

Oratie 6 november 2003

Sonja de Leeuw

Hoe komen wij in beeld?

Cultuurhistorische aspecten
van de Nederlandse televisie



Universiteit Utrecht

Faculteit der Letteren

Oratie

Uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar Nederlandse televisiecultuur in internationale context aan de Universiteit Utrecht op donderdag 6 november 2003.

Inleiding

Wie de klanken van Eurovisie hoort, denkt vrijwel direct aan het evenement dat sinds jaar en dag zijn naam daaraan verbindt, het Eurovisie Songfestival. In 1956 begonnen als een wedstrijd met als inzet het beste Europese lied, bood het festival een deel van de Europese kijkers een destijds unieke blik over de grens, een live kennismaking met lichte muziek uit andere Europese landen. In 1958 organiseerde de Nederlandse Televisie Stichting het festival omdat het jaar ervoor Corrie Brokken met het liedje 'Net als toen' had gewonnen. In het programmaboekje uit dat jaar staat letterlijk te lezen dat het festival de Europese televisie moest dienen, dat wil zeggen, bijdragen aan de vorming van een Europese culturele gemeenschap, destijds vooral een West-Europese. Ondanks het grote succes van het nog altijd direct uitgezonden Eurovisie Songfestival – in termen van aantallen Europese kijkers – is een Europese televisiecultuur tot op heden een onhaalbaar ideaal gebleken. De European Broadcasting Union, waarin verschillende Europese omroepen samenwerken, en die ook verantwoordelijk was voor het songfestival, werd direct al in de jaren vijftig en zestig met de grote culturele verschillen tussen landen en regio's geconfronteerd. Met name gold dit bij het ontwikkelen van uitzendingen waarvoor, zoals men dat noemde, de 'hoge cultuur van Europa' als gemeenschappelijk uitgangspunt werd genomen.¹ Een belangrijke doelstelling van de EBU was en is het leren kennen van onbekende culturen, van onbekende denkwijzen en uitdrukkingswijzen; in de afgelopen vijftig jaar heeft televisie daaraan op vele manieren bijgedragen. Waar taal geen rol speelt voor het begrijpen van die onbekende culturen, werken ook gemeenschappelijke Europese uitzendingen goed, zoals blijkt uit het succes van het songfestival, maar ook uit sportuitzendingen en uit de incidentele programma's op het gebied van de dans en de dialoogloze kindertentoonstellingen. Waar taal wel een rol speelt, wordt gemeenschappelijke culturele programmering veel moeilijker. In verschillende Europese landen zien we tegenwoordig wel deels dezelfde programmaformules, maar de inhoud ervan is aangepast aan de cultuur van het betreffende land.

Televisie kan een sterke rol vervullen in het binden en scheiden

van mensen, in het homogeniseren van ervaringen en in het versterken van verschil. Als zodanig kan zij mensen een ankerpunt bieden in de ervaring van culturele identiteit², in het zoeken naar en herkennen van normen en waarden die groepen, van uiteenlopende samenstelling en omvang, als gemeenschappelijk ervaren. Het is met name dit aspect van televisie, waarop ik vanmiddag in wil gaan en waarvan ik hoop aan te tonen dat het een vruchtbare weg is voor een cultuurhistorische studie van televisie in de Nederlandse samenleving, zeker in relatie tot de internationale mediageschiedschrijving. Ik denk daarbij aan de uiteenlopende wijzen waarop de relatie tussen televisie en onszelf gestalte kreeg in de geschiedenis van de Nederlandse televisie: in het bestel, in verhalen, in beelden, in ideeën en geschiedenissen van makers en kijkers. Ik denk ook aan de wijze waarop die relatie zelf veranderde, bij ontzuiling en toenemende commercialisering van de cultuur, en uiteraard aan de wijze waarop de wetenschap daarbij tot nu toe in beeld kwam.

Vanmiddag zult u geen kritiekloze omarming van het populaire horen, evenmin hoeft u van mij een exclusieve bepaling tot het zogenoemde hoog culturele te verwachten. De dynamiek van de cultuur, ook die van de televisiecultuur, laat zich moeilijk rijmen met strikte scheidlijnen. Voor de duiding ervan is evenwel voortdurende reflectie noodzakelijk, niet alleen op de culturele producties die veranderingen markeren en op die veranderingen zelf, maar juist ook op terugkerende elementen, die zicht kunnen bieden op dat wat de televisiecultuur in Nederland uniek en bijzonder maakt en op dat wat zij gemeen heeft met die in andere landen. Zoals ik u hoop te laten zien kan een cultuurhistorische benadering van televisie eveneens vruchtbaar zijn voor een beter begrip van de richting waarin de televisie zich nu ontwikkelt in al haar verschijningsvormen en voor de krachten die in die ontwikkeling een belangrijke rol spelen. De relatie tussen het medium televisie en de cultuur staat daarin centraal. De cultuurcriticus Raymond Williams heeft in zijn werk veelvuldig aandacht besteed aan deze relatie.³ Met zijn inzicht dat de werkelijkheid zoals wij die ervaren steeds opnieuw gevormd wordt in en door de media, leidt hij ons verder weg van het technologisch determinisme dat tot uitdrukking komt in de overbekende en vaak geciteerde idee van Marshall McLuhan, 'the medium is the message'.⁴

Technologie is geen autonome kracht, maar ontstaat en functioneert in de context van politieke en culturele ontwikkelingen. Het medium kan de boodschap niet zijn, het effect van het medium staat immers niet los van degene die het medium controleert, vormgeeft, of gebruikt. Het is juist de wisselwerking tussen de productie- en receptiepraktijk die voor inzicht in de culturele functie van televisie van belang is.

Televisie Toen

In het begin van de jaren vijftig, toen de televisie aarzelend iets van haar mogelijke toekomst prijs gaf, vreesde men met grote vrees haar invloed op de cultuur. In de al vaak geciteerde toespraak van toenmalig staatssecretaris van O.K. en W. Jozef, Maria, Laurens, Theo Cals op de openingsavond van de experimentele periode van de Nederlandse televisie, 2 oktober 1951, sprak Cals niet alleen over de mogelijkheid van televisie tot cultuurspreiding, maar vooral over het gevaar van de techniek die zich nu, behalve in het arbeidsproces, ook in de vrijetijdsbesteding had binnengedrongen. Mocht het gevaar dat uitgaat van televisie niet erkend worden, dan zou volgens hem televisie het leven van velen kunnen gaan beheersen en daarmee de cultuur veranderen. De UNESCO, de organisatie van de Verenigde Naties die in 1945 werd opgericht om te werken aan intellectuele en morele solidariteit, aan een cultuur waarin vrede zou gedijen, ging nog verder en vergeleek de televisie in diezelfde periode met een atoombom, niet, zoals de UNESCO stelde, voor de samenleving, maar voor de cultuur. Hoewel dat in de jaren vijftig een voor de hand liggende metafoor was, is het nu moeilijk voor te stellen dat de televisie van toen, de televisie van de toneelavond, de actualiteitenrubriek, het stijlvolle variété en de knipcursus, zoveel angst inboezemde. Angst voor een onbekend verschijnsel kan maar het best met grote woorden bezworen worden, lijkt het. Of met de illusie dat het allemaal maar tijdelijk is.

In Nederland werd tot aan 1953 over televisie gesproken als over ‘een experiment’, zoals overigens in vele andere landen, alsof het daarvoor en tijdens de twee officiële experimentele jaren niet zeker was dat de televisie definitief zou worden ingevoerd, alsof de televisie

nog tegen te houden zou zijn. Het experiment werd afgesloten met een evaluatie, verwerkt in een verslag van de Nederlandse Televisie Stichting.⁵ Onder verwijzing naar de UNESCO, stelt de NTS dat televisie juist de atoomkracht is voor de cultuur. Zij het dat die atoomkracht goed beheerst moet worden om vervlakking en massificatie van het cultuurobject te voorkomen. Die controlerende taak moest niet aan de overheid overgelaten worden, maar op instigatie van de NTS zelf aan de omroepen die diep geworteld zijn in de samenleving.

Althans, dat was het algemene beeld in kringen van politiek en omroepverenigingen. Wat niet betekende dat het bestaande radio-omroepbestel ook de enig denkbare vorm voor televisie in Nederland was. Eind december 1953 hield *Het Parool* een enquête onder duizend particuliere bezitters van televisietoestellen. De groep was, volgens *Het Parool*, niet representatief in termen van 'stand', maar wel in termen van levensbeschouwing. De uitkomst wees in de richting van een nationaal bestel (een zogenoemde 'nationale, onafhankelijke TV instelling') voor de verzorging van televisieprogramma's. De tweede voorkeur ging uit naar een centrale instelling die programma's van algemeen karakter zou uitzenden, naast omroepen met gerichte uitzendingen.⁶ Ook in de decennia voor 1951 waarin Philips onder leiding van televisiepionier Erik de Vries met uitgebreide technische en programmatische experimenten de weg bereidde die anderen later volgden, was het niet vanzelfsprekend dat de bestaande omroepverenigingen de televisie in Nederland zouden gaan beheren. Verschillende betrokkenen hadden uiteenlopende strategieën om de omroepvrees en de industriële euforie, waarmee het nieuwe medium werd begroet, te kanaliseren. Maar de positie van omroepverenigingen was in feite zo sterk dat, zoals verschillende landelijke dagbladen in 1953 schreven, het televisiebelang kennelijk ondergeschikt werd gemaakt aan het omroepbelang.⁷ Men doelde daarmee op het afdanken van Erik de Vries die onder de vlag van Philips de twee eerste experimentele jaren van de Nederlandse televisie had geleid; zijn industriële activiteiten voor Philips veroordeelden hem vanuit het perspectief van de omroepverenigingen tot een binnendringer, die het overigens later toch gelukt is de omroeparena via vele achter- en voordeuren binnen te treden.

De strijd om televisie als een ruimte met culturele potentie, die deze gebeurtenis illustreert, is al voor de officiële introductie van televisie begonnen en spitste zich in de specifiek Nederlandse context toe op aspecten van sociale integratie en verschil, nauw verbonden met het mondiale moderniseringsproces dat de opkomst en ontwikkeling van televisie begeleidde. De moderne media speelden een steeds belangrijker rol in de ervaring van moderniteit, omdat ze elk op eigen wijze een nieuwe beleving mogelijk maken van tijd en ruimte (Williams, 1974; Scannell, 1996; Thompson, 2001). Televisie werd het meest intensieve medium in het moderniseringsproces door de combinatie van de visuele component en de mogelijkheid wereldwijd beelden en ideeën tegelijkertijd over te dragen. Vanwege de technische mogelijkheid om letterlijk ‘ver te zien’, biedt televisie mensen een blik op een wereld buiten hun eigen groep, buiten de nationale gemeenschap, een blik die hun gevoel van die eigen groep en gemeenschap uitdaagt.

De vrees voor desintegratie van de samenleving als gevolg van dit proces, werd in veel Europese landen door de regering beantwoord met de oprichting van een nationale publieke omroep, die de constructie van nationaal burgerschap moest bevorderen (Anderson and Curtin, 2002). Het nieuwe medium kreeg dus als maatschappelijke organisatievorm ‘de omroep’ en de omroep kon als brug fungeren tussen de publieke sfeer, bepaald door de geografische mobiliteit die mogelijk was geworden door nieuwe vormen van transport en communicatie, en de privé sfeer, uitgedrukt in de ideologie van de huiskamer als de belangrijkste consumptieplaats.⁸ Door een beeld van de buitenwereld thuis te brengen, werd het publieke met het private verbonden. De ‘omroep’ als organisatievorm maakte het mogelijk alle burgers vanuit een centrale zender efficiënt met belangrijke informatie te bereiken en werd ingezet als instrument bij de ontwikkeling van een ideologisch stabiele gemeenschap (Gripsrud, 1998). Dat daarbij verschillende uitgangspunten werden gehanteerd spreekt voor zich. In Groot-Brittannië moest en moet de omroep functioneren ten behoeve van het algemeen belang. In Frankrijk kende men een veel verdergaande vorm van paternalisme, zelfs met autoritaire trekken, en in Nederland werd door de omroepverenigingen een vorm van nationaal burgerschap gearticuleerd, belicht door de lens

van de eigen traditionele cultuur. Die uitgangspunten blijken sterker en met meer kracht te zijn gehanteerd bij de komst van televisie. Anders gezegd, de televisie werd in verschillende landen in Europa ingezet als instrument van de moderniteit met verschillende doelen. Als cultureel medium kreeg televisie in verschillende landen en landsdelen een specifieke functie, bijvoorbeeld het vestigen van een sterk discours van nationale identiteit (in Frankrijk), van democratie (in Duitsland), of het bevorderen van de culturele emancipatie van een volk, zoals in Vlaanderen⁹. Ook waren in de productiecontext verschillende culturele opvattingen en uitgangspunten aan de orde en werden in de programma's zelf verschillende culturele waarden beoogd en gerealiseerd.

Het unieke karakter van de Nederlandse televisiecultuur zit, zoals ik zojuist al aanstipte, in de voortdurend veranderende relatie tussen nationale en oorspronkelijk verzuilde cultuur waarbij ik 'verzuild' met Hans Blom en anderen opvat als een metafoor voor een maatschappelijke geleding, als verwijzing naar een context (Blom, 2001). Die context bleek in de jaren vijftig minder effectief om de visueel intensieve kennismaking met denkbeelden van over grenzen, die de televisie met zich meebracht, te kanaliseren. Natuurlijk probeerden de 'zuilen' dat wel, via hun productiepraktijk, hun aanbod, waarmee ze op nationaal niveau als 'zuil' fungeerden, maar de receptie in de beslotenheid van de huiskamer was minder makkelijk te sturen. Daarom kreeg de idee van culturele gemeenschappen die de omroepen vertegenwoordigden veel concreter vorm in een uitgebreid verenigingsleven: reizen naar Rome, landdagen, fietstochten, 1 mei vieringen, en tal van andere samenkomsten moesten het publiek langs lijnen van de toenmalige volksdelen aan de televisie binden.¹⁰ Hoe intensief kijkers deelnamen aan dit verenigingsleven, in welke mate zij zich aangesproken voelden door het aanbod en in hoeverre hun opvattingen over de programma's de productiepraktijk beïnvloedden, is nooit onderzocht. Deze vragen betreffen primair nieuwe praktijken van cultuurconsumptie die de komst van televisie tot gevolg had en de wijze waarop het publiek op televisie werd voorbereid.¹¹ Hoe de omroepen door middel van hun programma's en hun nevenactiviteiten een nieuwe populaire vorm van cultuurproductie op nationaal niveau probeerden te realiseren, is een al even

onbelicht aspect in de televisiegeschiedschrijving. Het zijn vragen die relevant zijn voor een beter begrip van de relatie tussen televisie en cultuur en die in samenhang bestudeerd een belangrijk fundament kunnen leggen voor inzicht in de rol van de Nederlandse televisie in de constructie van identiteiten. Daarbij denk ik uiteraard zowel aan het versterken van de idee van een nationale gemeenschap als aan het aanspreken van specifieke subculturele ervaringen.

Televisie als culturele ruimte

Velen van u zullen zich de AVRO televisieactie *Open het Dorp* uit 1962 herinneren, of er van gehoord hebben. In *Open het Dorp* werd het hele Nederlandse volk verenigd rond presentatrice Mies Bouwman die bijna 23 uur onafgebroken in de weer was om geld in te zamelen voor de bouw van een dorp voor gehandicapten. Veel minder bekend is dat diezelfde Mies die in 1951 als omroepster het visitekaartje van de KRO werd, in 1954 uit het Roomse nest werd gestoten omdat ze volgens de toenmalige katholieke normen dat nest bevuilde door een relatie te hebben met een getrouwde man. Naar *Open het Dorp* werd destijds door 85% van de Nederlandse huishoudens gekeken.¹² Hoezeer de televisie in staat is mensen te fixeren in een rol, werd maar al te pijnlijk duidelijk bij Mies' medewerking aan het satirische VARA-programma *Zo is het toevallig ook nog eens een keer*, dat in 1963 drie seizoenen geduld werd totdat de programmaleiding ingreep en de redactie als gevolg daarvan opstapte. Een deel van het publiek kon het beeld van Mies als hartelijke gastvrouw niet rijmen met een programma waarin venijnig de draak werd gestoken met onder meer religie en monarchie.¹³ Door de wijze waarop zij vakkundigheid een persoonlijke warme toets gaf, groeide Mies later uit tot de onbetwiste koningin van de Nederlandse televisie.

We maken een sprong naar een andere (toekomstige) koningin, een echte, wier rol zonder televisie bepaald kleurlozer zou zijn. Naar het huwelijk van het toekomstige koningspaar Maxima en Willem-Alexander op 2 februari 2002 keken ruim zes miljoen mensen. Met de komst van Maxima krijgt de relatie tussen televisie en monarchie een nieuwe dimensie: vanzelfsprekend wordt de symbolische functie

van de koninklijke familie voor de natie als geheel gearticuleerd, maar tegelijkertijd krijgen wij de beleving van een individuele etnische identiteit als mogelijkheid gepresenteerd. Uit de keuze van de huwelijkspartner van de kroonprins blijkt, zullen we maar zeggen, een bewustzijn van een toenemend cultureel heterogene gemeenschap in ons waterland. Dat neemt niet weg dat een Europees vergelijkend onderzoek naar de veranderende omgang van televisie met de monarchie, licht zou kunnen werpen op de vraag hoe die omgang juist het discours van nationaliteit verstevigde of relativeerde, uiteraard in de context van de politieke ontwikkelingen en koninklijke tradities in die landen.¹⁴ Het resultaat zou bovendien inzicht kunnen geven in de rol van televisie in het vormgeven van de historische cultuur in de betreffende landen.¹⁵ Het verschil tussen een puur nostalgische verbeelding (zoals in Britse kostuumdrama's vaak te zien was) en een consequent satirische toon (denk aan de shows van Wim T. Schippers en aan het al eerder genoemde *Zo is het...*, maar ook aan *RTL Boulevard*) reflecteert de mate van acceptatie van de eigentijdse cultuur en de behoefte om een rol te spelen in haar ontwikkeling. Nostalgie uit onvrede met het heden, dat passief wordt geleefd, satire, ook uit onvrede met het heden, maar met de behoefte en drift om er nog iets van te maken.

Wie de geschiedenis van de Nederlandse televisie onderzoekt, stuit vanuit het zojuist geschetste perspectief op de centrale vraag hoe de televisie en wij ons tot elkaar hebben verhouden vanaf het ontstaan van het medium. Welke factoren en actoren bleken bepalend bij de invulling van de televisie als culturele ruimte, mede in het licht van internationale ontwikkelingen? De voor iedereen meest zichtbare vorm van die invulling is vanzelfsprekend het aanbod, de programma's, zonder welke de televisie haar culturele functie helemaal niet kan uitoefenen en die als een scharnier fungeren in de communicatie tussen makers en kijkers. Zo logisch als dat moge klinken, zo gering is de aandacht voor een systematische geschiedenis van Nederlandse televisieprogramma's en hun scharnierfunctie tot op heden geweest, een enkele uitzondering daargelaten.¹⁶ Met name vanuit het perspectief van culturele identiteit valt daar nog veel werk te verrichten.

De televisie heeft mensen vertrouwd gemaakt met een keur van

representatievormen die het beleven en onderzoeken van identiteit stimuleren, die helpen de vraag te beantwoorden wat die identiteit inhoudt en –hoe zwaar het ook moge klinken– wat het betekent in deze wereld te leven en te overleven. Voor veel mensen is omgekeerd de televisie een belangrijke bron van kennis geworden over het heden en verleden en in zekere zin zelfs over de toekomst. Zij is mede vormend voor de wijze waarop wij onszelf en anderen waarnemen. De idee van de constructie van de werkelijkheid die ik hier van belang acht, vind ik terug in wat Raymond Williams een toenevende ‘dramatisering’ van de samenleving noemde. Omdat televisie mensen als nooit tevoren toegang geeft tot de dramatische vorm, is ‘drama’ een integraal deel van het leven van alledag geworden. Williams bedoelde daarmee dat ‘dramatische’ conventies actief zijn als maatschappelijke en culturele conventies, in die zin, dat ze niet alleen aangeven hoe we de werkelijkheid moeten zien, maar deze ook zelf organiseren.¹⁷ Vele representatievormen, of in omroepjargon ‘formats’ zijn daarvan het gevolg. Elk moet voorzien in een constante behoefte aan ‘drama’ en er zijn tal van voorbeelden die laten zien hoe opvattingen over de bevrediging van deze behoefte zijn veranderd en hoe daarin bepaalde voorstellingen van publieksprofielen, van subculturele identiteiten zijn geïmpliceerd.

Sport is een dankbaar voorbeeld. Alles wat ‘drama’ is, zit er in, streven om te winnen, tegenstanders die je laten verliezen, conflict, hoogte- en dieptepunten, kortom goede en slechte tijden, het hele leven teruggebracht tot minder dan tien cruciale seconden of tot het al dan niet bedwingen van magische grenzen. Niet voor niets is er een enorme strijd geleverd om de uitzendrechten van sportwedstrijden op televisie. U weet het vast nog! Toen Nederland de EK voetbal won in 1988. Dat werd een volksfeest waarbij de overwinning op het Duitse team in de halve finales ervaren werd als de belangrijkste triomf. Diepgewortelde sentimenten speelden daarin mee, niet alleen die van de verloren WK finale van 1974 in München. Door de televisie werden deze gebeurtenissen ‘media-events’, die als vieringen van het collectieve goede dienst deden.¹⁸ Naar de WK voetbalwedstrijd Nederland-Brazilië keken op 7 juli 1998 12 miljoen mensen. Na *Open het Dorp* was de televisie niet meer in staat geweest zoveel saamhorigheid te mobiliseren. Sporters zijn helden als ze de eer van

het land op glorieuze wijze verdedigen. Op televisie worden hun individuele prestaties uitvergroot en krijgen een dramatische context.¹⁹ De cyclische structuur van het werken naar een hoogtepunt via kleinere klimaksen, het opsporen van conflict, het zijn ingrediënten die in met name Amerikaanse handboeken voor scenarioschrijven zijn terug te vinden. Sporters op televisie worden mythische figuren en als zodanig komen ze tegemoet aan de behoefte aan helden, die een brug kunnen slaan tussen de wereld van de ‘gewone’ mensen thuis en de al te uitzonderlijke wereld van beroemdheden.

De meest opmerkelijke metamorfose zagen we bij de talk show. In de allereerste, *Voor de vuist weg*, die vanaf 1963 ruim zeventien jaar te zien was bij de AVRO, ontving gastheer Willem O. Duys zelden ‘gewone’ mensen. In de jaren negentig van de 20^{ste} eeuw werden talk shows publieke podia waarop vrijwel uitsluitend de private ervaringen en problemen worden besproken van ‘gewone mensen’. In feite manifesteerde zich hier de vormgeving van een individuele identiteit op televisie door het vertellen van het verhaal over het eigen leven. Die narratieve vorm werkt therapeutisch voor het individu zelf, maar tegelijkertijd worden door het publieke karakter ervan op televisie allen aangesproken die eenzelfde ervaring delen. John Hartley (1999) ontleent hieraan optimistisch de idee van televisie als een transmoderne onderwijzer, een leraar in culturele zin die als platform voor uiteenlopende ervaringen en kennis, mensen bindt op basis van diversiteit. Ik zou dat niet zonder meer beamen. Of de televisie in staat is deze functie te vervullen, is afhankelijk van de intenties van makers en de context van het programma, waarin een kader van zingeving noodzakelijk is om die gedeelde ervaringen betekenis te kunnen geven.

De idee van televisie als vervanger van de maatschappelijke werkelijkheid werd nog manifester toen de dagelijkse beslommeringen van ‘gewone mensen’ werden geregistreerd: de politie, de brandweer, de bewoners in een straat, mensen die zich vrijwillig lieten opsluiten in een huis waarin dag en nacht over hen gewaakt werd met een camera (inderdaad doel ik hier op het televisielaboratorium *Big Brother*). Dat de televisiecamera zich in dit genre intussen is gaan richten op beroemde mensen in de privé sfeer van huis en haard, heeft een mogelijk onbedoeld effect. De beroemdheden zelf

verliezen hun speciale status, ze kunnen weer opnieuw beginnen, als 'gewone' mensen.

Waar is intussen het 'echte' drama gebleven? Publieke omroepen in Nederland zagen in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw in televisiefictie bij uitstek een vorm waarmee zij zich konden profileren op het geestelijke en culturele vlak. Tegenwoordig is de algemene mening dat drama zich daarvoor helemaal niet leent. Dat is vreemd en verontrustend, juist in tijden waarin profilering per net belangrijker zou moeten zijn dan die van zijn bespelers. Waar duiding steeds meer op de achtergrond is geraakt ten gunste van eenvoudig 'laten zien', is het ontbreken van een bloeiende drama-productie op televisie een culturele zonde. Een van de vitale elementen in een levendige televisiecultuur is het vertellen van verhalen aan mensen over de eigen werkelijkheid, over de eigen geschiedenis en over de geschiedenis en de werkelijkheid van hun buurman of buurvrouw. Drama is waarschijnlijk de meest ideale vorm om mensen te laten zien en voelen wat het betekent mens te zijn, inzicht te geven in hoe mensen zich tot elkaar verhouden en welke psychologische processen daarbij aan de orde zijn. Raymond Williams (1974) zag zelfs in televisiedrama de mogelijkheid een perspectief op sociale verandering te bieden. Dat was wellicht een onrealistische gedachte, maar de Britse productiepraktijk van televisiedrama die in de jaren zestig geweldig ging bloeien, gaf er wel aanleiding toe. Dennis Potter en Alan Plater, en andere auteurs met een uitgesproken maatschappelijk engagement kozen bewust voor de televisie als podium, niet alleen voor de boodschap, maar ook als plek om zich artistiek te ontwikkelen en te profileren. Televisieproducenten gaven deze schrijvers de ruimte, en de gelegenheid om voor hun uitdagende werk een televisievorm te vinden. Die productiepraktijk betrof overigens niet alleen het zogenoemde auteursdrama, maar ook het populaire mainstream naturalisme van series als *Z Cars* en de klassieker *Coronation Street*, nog altijd de nummer een hit van de Britse televisie. Vanaf de jaren tachtig is de productiesituatie van drama in Groot-Brittannië, zoals in vele landen in Europa, ook in Nederland, een stuk minder rooskleurig als gevolg van verdergaande privatisering, commercialisering en concurrentie.²⁰ Het merendeel van het aanbod bestaat uit series. Soaps als *Eastenders*²¹, die in de rea-

listische traditie passen met hun aandacht voor hedendaagse maatschappelijke thema's, besteden meer aandacht aan het persoonlijke en emotionele dan aan de bredere maatschappelijke en historische factoren die de relaties tussen individuen mede vormgeven. Het fameuze Britse drama dat een perspectief op een samenleving in beweging liet zien, verdween grotendeels ten gunste van drama primair gericht op kijkgenot.²²

In Nederland hebben we ons vaak gespiegeld aan de Britse situatie. Wat de productionele infrastructuur bij de televisie betreft, was dat terecht. Maar intussen is de dramaproductie in Nederland vergaand geprofessionaliseerd en bovendien kan zij zich voor wat betreft creativiteit en durf gemakkelijk meten met wat er in andere landen wordt gemaakt. Er zijn goede scenarioschrijvers die verhalen kunnen vertellen, er zijn goede regisseurs en producenten die deze verhalen op de televisie tot leven kunnen laten komen. Maar de bron dreigt op te drogen, omdat er nauwelijks meer in wordt geïnvesteerd; men valt terug op het beproefde, waardoor eenvormigheid dreigt: nieuwe genres die in Nederland ontstonden, zoals de soap, ziekenhuisserie, en politiserie –naast het al langer bespeelde van de televisie comedy– zijn formules geworden, waarop het makkelijk voortborduren is. De formules maken gebruik van collectief ervaren bedreigingen –van de gemeenschap, van onze gezondheid, van onze veiligheid en van het gezin– waarop deze series vijftientig of vijftig minuten per week een geruststellend antwoord bieden. Als zodanig vormen ze een interessant onderzoeksobject, maar ze zijn beperkt in hun reflectie op een dynamische samenleving. Een grotere onafhankelijkheid van conventies en vaste formules is daarvoor een belangrijke voorwaarde. Daarom pleit ik voor meer ruimte voor avant-garde op televisie. Die is relevant geweest, zoals het voorbeeld van het Britse drama in de jaren zestig dat ik gaf, en de rol van Wim T. Schippers in Nederland, duidelijk maken. Er zijn nog altijd kunstenaars, die zich in het medium televisie willen uitdrukken. Zoals de al genoemde Alan Plater die op basis van zijn eigen werk voor televisie tot de conclusie kwam dat het publiek je altijd weer verrast en dat verhalen waar je het verst mee komt, het diepst geworteld zijn in hun eigen grond: 'Je kunt alleen maar echt universeel zijn als je plaatsgebonden en specifiek bent.'²³

Wanneer we ervan uitgaan dat de verhalen die we onszelf vertellen en die over ons verteld worden, mede vormgeven aan onze identiteit, is de vraag relevant in hoeverre het televisiedrama en andere representatievormen tegemoet komen aan nieuwe vormen van pluriformiteit in de samenleving waardoor de relatie tussen productie en receptie mede verandert. Niet alleen proberen kijkers meer controle te krijgen over hun eigen kijkpatroon, ook bestaat het publiek in toenemende mate uit individuen wier identiteit flexibeler is geworden, minder gefixeerd. Processen van globalisering, van gedwongen of vrijwillige migratie, van toenemende mobiliteit als gevolg van het opengaan van grenzen, vragen om representaties die tegemoet komen aan de complexiteit van ervaringen die het gevolg zijn van deze processen. Waar je bent en waar je thuis hoort, zijn niet langer vanzelfsprekend synoniem, culturele gemeenschappen trekken zich minder aan van geografische grenzen. We zien een ontwikkeling waarbij mensen zich via gedeelde culturele ervaringen met elkaar verbonden voelen en cultuuruitingen zoeken waarin die verbondenheid wordt aangesproken.²⁴ Hoe heeft televisie zich als de centrale culturele institutie in de samenleving verhouden tot de culturele diversiteit die zich hier manifesteert en hoe zou dat moeten in de toekomst? Die vraag leent zich voor een uitgebreide studie naar de rol van televisie als reactie op en als reflectie van historische en maatschappelijke ontwikkelingen die het relatief gesettelde karakter van volkeren en culturen hebben doorbroken. Voor dit moment en met het oog op de toekomst lijkt de vraag relevant wie toegang heeft en krijgt tot de culturele ruimte die televisie biedt, wie zijn eigen leven of dat van anderen mag afbeelden. Deze kwestie van productie controle is uiteraard nauw verweven met de verbeeldingen zelf.²⁵ De opkomst van hybride vormen in de hedendaagse televisieproductie - ik doel op de mix van genres en programmacategorieën- is al meer in overeenstemming met maatschappelijke verandering. Maar televisie, de publieke zowel als de commerciële, heeft ook inhoudelijk de opdracht om de pluriformiteit van de samenleving te laten zien en de kijkers als burgers daarin een referentiepunt te bieden. Dat betekent niet dat aan allerlei verschillende groepen aandacht moet worden besteed, misschien zelfs in tegendeel. Het gevoel al dan niet buitengesloten te zijn, is niet afhankelijk van het aanbod van pro-

gramma's in het Turks, Marokkaans of Surinaams. Programma's zoals *Rayman is laat!* en *Surinamers zijn beter dan Marokkanen*, die overeenkomst en verschil laten zien op een steeds andere wijze, creatief en open, lijken in staat een divers publiek op te bouwen. Waar marktaandeelen een rol spelen, is de ruimte daarvoor uiteraard beperkt. Daarom geldt hier een bijzondere verantwoordelijkheid van de publieke omroep om de idee van 'verschil in gezamenlijkheid' gestalte te geven.

Zoals op verschillende momenten hiervoor al mocht blijken, is ook in de huidige tijd de rol van televisie als versterker van noties van collectieve identiteit niet uitgespeeld. Voorspellingen dat intussen door nieuwe digitale technologie ieder zijn eigen programma zou kunnen samenstellen en dat het met de idee van 'omroep', gedaan zou zijn, zijn niet uitgekomen.²⁶ De globalisering schrijdt voort, tot op televisie.²⁷ Er worden formats ontwikkeld die een mondiaal potentieel hebben en Nederland loopt daarin tegenwoordig voorop als bedenker van concepten van programma's als *All you need is love* en *Big Brother*. Maar ondanks de globalisering is televisie een nationaal instituut gebleven, niet alleen omdat haar inhoud primair is gemaakt en bedoeld voor nationale consumptie, maar ook door haar specifieke ontstaansgeschiedenis in diverse landen die mede de relatie tussen productie en consumptie bepaalt. Alleen al bij de ontwikkeling van een Europees mediabeleid is de afgelopen decennia gebleken dat die ontstaansgeschiedenis vaak genegeerd wordt, maar wel haar sporen nalaat in de uiteenlopende culturele functies die televisie geacht wordt in verschillende Europese landen te vervullen. In vergelijkend perspectief is dat nooit onderzocht; een cultuurhistorische benadering van deze problematiek zou een belangrijke leemte opvullen in de internationale geschiedschrijving van televisie. Onderzoek naar de geschiedenis van de Nederlandse televisiecultuur is daarbij een noodzakelijke voorwaarde om tot zinvolle vergelijking te komen.

De diversiteit van de oorspronkelijke verzuiling is in Nederland op natuurlijke wijze ingeruild voor een oriëntatie op levensstijlen. De televisie is kijkers op hun individuele identiteit gaan aanspreken en probeert die tegelijkertijd te collectiviseren. De oorspronkelijk nieuw gekozen naam van zender Veronica in 2001, ME, die vanwege con-

currentiebeding niet mocht, drukte dat onomwonden uit. Uiteindelijk werd gekozen voor een slogan die mensen het gevoel moet geven ergens bij te horen, 'Yorin, ofwel 'You're in the movement'. De KRO kiest heel expliciet voor een life style benadering met 'het gevoel dat je wilt delen', de NCRV laat mensen in hun waarde, de AVRO creëert bewust nieuwe gemeenschappen rond maatschappelijke velden als gezondheidszorg en natuur. De televisie is daarbij spiegel van de cultuur, maar geeft er ook mede vorm aan door culturele gemeenschappen te creëren waarbij we ons kunnen aansluiten, zij het niet langer exclusief. Uit het aanbod selecteren we aspecten die we van belang achten voor een versterking van ons eigen 'zijn', onze eigen leefomgeving, hoe divers die ook is samengesteld. Zo bezien is televisie een podium voor verschillende identiteiten, waartussen we ons voortdurend bewegen.

Identiteit is ook een kwestie van herinnering en herinnering veronderstelt een geheugen. Door het uitzenden van programma's, van beelden van onszelf, van vroeger en nu, werkt de televisie in feite continue aan de vorming van een collectief geheugen.²⁸ Daarin vormen die beelden, maar ook verhalen, data, beschrijvingen, en anekdotes de band met een verleden, waaraan wij onze persoonlijke herinneringen kunnen ophangen. Hoe breder en dieper die beelden rijken, hoe sterker televisie als bron van geschiedenis kan fungeren en potentieel kan bijdragen aan het vergroten van historisch besef. De programma's van Van Kooten en De Bie tezamen bieden een prachtig zicht op veranderingen in de Nederlandse samenleving in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw en schrijven zo mentaliteitsgeschiedenis. Televisie kan ook actief cultuurgeschiedenis schrijven door aandacht te besteden aan historische gebeurtenissen waardoor het inzicht in wie wij zijn en hoe wij zo geworden zijn, kan toenemen. In het programma *Andere Tijden*, van NPS en VPRO, gebeurt dat en daarbij wordt uitgebreid geput uit beschikbare beeldarchieven. Deze potentiële geheugenfunctie van televisie biedt veel meer mogelijkheden, maar bij omroepen lijkt weinig besef te bestaan van de cultuurhistorische waarde van de eigen productiepraktijk. Een cultuurgeschiedenis schrijven vraagt ook om het nauwgezet volgen van actuele cultuuruitingen, met het oog op volgende generaties, en om aandacht voor wat die cultuur reeds heeft voortgebracht, bijvoor-

beeld op het gebied van de Nederlandse literatuur, de schilderkunst, de filmkunst, maar ook op het gebied van nationale en subculturele rituelen. Bovendien, het geheugen moet af en toe worden gevoed en opgefrist. Goede archivering is daarom een noodzakelijke voorwaarde. Op dat gebied is de laatste jaren een enorme inhaalslag gepleegd, zodat intussen ruim voldoende materiaal beschikbaar is voor vele nieuwe televisieprogramma's. Materiaal ook dat een integrale cultuurhistorische studie van de Nederlandse televisie kan onderbouwen. En dat brengt me ten slotte bij de wetenschap.

Besluit

De bestudering van het medium televisie heeft zich intussen een plaats verworven in verschillende wetenschappelijke disciplines, waarbij de sociale wetenschap vooralsnog domineert, met voornamelijk aandacht voor nieuwe fenomenen.²⁹ Ik pleit, tegen de mode in, voor een veel sterkere bestudering van televisie als deel van de mediageschiedschrijving.³⁰ Internationaal gezien heeft die zich de laatste tien jaar ontwikkeld van een geschiedenis van instituties, naar een geschiedenis van programma's en tenslotte van publiek en receptie, waarbij verschillende perspectieven als vertrekpunt zijn genomen: de technologie, de cultuur.³¹ Anders dan bij film, loopt de bestudering van televisie in Nederland niet parallel aan deze ontwikkeling.³² De neiging van het medium om te leven naar de waan van de dag, leidt kennelijk niet vanzelfsprekend tot studies die een langere adem vragen. De daarvoor benodigde infrastructuur is in Nederland wel aanwezig: het archief van Beeld en Geluid en andere instellingen, opleidingen en onderzoekers binnen de Geesteswetenschap, een tijdschrift. De schaal waarop onderzoek, dat in kwaliteit niet onderdoet voor dat in het buitenland, plaats vindt is klein, te klein. Voor de aansluiting bij internationaal televisiehistorisch onderzoek dienen in Nederland ruimere middelen beschikbaar te komen, onder meer bij NWO, waarin het belang van een cultuurhistorische benadering van televisie tot uitdrukking zou moeten komen. Een samenhangend interdisciplinair onderzoeksprogramma dat met het gezicht naar de ontwikkeling in eigen land staat en tevens aansluiting zoekt bij internationaal onderzoek, moet het resultaat zijn. Het publieke debat over

televisie zou daarvan tevens kunnen profiteren. In het duiden van de actuele productie- en receptiepraktijk in dagelijkse en wekelijkse kritiek ontbreekt te vaak een notie van de historische wortels van de Nederlandse televisiecultuur. Het denken over televisie kent als gevolg daarvan weinig diepgang. Een vreemde zichzelf bevestigende paradox tekent zich hier af die de vrees voor vervlakking en massificatie uit de jaren vijftig in herinnering roept, ook al is die tot op heden niet bewaarheid: de cultuurpessimisten veroordelen televisie vanwege haar vermeende lage culturele gehalte om vervolgens te concluderen dat we van televisie ook niet meer kunnen verwachten. Verdedigers van televisie als het medium van de lage cultuur houden haar ten onrechte buiten de cultuurkritiek. Beide benaderingen negeren de culturele potentie van televisie. Om te beginnen lijkt mij een erkenning van de potentiële culturele ruimte die televisie biedt, noodzakelijk. De ontwikkeling van televisie kan dan beschouwd worden als de geschiedenis van een strijd om culturele ruimte waarbij verschillende partijen betrokken waren en zijn, zoals regering, industrie, omroepen, professionals en kijkers. In historisch perspectief biedt onderzoek naar de dynamiek die hiermee is geïmpliceerd een belangrijk kader om televisie te begrijpen als een complex cultureel medium dat zelf voortdurend en telkens opnieuw gevormd en gedefinieerd wordt. Ik hoop u tevens te hebben laten zien hoe daarbij aandacht voor de relatie tussen televisie en culturele identiteit niet alleen het unieke karakter van de Nederlandse televisiecultuur kan blootleggen, maar deze ook een plaats geeft binnen het internationale veld van de mediageschiedschrijving. Zo vat ik de leeropdracht op die ik vandaag publiekelijk aanvaard. En ik hoop dat de urgentie om een begin te maken met het antwoord op de opgeworpen vragen gevoeld wordt door alle betrokkenen.

Noten

- 1 Degenhardt (1999) gaat uitgebreid in op de hindernissen bij de ontwikkeling van een gemeenschappelijke Eurovisie-televisieproductie.
- 2 Over deze begrippen is veel verwarring ontstaan. Ik vat identiteit hier op als een dynamisch concept, voortdurend in beweging. Op individueel niveau is het heel algemeen gesproken een bewustwording van het zijn, van wie je bent op een bepaald moment en een verwachting van de toekomst. Culturele identiteit verwijst veel meer naar als gemeenschappelijk ervaren waarden en normen die een groep zichzelf geeft of die het opgelegd krijgt door anderen. Van de uitgebreide literatuur op dit gebied zijn in het bijzonder relevant Hall and Du Gay (1996) en Giddens (1991).
- 3 Williams (1974).
- 4 McLuhan (1964 en 1967).
- 5 'Op en achter het televisiescherm'. NTS, Hilversum, 1953.
- 6 Verslag in *Het Parool*, 2 januari 1954.
- 7 Bijvoorbeeld *Het Parool*, 15 oktober 1953 en de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 17 oktober 1953.
- 8 Williams (1974) noemt de paradox die hiervan het gevolg is 'mobile privatisation'.
- 9 Voor een voorbeeld zie Dhoest (2003).
- 10 In de actuele discussie over deze verenigingsactiviteiten wordt volledig aan de oorspronkelijke functie ervan voorbij gegaan.
- 11 Een antwoord op deze vragen kan onder meer gevonden worden door bestudering van levensbeschouwelijke gezinstijdschriften en van tijdschriften gericht op woondesign en life style. Een andere bron vormen advertenties voor televisie. Wat de consumptiepraktijk betreft, is dringend onderzoek geboden onder kijkers van toen: waar keek men naar, met wie. Daarnaast kunnen bestaande kwantitatieve gegevens in het onderzoek betrokken worden, alsmede de contemporaine receptie voor zover terug te vinden in onder meer brieven van kijkers.
- 12 Bank (1994) noemt het percentage en bespreekt de actie als een vorm van activisme, onmiskenbaar het effect van televisie.
- 13 Het programma en de reacties erop zijn uitgebreid besproken in Blokker (1966), Bouwman en van den Berg (1977).
- 14 Een begin van een analyse van de Nederlandse situatie is te lezen in De Leeuw (2002).
- 15 Zie voor een algemene schets van de Nederlandse historische cultuur Ribbens (2002).
- 16 Uitzonderingen zijn Wijffes (1994), waarin een globale schets te vinden is van de

- ontwikkeling van verschillende programmavormen; Vos (1995) waarin ruim veertig jaar documentaire berichtgeving en verbeelding over en van de Tweede Wereldoorlog is beschreven. In De Leeuw (1995) bied ik een systematische analyse van de dramaproductiepraktijk van alle omroepen tussen 1969 en 1988.
- 17 Williams in zijn inaugurele rede in 1974, afgedrukt in O'Connor (1989, 3-13).
 - 18 Voor een verdere uitwerking van de idee van 'media events' zie Dayan and Katz (1992).
 - 19 Hoe belangrijk dat is geworden, blijkt bijvoorbeeld uit de uitdijende voor- en nabeschouwingen bij sportwedstrijden op televisie. Daarin wordt niet alleen de uitslag voorspeld of bediscussieerd, maar krijgt de biografie van de sporter (de schaatser, de wielrenner) ruim aandacht.
 - 20 Opvallend is dat de publieke omroep in Zweden een bewuste keuze heeft gemaakt voor hedendaags drama met een sterk maatschappelijk engagement waarin een beeld wordt gegeven van het nieuwe Zweden dat de laatste tien, vijftien jaar is ontstaan. Zie voor een uitgebreide bespreking daarvan Carlsson (2003).
 - 21 *Eastenders* is naar aantallen kijkers gemeten vrijwel even populair als *Coronation Street*.
 - 22 Carson and Llewellyn-Jones (2000) bespreken de relatie tussen drama en culturele identiteit in Engeland.
 - 23 Plater (1993). Plater schreef onder meer *A Very British Coup*.
 - 24 Hartley (1998) schetst de ontwikkeling van verschillende vormen van burgerschap en analyseert de rol van televisie in die ontwikkeling.
 - 25 Murdock (1996) spreekt in dit verband over een crisis van de representatie.
 - 26 Zoals televisiecriticus Ruud Verdonk het in *Vrij Nederland* van 10 maart 2001 stelt: 'Tachtig satellieten scheiden honderden televisieprogramma's per dag af, maar in de praktijk kijken verreweg de meeste Nederlanders naar vijf zenders, de publieke netten, RTL4 en SBS.'
 - 27 Voor een uitgebreide reflectie op televisie en globalisering zie Barker (1997).
 - 28 Halbwachs (1991/1968) biedt een belangrijk inzicht in de werking van het collectief geheugen.
 - 29 Brunson (1998) schetst de ontwikkeling van de televisiewetenschap in het Angelsaksische gebied, waarbij zij ook een grote invloed waarneemt vanuit de sociale wetenschap.
 - 30 In 1995 al hielden Wijffes en Blom (1995) een dergelijk pleidooi als secretaris en voorzitter van de tijdelijk ingestelde Commissie ter Bevordering van Mediahistorisch Onderzoek. Van hun aanbevelingen is sindsdien nog te weinig gerealiseerd.

- 31 Zoals het Danish Media History project, het Duitse Bild Schirm Medien onderzoek en het werk van INA in Frankrijk. Wel heeft het Nederlandse Instituut Beeld en Geluid recentelijk lokale mediahistorische onderzoeksprojecten opgezet (Utrecht project). Zie daarvoor Hogenkamp (1999).
- 32 Naast de enkele eerder genoemde programmageschiedenissen, is er een incidentele studie naar de receptie van televisie (Van Zoonen, Wieten, Van den Berg, 1995). Van Dijk (2002) onderzoekt de relatie tussen media en cultuur vanuit het perspectief van de technologie.

Bibliografie

- Anderson, C. and M. Curtin (2002), *Writing Cultural History. The Challenge of Radio and Television*. In: N. Brügger and S. Kolstrup (eds.), *Media History. Theories, Methods, Analysis*. Aarhus: Aarhus University Press, 15-32.
- Bank, J. (1994), *Televisie verenigt en verdeelt Nederland*. In: Wijffes (red.) (1994), 77-103.
- Barker, C. (1997), *Global Television. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Blokker, J. e.a. (red.) (1966), *Zoïshet toevalligooknog'seenkeer: drie seizoenen "Zo is het..." in teksten en foto's*. Amsterdam.
- Blom, J.C.H. en Talsma, J. (red.) (2001/2002), *De verzuiling voorbij. Godsdienst, stand en natie in de lange negentiende eeuw*. Amsterdam: Het Spinhuis.
- Bouwman, M. en J. van den Berg (1977), *Mies 251/2 jaar TV. Omzien in verbazing*. Wageningen: Veen.
- Brunsdon, C. (1998), *What is the 'Television' of Television Studies?* In: C. Geraghty and D. Lusted (eds.), *The Television Studies Book*. London: Arnold, 95-113.
- Carlsson, G. (2003), *Public Service Television- Content and Vision*. LIRA Lezing gehouden op 22 mei 2003 te Amsterdam. Hoofddorp: Stichting LIRA.
- Carson, B. and M. Llewellyn-Jones (eds.) (2000), *Frames and Fictions on Television. The politics of identity within drama*. Exeter: Intellect Books.
- Dayan, D. and E. Katz (1992), *Media events: the live broadcasting of history*. Cambridge: Harvard University Press.
- Degenhardt, W. (1999), *Spel met grenzen. De gemeenschappelijke productie van Eurovisie-televisieprogramma's in de jaren vijftig en zestig*. In *TMG*, 2/1999-1, 52-77.
- Dhoest, A. (2003), *De natie verbeeld. De productie van Vlaams tv-drama, 1955-1989*. In *TMG*, 6/2003-1, 53-71.
- Dijck, J. van (2002), *Televisie in het tijdperk van de digitale manipuleerbaarheid*. Amsterdam: Vossiuspers UvA.
- Giddens, A. (1991), *Modernity and self-identity. Self and society in late modern age*. Cambridge: Polity Press.
- Gripsrud, J. (1998), *Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV Theory*. In:

- C. Geraghty and D. Lusted (eds.), *The Television Studies Book*. London: Arnold, 17-32.
- Halbwachs, M. (1991/1968), *Het collectief geheugen*. Leuven/Amersfoort: Acco.
- Hall, S. and P. du Gay (1996), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hartley, J. (1999), *Uses of Television*. London: Routledge.
- Hogenkamp, B. (1999), *Ogen en oren tekort? De wetenschap en de audiovisuele media*. Utrecht: Faculteit Letteren UU.
- Leeuw, S. de (1995), *Televisiedrama: podium voor identiteit. Een onderzoek naar de relatie tussen omroepidentiteit en Nederlands televisiedrama 1969-1988*. Amsterdam: Otto Cramwinckel.
- Leeuw, S. de (2002), National Identity and the Dutch Monarchy in Historical Fiction. Revisioning 'The Family on the Throne'. In: N. Brügger and S. Kolstrup (eds.), *Media History. Theories, Methods, Analysis*. Aarhus: Aarhus University Press, 175-193.
- McLuhan, M. (1964), *Understanding Media. The Extensions of Man*. Bergenfield, New Jersey: New American Library.
- McLuhan, M. (1967) in Q. Fiore, *The Medium is the Message*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Morley, D. and K. Robins (eds.) (1995), *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge.
- Murdock, G. (1996), Trading Places. The cultural economy of co-production. In: S. Blind and G. Hallenberger (eds.), *European Co-Productions in Television and Film*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 103-114.
- O'Connor, A. (1989), *Raymond Williams on Television. Selected Writings*. New York: Routledge.
- Plater, A. (1993), *Speaking to Nations*. LIRA Lezing gehouden op 23 april 1993 te Amsterdam. Amstelveen: Stichting LIRA.
- Ribbens, K. (2002), *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000*. Hilversum: Verloren.
- Scannell, P. (1996), *Radio, Television and Modern Life*. Oxford: Blackwell.
- Thompson, J.B. (2001), *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.

Vos, C. (1995), *Televisie en Bezetting. Een onderzoek naar de documentaire verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in Nederland*. Hilversum: Verloren.

Wijffes, H. en E. Smulders (red.), *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar medium en maatschappij*. Zwolle: Waanders (1994).

Wijffes, H. en J. Blom (1995), *Mediageschiedenis: kansen en perspectieven*. Eindrapport van de Commissie ter Bevordering van Mediahistorisch Onderzoek van de Sociaal-Wetenschappelijke Raad. Amsterdam: KNAW.

Williams, R. (1974), *Television. Technology and Cultural Form*. New York: Oxford University Press.

Zoonen, L. van, J. Wieten en B. van den Berg (1995), 'Het was niet bepaald een wereldwonder'. De komst van de televisie in het Nederlandse gezinsleven. In: *Jaarboek Mediageschiedenis 7* (1995), 117-146.

Curriculum Vitae

Sonja de Leeuw studeerde Nederlandse Taal- en Letterkunde en Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Van 1980 tot 1981 werkte zij als onderzoeker aan het Sociologisch Instituut van de Universiteit Utrecht (project Film en Mondiale Vorming). Vanaf 1981 is zij verbonden aan de opleiding Theater-, Film- en Televisiewetenschap van de Universiteit Utrecht, waar zij verschillende functies bekleedde. Als gastdocent werkte zij aan de Academie voor Expressie door Woord en Gebaar in Utrecht en aan de Hochschule für Design in Bielefeld (Duitsland). Zij promoveerde in 1995 op *Televisiedrama: podium voor identiteit. Een onderzoek naar de relatie tussen omroepidentiteit en Nederlands televisiedrama, 1969-1988*. In 2002 was zij gashoogleraar aan de University of Rhode Island (Providence, USA). Zij maakt deel uit van diverse internationale onderzoeksverbanden (Eurofiction, Danish Media History Group, Chicam: Children in Communication about Migration). Haar publicaties liggen op het gebied van de mediageschiedenis en mediacultuur, met grote aandacht voor die van Nederland in een internationale context. Zij bekleedde verschillende bestuurlijke functies in de culturele sector (onder meer als kroonlid van de Raad voor Cultuur) en is voorzitter van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties.

De laatste uitgaven in deze reeks zijn:

- Marjan Schwegman, *De Prima Donna* (1998)
Hans Righart, *Anglophilia Seriosa en andere zenuwaandoeningen* (1998)
Henriëtte de Swart, *Variatie in betekenis* (1998)
Maarten van Rossem, *Het poldermodel in internationale context* (1998)
Duco Hellema, *De handelende staat* (1998)
P.D. 't Hart, *Teneinde het voortwoekeren van allerlei kwalen te voorkomen* (1999)
Bert Hogenkamp, *Ogen en oren tekort?* (1999)
Wim Denslagen, *Nostalgie en modernisme in de monumentenzorg* (1999)
C. Vellekoop, *Met een kaars naar de kerk* (1999)
Dick Schram, *Kracht van lezen* (1999)
Maarten van Buuren, *Vincent van Gogh's navolging van Christus* (2000)
W.P. Gerritsen, *Wat doen de burens?* (2000)
Peter Coopmans, *Het projectieprobleem in de praktijk* (2000)
Anna Everett, *The Revolution will be Digitized: Afrocentricity and the Digital Public Sphere* (2001)
John Groenewegen, *Het economische stelsel van Frankrijk en Nederland; leven als God in de polder?* (2001)
Wijnand Mijnhardt, *Over de moderniteit van de Nederlandse Republiek* (2001)
Gert Rijlaarsdam, *Vreemd talenonderwijs. Over vernieuwing en samenhang, didactiek en onderzoek* (2001)
Emile Wennekes, *'Frisia non cantat', en meer van dat soort malligheden* (2001)
Doris Edel, *Off the mainstream. A literature in search of its criteria* (2001)
Norbert Corver, *Taal in zicht* (2002)
Gloria Wekker, *Nesten bouwen op een winderige plek. Denken over gender en etniciteit in Nederland* (2002)
Paul Wackers, *Terug naar de bron* (2002)
Paolo de Medeiros, *Uit de Tijd: Saramago, Literatuur en Maatschappij* (2002)
Josine Blok, *Oude en nieuwe burgers* (2002)
Paul van den Hoven, *De mythe van het recht. Over een betekenis van het rechterlijk discours* (2002)
Riet Schenkeveld-van der Dussen, *Vondel en 't vrouwelijk dier. Vondels visie op vrouwen en enkele aspecten van de receptie daarvan* (2002)
Frank Kessler *Het idee van vooruitgang in de mediageschiedschrijving* (2002)
Harald Hendrix, *Veelzijdigheid. Een Italiaans verhaal* (2002)
Leen Dorsman, *Een hippopotamus in toga en andere hooggeleerden Utrechtse professoren 1815-1940* (2003)
Ton Naaijkens, *De wegen van de vertaling* (2003)
Jan Odijk, *Herbruikbare woorden en regels* (2003)
Renger de Bruin, *Ingelijste regenten. Een museale collectie als onderzoeksterrein voor bestuursgeschiedenis* (2003)
Frits van Oostrom, *Academische kwesties. Van middeleeuwse literatuur naar universiteit en maatschappij* (2003)
Henk Verkuyl, *Woorden, woorden, woorden* (2003)
Wiljan van den Akker & Gillis Dorleijn, *De Muze: een vrouw met den blik van een man. Opvattingen over 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' in de Nederlandse poëzie tussen 1880 en 1940* (2003)

Colofon

Copyright: Sonja de Leeuw

Vormgeving en druk: Labor Grafimedia BV, Utrecht

Deze oplage is gedrukt in een oplage van 300
genummerde exemplaren, waarvan dit nummer is.

Gezet in de PBembo en gedrukt op 120 grams papier Biotop.

ISBN-90-76912-43-2

Uitgave: Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht, 2003.

Het ontwerp van de reeks waarin deze uitgave verschijnt is
beschermd.