

De scenarioschrijver binnen het verzulde omroepbestel:

een case study.

K.M.M Bank

3936457

Master scriptie: definitieve versie

Master Film & Televisiewetenschappen

23 september 2013

Begeleidster: A.C.N. van Beusekom

Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave:

1. Inleiding	p. 3
2. Theoretisch kader	p. 7
3. Methode	p. 15
4. 'Frameworks of knowledge': Dick Walda	p. 18
5. 'Frameworks of knowledge': NOS	p. 22
6. 'Frameworks of knowledge': Samenkomst in gerealiseerd werk	p. 26
7. 'Relations of production'	p. 30
8. Discussie	p. 34
9. Conclusie	p. 37
10. Literatuurlijst	p. 39

De scenarioschrijver binnen het verzuilde omroepbestel: een case study.

1. Inleiding

Ik heb er met veel zorg en overgave aan gewerkt en het spijt mij dat het nu “af” is; Hoewel: ik begrijp dat jullie opnieuw op- en aanmerkingen zullen leveren op het thans gepresenteerde... Los van mijn bereidheid daartoe moeten jullie ook begrijpen dat het niet eindeloos kan doorgaan; dat zou leiden tot dood in de pot.¹

Deze woorden schreef scenarist Dick Walda in een brief van 12 maart 1981 naar Stefan Felsenthal en Tonny van Velzen, verantwoordelijken voor de dramaproducties van de Nederlandse Omroep Stichting (NOS), ondergebracht in de afdeling culturele producties.

Uit een dergelijke verzuchting valt de grote inmenging van de omroep tijdens het schrijfproces van het scenario af te lezen. Naast de aanpassingen die de omroep door wil voeren in het script, is er ook correspondentie teruggevonden met betrekking tot de relatie tussen de scenarist en de door de omroep beoogde regisseur van de uiteindelijke productie. Zo schrijft Dick Walda over zijn ontmoeting met Klaas Rusticus, beoogd regisseur van een van Walda's scenario's:

Na het gesprek met Klaas Rusticus ben ik opnieuw bezig geweest met ‘Op een dag vlieg ik weg’. Klaas en ik hebben toentertijd vooral scènes doorgesproken, waartegen hij bijvoorbeeld “bah” zei, of “kan niet”. Hoewel ik uiteraard geen ‘water in de wijn’ heb gedaan, heb ik toch getracht zoveel mogelijk rekening te houden met zijn verlangens en wensen.²

Ook hier blijkt de grote invloed die derde partijen wensen uit te oefenen op het schrijfproces. In deze strijd ligt het belang van onderzoek naar scenarioschrijvers besloten. Binnen de filmwetenschappen is de auteurskwestie van oudsher veel besproken onderwerp. In de jaren vijftig werd in *Cahiers du Cinéma* (Frankrijk), *Film Culture* en *Film Quarterly* (beiden Amerika) al gediscussieerd over de ‘auteurspolitiek’ door onder andere André Bazin en Andrew Sarris.³⁴ Wat uitgroeide tot de auteursbenadering, het centraal stellen van de regisseur als maker van de film, is in de jaren later bekritiseerd door onder meer Peter Wollen.⁵ Dit was slechts nog het begin van de discussie. Een dergelijk langlopend

¹ Dick Walda, in een brief naar Tonny van Velzen en Stefan Felsenthal, 12 maart 1981

² Dick Walda, in een brief naar van Velzen en Felsenthal, 14 februari 1982

³ André Bazin. ‘La politique des auteurs’ in *Cahiers du Cinéma*, no.70, april 1957.

⁴ Andrew Sarris. ‘Notes on the auteur theory in 1962’ in *Film Culture*, no.27, winter 1962.

⁵ Peter Wollen. ‘The Author Theory’ in *Signs and Meanings in the cinema*. Londen: Secker & Warburg, 1967.

wetenschappelijk debat is nooit overgevloed naar de televisiewetenschap, de bundels *Writing for the medium: Television in transition* van Thomas Elsaesser en *Double Trouble: Writing and Filming* (specifiek over het werk van Nederlands scenarioschrijver Chiem van Houweninge), eveneens van Thomas Elsaesser zijn op dit gebied het meest representatief.⁶⁷ Uit deze bundels kan geconcludeerd worden dat het te simpel is om te stellen dat het script is geschreven door de scenarist en dat de regie geheel toegeschreven kan worden aan de regisseur. Echter zijn tot nu toe de specifieke verhoudingen tussen de betrokken partijen zelden onderwerp van onderzoek geweest. Voor film kan gedacht worden aan Bordwell, Thompson en Staigers *The Classical Hollywood Cinema*, maar voor televisiedrama bestaat een dergelijk onderzoek nog niet.⁸

Het is hier dat deze studie een bijdrage tracht te leveren aan het wetenschappelijke debat aan de hand van de volgende onderzoeksvraag: Wat is de invloed van de opdrachtgevende en uitvoerende (publieke) omroep op het werkproces en het resultaat van de scenarist die het te realiseren script levert?

Deze studie vertrekt vanuit het gedachtegoed van *Cultural Studies* en Stuart Hall's *encoding/decoding* model, waarbij de aandacht met name gericht wordt op het proces van 'encoding'.⁹ De aspecten die 'encoding' volgens Hall beïnvloeden (*frameworks of knowledge, relations of production* en *technical infrastructure*) worden waar mogelijk onderzocht, benoemd en met elkaar verbonden. 'Technical infrastructure' wordt in dit onderzoek grotendeels buiten beschouwing gelaten, gezien de beschikbare informatie niet toereikend is om zinnige uitspraken te doen over de invloed hiervan op het productieproces. De nadruk op het proces is wat Hall's werk relevant maakt voor deze studie, die juist de specifieke verhoudingen tussen de makers probeert te onderzoeken.

Aan de hand van de specifieke situatie tussen omroep NOS en scenarioschrijver Dick Walda maakt deze studie het schrijfproces inzichtelijk door middel van onderzoek van correspondentie, verschillende versies van de scenario's, toelichtingen en in die tijd gegeven interviews. De NOS en scenarioschrijver Dick Walda fungeren als een casestudy binnen een groter onderzoek naar de Nederlandse scenarist binnen het verzuilde omroepbestel.

Van deze beide partijen wordt een analyse gemaakt gebaseerd op geschreven/

⁶ Zie o.a Thomas Elsaesser, *Writing for the medium: Television in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994).

⁷ Thomas Elsaesser, Robert Kievit, Jan Simons. *Double Trouble: Writing and Filming*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994).

⁸ David Bordwell, Janet Staiger, Kirstin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of production to 1960*. (London: Routledge, 1985)

⁹ Stuart Hall. *Encoding/Decoding*. Halls, S. et al. eds. 1980 :p. 134

geproduceerde scenario's, interviews, krantenartikelen en correspondentie waaruit hun visie gedestilleerd kan worden. Er wordt gezocht naar vaste thema's en een vaste stijl van Dick Walda. Binnen de analyse van de NOS worden de structuren binnen de omroep en de afdeling die verantwoordelijk is voor de dramaproducties blootgelegd; de visie van de NOS op haar functie als omroep wordt onderzocht, evenals de visie van de personen die dit beleid uitvoeren binnen de afdeling Culturele producties (waar drama onder viel) en de uitvoering van het productieproces.

Deze visies zijn onderzocht aan de hand van archiefonderzoek: jaarverslagen, interviews, correspondentie en verschillende versies van scenario's worden geraadpleegd. Dit onderzoek baseert zich grotendeels op archiefmateriaal uit het NOS-scenario archief dat beheerd wordt door het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Dit archief bestaat uit veertig dozen correspondentie, begeleidende brieven, opmerkingen, notities en scenarioversies die vanaf de jaren zestig tot begin jaren negentig voor de NOS zijn ontwikkeld, per doos zit gemiddeld de correspondentie van plus minus drie producties verdeeld in mappen.

De uitgebreidheid en de toegankelijkheid van dit archief binnen Beeld en Geluid maakt de NOS, als de enige omroep in dit stadium van de studie, geschikt voor een onderzoek naar het proces achter het eindproduct. De NOS is namelijk de enige omroep die haar drama-scripts en correspondentie heeft ondergebracht bij Beeld en Geluid. De papieren archieven van de meeste Nederlandse omroepen zijn nog altijd in eigen beheer, wat zorgt voor een slechte toegankelijkheid.

Binnen dit archief is het werk van scenarioschrijver Dick Walda het sterkst vertegenwoordigd. Hoewel Dick Walda nooit in vaste dienst was bij een omroep, schreef hij zijn meeste televisiewerk voor de NOS. Voor de NOS is Walda hofleverancier, geen andere schrijver zag meer van zijn scenario's geproduceerd worden door de NOS dan Walda. Hij schreef de enige langlopende serie die de NOS destijds maakte, DE WOLVENMAN (1974) en zag daarnaast acht eenakters gerealiseerd worden. Daarnaast behelst het archief ook nog zeventien niet-gerealiseerde scenario's, waarvan verschillende versies en correspondentie zijn bijgevoegd. In totaal is het werk van Walda in ongeveer veertig mappen van het NOS-scenario archief vertegenwoordigd.

Dit onderzoek is gebaseerd op de eerste resultaten van een studie naar de Nederlandse scenarioschrijver, voorlopig onder de werktitel 'De scenarioschrijver als Alfa', uitgevoerd onder leiding van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Deze studie richt zich op dramaproducties van scenarioschrijvers vanaf eind jaren '50 tot het heden. Hoewel de studie

van Beeld en Geluid uiteindelijk moet leiden tot een interviewproject met de scenarioschrijvers, is het vooronderzoek dat de basis vormt voor deze casestudy met name gebaseerd op bronnen uit de collecties van Beeld en Geluid.

Het proces van ‘encoding’ dat in deze studie centraal staat, is in veel gevallen een lastig te onderzoeken proces door de zojuist beschreven slechte bereikbaarheid van de archieven. Hierdoor beschikken onderzoekers niet over het juiste materiaal om de productiewijze en productieomstandigheden te onderzoeken. Dit onderzoek verwacht de complexiteit van het productieproces van televisiedrama aan te tonen, door de dialoog tussen de verschillende partijen bloot te leggen. De hoop is dat de uitkomsten van deze studie functioneren als een stimulans om de overgebleven archieven bij elkaar te brengen. Op dit moment ontbreekt simpelweg het overzicht van bewaard materiaal waardoor de mogelijkheid om grootschalig onderzoek te doen naar het proces van ‘encoding’ binnen televisiedrama nauwelijks aanwezig is.

2. Theoretisch kader

“While one tends to think that the unique quality of television derives from it’s ‘liveness’, it is in fact a medium dependent on ‘writing’.”¹⁰ – *Thomas Elsaesser*

“We all write and speak from a particular space and time, from a history and culture which is specific. What we say is always in context, ‘positioned’.”¹¹ – *Stuart Hall*

Waar Thomas Elsaesser in de inleiding op het boek *Writing for the medium* (2008) de afhankelijkheid van het medium televisie van het schrijven benadrukt, compliceert Stuart Hall deze ogenschijnlijk simpele notie van ‘schrijven’ door te stellen dat een schrijver, en daarmee een tekst, nooit als een op zich zelf staand gegeven gezien kan worden.

Cultural Studies kan gezien worden als de basis van het hedendaagse denken over televisieproducties. Deze studie gaat in zekere mate terug naar de basis en onderzoekt op een aantal kernpunten binnen Cultural Studies de verhoudingen tussen makers. Hoewel het hier al relatief oude theorieën betreft zijn deze punten nog altijd van grote relevantie. De kernpunten van het denken binnen Cultural Studies vormen nog altijd de plaats van onderhandeling tussen televisiemakers.

Stuart Hall, een van de grondleggers van *Cultural studies*, beschreef in bovenstaand citaat ‘*positions of enunciation*’. Hij stelt dat deze posities onder andere bepaald worden door cultuur, identiteit, ideologie en machtsrelaties. Hall doelt met ‘*positions of enunciation*’ op de impact die de buitenwereld heeft op de verschillende makers; zowel de opdrachtgever als de regisseur en de scenarioschrijver werken altijd in ‘context’. Het is dan ook van belang de vier begrippen die Hall als invloed noemt helder voor ogen te krijgen voordat een verkenning van de positie van de scenarioschrijver binnen het Nederlandse omroep bestel van enige waarde kan zijn.

Binnen Cultural Studies kent het begrip cultuur een vrij ruime betekenis, welke vaak wordt gehanteerd door te spreken over een manier van leven binnen een industriële maatschappij, die alle betekenissen van die maatschappelijke ervaringen omvat.¹² Een specifiekere toegepaste uitwerking van het begrip cultuur komt van Raymond Williams, die het

¹⁰ Thomas Elsaesser. *Writing for the Medium: Television in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994), 8.

¹¹ Stuart Hall. “Cultural identity and diaspora”, in *Colonial discourse and Postcolonial Theory: A reader* (New York: Columbia University Press, 1993), 222.

¹² Sonja de Leeuw. *Televisedrama: podium voor identiteit* (Amsterdam: Cramwinckel, 1995), 45.

concept cultuur opsplitst in drie betekenissen. 1) Cultuur als een algemeen proces dat de intellectuele, spirituele en esthetische ontwikkeling weergeeft, 2) Cultuur als een bepaalde manier van leven (van een groep mensen in ene bepaalde tijdsperiode, en 3) Cultuur als de werken van intellectuele en artistieke aard.¹³ Duidelijk moge zijn dat wanneer dit artikel spreekt over cultuur in relatie tot televisiedrama met name de invloeden van de eerste twee toepassingen die Williams aanreikt op het laatste aspect, waar televisiedrama als culturele uiting wordt gezien.

Een begrip dat sterk verbonden is met cultuur binnen Cultural Studies is identiteit. Cultural studies streeft naar een andere benadering van dit concept:

Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation.¹⁴

Hall benadrukt hier niet alleen de functie van culturele uitingen, zoals televisiedrama, als representant van identiteit, maar stelt tevens dat identiteit niet los gezien kan worden van de representatie. De samenhang die Cultural studies omschrijft tussen cultuur en identiteit uit zich in wat men '*cultural identity*' noemt. Juist deze culturele identiteit is van belang bij een onderzoek binnen het verzuilde omroepbestel dat Nederland kent; deze culturele identiteit, te samen met het nog nader te bespreken concept ideologie, is waar de verschillende omroepen hun bestaansrecht op baseren. Cultural studies ziet culturele identiteit als een bindmiddel tussen mensen binnen een bepaalde maatschappelijke groep(ering). Het legt de nadruk op het gezamenlijke verleden, gezamenlijke ervaringen en de geldende 'codes' die binnen die groep worden gehanteerd.¹⁵ Echter worden door de uiting van deze 'gezamenlijke cultuur' ook de verschillen duidelijk: "We cannot speak for very long, with any exactness, about 'one experience, one identity', without acknowledging its other side".¹⁶

Een derde bruikbaar focuspunt binnen Cultural studies betreft ideologie. Zoals al eerder gezegd probeerden de Nederlandse omroepen hun bestaansrecht toe te schrijven door zich te profileren op het gebied van identiteit en ideologie. Ideologie is daarmee een van de kernbegrippen binnen de publieke omroepen tot de jaren '90, hierna zwakt de ideologische legitimatie van het bestaansrecht door de omroepen af.

Binnen Cultural studies wordt ook ideologie gezien als een 'hybride' concept, waar

¹³ Raymond Williams. *Keywords. A vocabulary of culture and society* (London: Flamingo, 1983), 87-92

¹⁴ Stuart Hall, *Cultural Identity*, 225

¹⁵ Stuart Hall, *Cultural Identity*, 223

¹⁶ Ibidem, 224

ideologie een actieve bijdrage levert aan maatschappelijke belangen, en daarvan niet slechts een afspiegeling is.¹⁷ Voor dit onderzoek volstaat een redelijk ruime opvatting van het begrip ideologie, waar in navolging van Sonja de Leeuw in haar boek *Televisiedrama: podium voor identiteit* een samengestelde definitie door Eagleton wordt gehanteerd: ideologie als (de promotie en legitimatie van) een geheel van ideeën en opvattingen (waar of vals) die de voorwaarden en levenservaringen symboliseren van een specifieke en maatschappelijk belangrijke groep of klasse.¹⁸

Het Nederlandse verzuilde omroep bestel geeft plaats aan verschillende ideologieën en is daarmee een pluriform bestel. De omroepen uiten zich binnen het medium televisie in een ideologische dialoog waar ieder de eigen idealen de wereld in stuurt. Deze samenkomst van ideologieën zorgt voor een hegemonische strijd om de herkenning van ideeën als ‘common sense’.¹⁹ Iedere zuil binnen het bestel kent zijn eigen ‘common sense’, wat zorgt voor eenheid en verscheidenheid. Binnen deze hegemonische strijd heeft de NOS een aparte positie. Zij opereert als niet verzuilde omroep binnen een verzuild bestel.

Hall, die in zijn opvatting over hegemonie voortbouwt op het vroegere werk van onder andere Antonio Gramsci, ziet hegemonie als een wisselwerking tussen de groepen in de samenleving met macht en de groepen zonder (of met minder) macht, die als het ware in een constante dialoog zijn met elkaar.²⁰ Een concept als hegemonie is inherent verbonden aan machtsrelaties. Niet alleen tussen de verschillende aanwezige ideologieën binnen het omroep bestel (waar machtsrelaties onder andere terugkomen binnen de verdeling van de zendtijd), maar het insinueert ook een zekere machtsrelatie tussen het medium en de kijker, anders gezegd; de zender en de ontvanger.

Binnen Cultural studies worden deze relaties over het algemeen geïllustreerd met het ‘encoding/ decoding’ model. Hoewel deze studie zich met name zal richten op de processen binnen ‘encoding’, is het van belang om ‘encoding’ in relatie tot, en als onderdeel van, een groter geheel te zien. Het ‘encoding/ decoding’ model gaat uit van een tweedelig systeem dat de relatie weergeeft tussen de productie, de mediatekst en de ontvanger.

‘Encoding’, de fase van de productie, werkt volgens wat Stuart Hall *professional codes* noemt, die beïnvloed wordt door *frameworks of knowledge, relations of production* en *technical infrastructure* waarin de productie plaatsvindt. Deze codes produceren ‘preferred

¹⁷ Stuart Hall, *Cultural Identity*, 223.

¹⁸ Sonja de Leeuw. *Televisiedrama: podium voor identiteit*, 42.

¹⁹ Stuart Hall. *Critical dialogues in Cultural Studies*. Edited by: David Morley, Kuan-Hsing Chen. (Routledge: Londen, 1996), 163.

²⁰ Stuart Hall. *Critical dialogues in Cultural Studies*, 163.

meanings', welke verbonden zijn aan de doelen, idealen en identiteit van de makers van de mediatekst. Zoals Hall stelt, 'they [the preferred meanings] have the institutional/ political/ ideological order imprinted in them and have themselves become institutionalized'²¹

Dat er bij encoding sprake is van een vorm van betekenisgeving die door de makers wordt geprefereerd, wil niet zeggen dat de ontvanger binnen het proces van decoding vast zit binnen deze betekenis. *Cultural studies* bestrijdt de positie van de kijker als passief, en stelt juist dat de ontvanger actief deel neemt aan het proces. Dit wil echter niet zeggen dat de ontvanger onbegrensde mogelijkheden heeft om betekenis te geven aan de tekst. De ontvanger blijft in zekere mate vast zitten binnen de structuur van de productie, waar hij op drie verschillende wijzen op kan reageren:

- 1) The preferred reading: hier neemt de ontvanger de preferred meaning en codes van de productie (encoding) in zijn geheel over.
- 2) The negotiated reading: hier neemt de ontvanger de preferred meanings en codes uit de productie maar gedeeltelijk over. De ontvanger accepteert sommige codes, maar verworpt andere.
- 3) The oppositional reading: hier verworpt de ontvanger alle preferred meanings uit de code "in which case they adopt an oppositional code and decode the message in a globally contrary way"²²

Net als bij het proces van encoding is het ook het proces decoding afhankelijk van (persoonlijke) idealen, identiteit, maatschappij en verdere omstandigheden. De *cultural identity* van de kijker wordt gevormd door de context waarin de ontvanger leeft, die invloed uitoefent op de wijze waarop deze betekenis geeft aan mediateksten. In het kort kunnen deze invloeden hetzelfde beschreven worden als bij encoding: *frameworks of knowledge, relations of production en technical infrastructure*.²³

Zoals gezegd concentreert dit onderzoek zich met name op het proces van encoding, om zo de relaties en context binnen het proces van productie te kunnen bergrijpen. Na lange discussie binnen de wetenschappelijke wereld heeft televisie met name door grondleggers binnen de Cultural Studies een plaats gekregen als 'serieus' medium. Hall ziet het medium

²¹ Stuart Hall. *Encoding/Decoding*. Halls, S. et al. eds. 1980 :p. 134

²² Stuart Hall, *Encoding/ Decoding*, 137-8

²³ Stuart Hall, *Encoding/ Decoding*, 137-138

dan ook als “the dominant means of social signification in modern societies”.²⁴

De theorieën van Cultural studies zijn gebaseerd op de Engelse situatie. Omdat het publieke bestel van Nederland op cruciale punten verschilt van het Engelse publieke bestel, is het van belang om het Nederlandse bestel hier uiteen te zetten om de theorieën op de juiste manier te kunnen toepassen.

Het ontstaan van het Nederlandse omroepbestel begint met de intrede van de radio. In de jaren twintig zien de elites van de grote zuilen in de Nederlandse samenleving het nieuwe medium als het ideale middel om de cohesie binnen de eigen zuil te versterken. In 1924 wordt de eerste omroep opgericht; de NCRV (Nederlandse Christelijke Radio Vereniging). In 1925 volgt de socialistische VARA (Vereeniging van Arbeiders Radio Amateurs) en in 1926 worden de VPRO (Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep) en de KRO (Katholieke Radio Omroep) opgericht. De AVRO (Algemene Vereniging Radio Omroep) richt zich als enige omroep op de bevolking als geheel en probeert een nationale omroep op te zetten. De politiek begint zich pas met het medium te bemoeien wanneer er schaarste in frequenties ontstaat, en beslist in 1930 tot een verzuild omroepbestel waarmee een nationale omroep van de baan lijkt.²⁵ Eind jaren veertig, wanneer de introductie van de televisie nabij is, presenteren de reeds bestaande omroepen zich als de aangewezen organisaties om de televisieprogrammering voor hun rekening te nemen. In 1951 richt de politiek, na een aantal overgangsregelingen en voorlopige besluiten, de Nederlandse Televisie Stichting (NTS) op, waarin bestaande omroepen samenwerken. De NTS is verantwoordelijk voor het vullen van alle zendtijd en onder haar verantwoordelijk vindt dan ook de eerste officiële uitzending van de Nederlandse televisie plaats. In 1956 krijgen de bestaande omroepen een zelfstandige licentie om uit te zenden naast de NTS.²⁶

Na een periode van relatieve rust binnen het bestel, volgen er op radiogebied een aantal ontwikkelingen die het verzuilde systeem bedreigen. Uit onvrede over het aanbod van de twee toenmalige radiozenders, wordt in 1959 door vrije radiohandelaren de Vrije Radio Omroep Nederland (VRON) opgericht. Omdat het opzetten van een commerciële omroep in die tijd bij wet verboden is, starten zij in april 1960 met het uitzenden onder de naam Radio Veronica vanaf het schip Borkum Riff, dat net buiten de territoriale wateren van Nederland ligt. Geïnspireerd door de snelgroeiende populariteit van Radio Veronica richten een aantal

²⁴ Stuart Hall, Over postmodernisme en articulatie. Een interview afgenomen door L. Grossberg. 1991, 24

²⁵ Huub Wijfjes. ‘Veelkleurige radio gemeenschappen’, in: *Een eeuw van Beeld en Geluid: Cultuur geschiedenis van radio en televisie in Nederland*. (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012), 62-63

²⁶ Andreas Fickers. ‘Op zoek naar televisie’, in: *Een eeuw van Beeld en Geluid: Cultuur geschiedenis van radio en televisie in Nederland*. (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012), 126-127

bedrijven waaronder Philips, Heineken en Unilever samen de Onafhankelijke Televisie Exploitatie Maatschappij (OTEM) op, met de bedoeling een licentie te verkrijgen voor het opzetten van een Nederlandse commerciële televisiezender. Wanneer deze zendruimte echter in 1963 door de politiek wordt toegewezen aan de bestaande publieke omroepen, besluit de opvolger van OTEM, REM (Reclame Exploitatie Maatschappij) een voormalig booreiland om te bouwen tot een zendstation. In 1964 start zij onder de naam TV- Noordzee haar uitzendingen. Uit angst dat de REM eenzelfde populariteit bereikt als radio Veronica wordt er een anti- REM wet aangenomen en in december 1964 wordt het leger ingezet om het booreiland te ontruimen.²⁷

Na een mislukte poging in 1965 om de interne verdeeldheid over de toekomst van het Nederlandse televisielandschap op te lossen wordt in 1967 een nieuwe omroepwet aangenomen die twee jaar later van kracht wordt. Deze wet maakt het mogelijk voor nieuwe omroepen om tot het bestel toe te treden wanneer zij aan een aantal inhoudelijk eisen voldoen en voldoende aanhang in de bevolking kunnen verwerven in de vorm van leden. Ook voor de reeds bestaande omroepen wordt de zendtijd vanaf nu gekoppeld aan het ledenaantal. Hiernaast wordt ook de introductie van reclame op televisie vastgelegd in deze omroepwet, die de STER (Stichting Televisie Ether Reclame) zal verzorgen. Tenslotte wordt de NOS opgericht, waarin de NRU (Nederlandse Radio Unie) en de NTS (Nederlandse Televisie Stichting) in opgaan. De NOS wordt getracht de onderlinge samenwerking tussen de omroepen te versterken en te coördineren.²⁸

De samenwerkende functie van de NOS was ook terug te zien in de organisatie van de stichting. Het bestuur was samengesteld uit een deel dat werd benoemd door de Kroon, een deel dat bestond uit vertegenwoordigers van maatschappelijke en culturele organisaties en een deel bestond uit vertegenwoordigers van de overige omroepen uit het bestel.²⁹ De NOS was de enige zendgemachtigde zonder leden; enerzijds betekende dit een stuk vrijheid voor de NOS omdat zij niet genoodzaakt was publiek aan zich te binden, anderzijds betekende dit een afhankelijkheid van de andere omroepen in het bestel. De NOS mocht de overige omroepen niet in de weg staan, maar hoorde (etnische) minderheden te vertegenwoordigen die nog niet door een andere omroep vertegenwoordigd werden in het bestel.³⁰

In de jaren die volgen op het ontstaan van de NOS treden de eerste nieuwe omroepen

²⁷ Huub Wijfjes. 'Radio als stemmingsregelaar', in: Een eeuw van Beeld en Geluid: Cultuur geschiedenis van radio en televisie in Nederland. (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012), 199-200.

²⁸ Sonja de Leeuw. 'Televisie verbindt en verdeelt', in: *Een eeuw van Beeld en Geluid: Cultuur geschiedenis van radio en televisie in Nederland*. (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012), 166-167.

²⁹ Sonja de Leeuw, *Televisiedrama: podium voor identiteit*, 365

³⁰ Idem.

toe, waaronder de TROS (1966) en de EO (1970). Ondanks de vele vernieuwingen die in deze jaren volgen zoals de komst van de kabeltelevisie en de opkomst van onafhankelijke televisieproducenten als Endemol, blijft de positie van het publieke omroepbestel stabiel; tot de eind jaren tachtig blijft er sprake van twee publieke zenders en wordt de commercie grotendeels buiten de deur gehouden.

Anders dan de Engelse situatie is het Nederlandse omroep bestel opgebouwd uit meerdere ‘zuilen’, wat gevolgen heeft voor de ideologie die zij uitdraagt:

Met de Nederlandse omroepsituatie als uitgangspunt kan er nauwelijks sprake zijn van een eenduidige ideologie. De keuze voor een omroepbestel dat de aanwezigheid van meerdere specifieke ideologische posities mogelijk maakt, is al het resultaat van een ideologische keuze.³¹

Deze ideologische pluriformiteit van het Nederlandse omroep bestel zorgt voor een complexere notie van ideologie en hegemonie dan bij de Engelse situatie: in het Nederlandse publiek bestel bevinden verschillende ideologische uitingen zich naast elkaar en vinden meerdere hegemonische dialogen plaats.

Uit het raamwerk dat Cultural studies biedt, valt de constante nadruk op het ‘proces’ op, waarin een mediatekst nooit als op zichzelf staand fenomeen beschouwd mag worden. Binnen deze studie worden dan ook de processen binnen de productie van Nederlands drama onderzocht. Televisiedrama is door het Nederlandse publiek een van de hoogst gewaardeerde programmacategorieën in cijfer en kent hoge productiekosten waar meerdere partijen mee zijn gemoeid. Vanuit de benadering van Cultural studies wordt de productie van een dramatekst binnen deze studie dan ook gezien als een constant proces van onderhandeling, zonder uit het oog te verliezen dat het om ongelijke onderhandelingsposities gaat.

De scenarioschrijver, die een redelijk centrale positie in neemt in dit proces, vormt hier het uitgangspunt. Uiteraard vindt er een wisselwerking plaats tussen de omroep en de schrijver, de producent en de schrijver, de regisseur en de schrijver, enzovoorts. Maar ook de positie van de schrijver ‘alleen’ is niet eenduidig te bepalen; zijn individuele band met een (al dan niet) politieke en culturele omgeving is van invloed op zijn werk. Naast al deze (en nog meer) persoonlijke en machtsrelaties, is een omroep deel van een groter systeem; het Nederlandse publieke omroepbestel.

Naast het ‘proces’ is het ook van belang om stil te staan bij de positie van de schrijver binnen een productie. Thomas Elsaesser, die deze positie bespreekt in de door hem geredigeerde essaybundel *Writing for the medium*, stelt het volgende:

³¹ Sonja de Leeuw. *Televisiedrama: Podium voor identiteit*, 43.

In Great Britain, the writer on television seems, for the time being, to have maintained a certain authority, not least thanks to the independence enjoyed by producers and commissioning editors. The situation is more precarious on the continent, where authors feel that their craft often goes unrecognized. And yet, the skills required for television writing need to be more widely understood, if television is to retain the loyalty of national audiences.³²

Waar Elsaesser zich met name op de ‘authority’ van de schrijver focust, speelt dat in dit onderzoek geen grote rol. Deze studie haakt aan op de complicatie van de auteurskwestie binnen het wetenschappelijke debat (door onder andere Elsaesser) en gaat verder met hun noties. De focus in deze studie ligt met name op het laatste gedeelte van het citaat, waar ‘understanding’ de kern vormt en probeert dan ook met name te onderzoeken hoe de verhoudingen tussen de meerdere makers liggen.

Het uiteindelijke werk van de schrijver vormt de uitkomst van een onderhandelingsproces tussen verschillende partijen en is tegelijkertijd nog steeds maar een ‘half-product’. Zonder scenario ontstaat er geen drama, maar voor het ontwikkelen van televisiedrama is meer nodig dan alleen dat. Elsaesser benadrukt ‘understanding’, het begrijpen van het medium. De noodzaak van dit onderzoek ligt dan ook op dit punt, want de vraag is hoeveel we écht van het medium televisie, en specifiek televisiedrama, kunnen begrijpen zonder de processen die er aan vooraf gaan te kennen en op waarde te schatten.

³² Thomas Elsaesser, *Writing for the medium*, 8.

3. Methode

Dit onderzoek vertrekt vanuit de zojuist besproken begrippen uit de Cultural studies. Het eerder besproken ‘encoding/decoding’ model biedt een aantal factoren aan die van invloed zijn op de uiteindelijke media tekst. Hall noemt onder andere:

- 1) frameworks of knowledge
- 2) relations of production
- 3) technical infrastructure ³³

Met name ‘frameworks of knowledge’ en ‘relations of production’ vormen uitgangspunten die dit archiefonderzoek over de Nederlandse situatie tracht te belichten. Hoewel ‘technical infrastructure’ zeker relevant is voor het productieproces, is de informatie hierover binnen de archieven ontoereikend om de effecten op het productieproces te kunnen analyseren.

Vanuit het inzicht dat Cultural studies biedt, is het van belang dat er eerst in kaart wordt gebracht welke personen, organisaties en omroepen betrokken zijn bij de producties. Alle uiteindelijke mediateksten die aan bod komen in dit onderzoek kennen minstens twee overeenkomstige betrokken partijen; Dick Walda als scenarioschrijver en de NOS als de betrokken omroep.

Door middel van archiefonderzoek, betreffende brieven, notulen en interviews, wordt van beide partijen een beknopte analyse gemaakt. De uitkomsten van deze analyse geven aspecten van de visies, ‘the position of enunciation’ en van het ‘framework of knowledge’ van de NOS en Walda weer. Deze secties geven geen compleet beeld van de ‘frameworks of knowledge’ en ‘position of enunciation’, gezien het reconstrueren van een dergelijk framework/positie niet tot de mogelijkheden behoort. Echter trachten deze secties wel een algemeen beeld te kunnen creeëren door de verschillende onderzochte aspecten aan elkaar te verbinden.

Voor Dick Walda gebeurt het analyseren van zijn positie en framework aan de hand van archiefonderzoek van interviews en correspondentie waarin Walda zijn geschreven scenario’s, leven en visie op het vak van de scenarioschrijver bespreekt. Tevens wordt er gezocht naar vaste thema’s en stijlen in het werk van Walda. Op dezelfde wijze volgt een analyse van de NOS. Binnen dit kader worden de structuren binnen de omroep en de afdeling die verantwoordelijk is voor de dramaproducties bloot gelegd. Onderwerpen in dit stadium

³³ Stuart Hall. *Encoding/ Decoding*, 137-138.

zijn de visie van de NOS op de functie van de omroep, de personen die dit beleid uitvoeren binnen de afdeling Culturele producties (waar drama onder viel), en de uitvoering van het productieproces. De uitkomsten in deze sectie zijn gebaseerd op archiefonderzoek van jaarverslagen, interviews en correspondentie binnen de omroep uit de jaren '70 tot eind jaren '80.

De manier waarop de posities, visies en 'frameworks of knowledge' van de NOS en Dick Walda samen komen wordt geanalyseerd aan de hand van drie door Walda geschreven producties:

- DE WOLVENMAN (1974): in die tijd de enige langlopende serie geproduceerd door de NOS, en tevens de eerste serie in zijn geheel geschreven door Dick Walda.
- EEN VLIAGER VOOR GOD (1981): een succesvolle eenakter (hoge publiekswaardering en verkocht aan het buitenland).
- OP HET EERSTE GEZICHT (1983): een eenakter die thematisch typerend is voor het wat latere werk van Walda.

Binnen deze producties, allen gerealiseerd door de NOS, wordt gezocht naar overeenkomsten en structuren tussen de visie van de NOS op drama en de ideeën van Dick Walda over zijn werk als scenarioschrijver. Dit onderdeel is een combinatie van een visuele analyse van de producties, een tekstuele analyse van de scenario's en archiefonderzoek van de bewaarde correspondentie tussen beiden. In deze paragraaf zal onderzocht worden in hoeverre Walda's vaste thema's en stijl terugkomen in het resultaat.

De volgende paragraaf richt zich op het proces dat vooraf gaat aan de voltooiing van een dergelijke dramaproductie, door Stuart Hall omschreven als 'relations of production'. Aan de hand van archiefonderzoek van correspondentie tussen Walda, de NOS, regisseurs en andere betrokkenen betreffende gerealiseerde scenario's en niet-gerealiseerde scenario's geschreven door Walda, wordt getracht dit proces inzichtelijker te maken. Door de combinatie van gerealiseerde en niet gerealiseerde scenario's, komen niet alleen de overeenkomsten in visie tussen beiden partijen naar boven, maar zien we ook de verschillen tussen de partijen. Concluderend zullen aan het eind van deze vier hoofdstukken ook kort de theorieën van Cultural Studies verbonden worden met de bevindingen van deze hoofdstukken.

De conclusies die uit dit onderzoek volgen zullen binnen een discussie teruggekoppeld worden aan de eerder besproken theorieën, en zullen waar nodig genuanceerd en/of aangevuld worden. Tevens probeert dit onderzoek het belang te laten zien van de archivering van

dergelijke correspondentie, door te tonen dat het proces van de productie in sommige gevallen voor onderzoek naar creatieve processen in een institutioneel verband meer kan zeggen dan de uiteindelijke productie alleen.

4. 'Frameworks of knowledge': Dick Walda

Walda, geboren in 1940 en opgegroeid in een Amsterdams arbeidersgezin, schreef al lange tijd (onder andere verhalenbundels) voordat hij begon met schrijven voor televisie. Hoewel binnen deze paragraaf de nadruk ligt op het bloot leggen van de 'frameworks of knowledge' van Walda als scenarist voor televisie, wordt zijn eerdere werk hier kort behandeld omdat dit voor Dick Walda het opstapje naar de televisie betekende en bovendien zijn (vroegere) maatschappelijke inslag weergeeft. Op deze wijze geeft deze sectie niet alleen het 'framework of knowledge' weer van Walda, maar wordt tegelijkertijd ook zijn 'position of enunciation' besproken; zijn visie op het vak van scenarist en mate van professionaliteit worden hier besproken.

Walda debuteerde in 1966 met een verhaal in het literaire tijdschrift *Maatstaf* en na de uitgave van enkele verhalenbundels kwam hij terecht bij de VARA radio. Bij de VARA radio, onder leiding van Ad Löbler die de VARA hoorspelen duidde als sociaal realisme, schreef Walda ruim honderd hoorspelen.³⁴

Wij maakten dus hoorspelen, gedramatiseerde documentaires, en we hadden absoluut geen ervaring met televisie. Regisseur Ad Löbler heeft ons dus bij de televisie gedropt, en toen zijn wij onder leiding van Herman Fortuin en Kruithof aan het werk gegaan.³⁵

Zijn debuut op televisie volgde in een aandeel in de serie WAALDRECHT (1973), waarvoor hij drie afleveringen schreef. Walda heeft zich nooit gebonden aan een omroep, maar schreef op regelmatige basis televisiestukken voor de NOS, af en toe voor de VARA, en een enkele keer voor de IKON.

Binnen het werk van Walda komt telkens een thema terug; de underdog. In de radio-, televisie- en kranten interviews die hij heeft gegeven vanaf de jaren zeventig tot begin jaren negentig noemt hij dit thema bijna altijd. Het onderwerp van het scenario lijkt hier geen invloed op te hebben, zoals Walda zelf stelt; "Het thema is de underdog. Altijd onder. Altijd."³⁶

Walda behandelt regelmatig maatschappelijke thema's en problemen in zijn scenario's, welke hij belicht vanuit de positie van een personage wie 'het allemaal maar lijkt te overkomen'. Dit geldt bijvoorbeeld voor de scenario's ESTHER, VOORGOED OP REIS (1975), een verhaal over de Tweede Wereld oorlog waar Dick Walda de focus die binnen televisie

³⁴ Sonja de Leeuw, *Televisiedrama: Podium voor identiteit*, 382 .

³⁵ Dick Walda, in 'De plantage', 05-11-1995.

³⁶ Dick Walda ,in 'een uur Ischa', 1989 (vanaf 8.10).

altijd lag op de oorlogshelden verschoof naar de ‘antihelden’, OVER EN SLUITEN (1984), dat de echtscheiding van een man en vrouw bekijkt door de ogen van een kind, en wellicht het meest exemplarische stuk: EN WIE KRIJGT DE KAT? (1981).³⁷ In het televisiespel EN WIE KRIJGT DE KAT?, uitgezonden binnen de NOS programmareeks HET KORTE SPEL wordt een stuklopende relatie belicht vanuit het perspectief van de kat, die de ultieme afhankelijkheid lijkt te vertegenwoordigen.

Opvallend is dat Walda bij het insturen van zijn werk naar een omroep vaak een korte introductie van het onderwerp mee stuurt, waaruit de maatschappelijke relevantie die Walda in zijn werk ziet naar voren komt. De introductie die Walda bij het al eerder genoemde scenario van het televisie spel OVER EN SLUITEN mee stuurde, was als volgt:

Van de echtscheidingen leveren die met kinderen de grootste problemen op. Onder kinderen van gescheiden ouders komen veel vaker leer- en levensmoeilijkheden, jeugdcriminaliteit en zelfmoord voor. Het aantal zelfdodingen onder kinderen tussen acht en veertien jaar stijgt met het jaar.³⁸

Walda ondersteunt deze introducties op de daaropvolgende pagina's met onderzoeken, feiten en cijfers. Het invoegen van dit soort onderzoek binnen zijn voorstellen doet nadenken over wat Walda wil bereiken met zijn werk; het onder de aandacht brengen van problemen, maatschappelijke of medische kwesties die zijn inziens onderbelicht zijn binnen de samenleving. Tevens toont het zijn professionaliteit, maar bovenal zijn visie op het scenario waar hij zo veel mogelijk gelijkenissen met de ‘werkelijkheid’ in verwerkt. Dick Walda behandelt met zijn werk een ‘probleem’ middels het alledaagse leven van de ‘normale’ man, vanuit het oogpunt van een afhankelijk personage.

Walda schrijft echter ook over kwesties die verder van hem en zijn doelgroep af lijken te staan. Door uitgebreid vooronderzoek probeert hij zich in het onderwerp te verdiepen, zodat hij zich tijdens het schrijven van het scenario toch op bekend terrein begeeft. Een voorbeeld hiervan is het scenario voor OP HET EERSTE GEZICHT (1983) wat zich grotendeels afspeelt in een psychiatrische kliniek:

Ik wilde iets schrijven over gedeukte mensen en heb in 1980 de synopsis voor ‘op het eerste gezicht’ aan de NOS aangeboden. Over zo’n onderwerp kun je natuurlijk niet uit je fantasie putten. Als ik ergens over schrijf wil ik de grootst mogelijke zekerheid hebben. Ik heb dan ook heel wat uren in een psychiatrische kliniek doorgebracht om te weten hoe het daar toe gaat.³⁹

³⁷ Dick Walda, *het vrije volk*, 1-05-1975, p. 21

³⁸ Dick Walda, introductie op de eerste versie van het scenario voor ‘over en sluiten’, 1981 (datum onbekend)

³⁹ Dick Walda, in de AVRO-bode, 1983, nr. 12, p. 18

Ten gevolge van dit vooronderzoek spendeerde Walda gedurende zijn carrière soms jaren aan het perfectioneren van het scenario voor een eenakter, dat in sommige gevallen slechts zou leiden tot een productie van een half uur. Eenakters als deze kunnen onderverdeeld worden in de categorie ‘journalistiek drama’, een veelgebruikt genre in de jaren zeventig en tachtig binnen de toen heersende drama-cultuur in Nederland.

De werkwijze van Walda heeft invloed op de stijl binnen zijn scenario’s. Door de grote hoeveelheid aan informatie die hij in zijn scenario’s verwerkt, ligt er een grote druk op de dialogen waarin een groot deel van de in de research vergaarde informatie terug komt. Walda bouwt zijn dialogen op uit wat hij ziet en hoort om hem heen, en probeert op deze wijze het realisme in zijn werk te versterken:

Ik ben van de straat. En ik luister naar mensen, dialogen, hoe ze praten. Dat heb ik eerst gebruikt voor de radio, en via de radio ben ik gevraagd voor het maken van televisiedrama, maar veel van wat ik maak vind ik buiten. Veel op stations, luisteren naar mensen.⁴⁰

De emoties die Walda ziet om hem heen dienen als uitgangspunt voor zijn personages. In zijn stijl is zijn doelgroep terug te zien, zoals hij zelf stelt: “Ik schrijf niet voor advocaten of artsen. De problemen die in mijn stukken voorkomen, komen niet overeen met hun problemen”.⁴¹ Hij schrijft niet alleen over de ‘gewone’ man, maar tevens voor de ‘gewone’ man; binnen zijn scenario’s hanteert Walda de woordkeuze die we van de gewone man verwachten. We zien dat de thema’s van Walda en zijn werkwijze doorvloeien in zijn stijl en op deze wijze worden verwerkt in de dialoog en woordkeuze.

Opname van iemand in een psychiatrische inrichting is symbolisch voor “echt gek”. En eens een gek altijd gek. Maar ‘gekte’ wil meestal alleen zeggen dat het evenwicht tussen draagkracht en draaglast voor korte of langere tijd is verstoord. En het is dit laatste wat ik wil laten zien: ik wil het taboe van ‘de gek’ doorbreken; ze zijn meestal net zo abnormaal of normaal als wij. Het is maar hoe je het bekijkt.⁴²

Wellicht is het hier, in bovenstaand citaat uit een ingestuurde synopsis van OP HET EERSTE GEZICHT, dat duidelijk wordt waar het ‘framework of knowledge’ van Dick Walda toe leidt. Walda biedt in zijn scenario’s een alternatieve kijk op een maatschappelijk relevant probleem. Hij probeert problemen of taboes terug in de maatschappij te zetten door zich te baseren op uitvoerig vooronderzoek en dit te combineren met een voor het publiek herkenbare vertelling. In dit opzicht lijkt Walda het sociaal realisme uit de tijd waarin hij hoorspelen schreef voor de

⁴⁰ Dick Walda, in ‘een uur Ischa’, 1989 (vanaf 8.50)

⁴¹ Dick Walda, in de AVRO-bode, 1981, nr. 31, p.33

⁴² Dick Walda, Synopsis ‘Op het eerste gezicht’, p. 8 (datum onbekend)

VARA-radio nooit verloren te hebben. Binnen zijn professionele visie moet een scenario om bovenstaande doelen te verwezenlijken dicht bij de waarheid staan; Walda's streven naar realisme.

5. 'Frameworks of knowledge': NOS

De NOS, de Nederlandse Omroep Stichting, werd in 1969 in het leven geroepen na een fusie tussen de NTS (Nederlandse Televisie Stichting) en de NRU (Nederlandse Radio Unie) en moest fungeren als een overkoepelende instelling binnen het Nederlandse omroepbestel. Het bestaansrecht van de omroep werd vastgelegd in de Omroepwet uit 1967. In deze paragraaf ligt de nadruk op de afdeling Culturele producties, waar televisiedrama destijds onder viel. Desondanks is het van belang de NOS eerst binnen het grotere perspectief van het bestel te bekijken, gezien haar positie invloed heeft op de visie en programmering.

De NOS is opgezet als een primair samenwerkend orgaan, wat terug te zien is in de organisatiestructuur van de stichting. Het bestuur van de NOS was samengesteld uit een vierde deel dat benoemd werd door de Kroon (waaronder de voorzitter), een vierde bestond uit vertegenwoordigers van representatieve maatschappelijke en culturele organisaties en de helft van het NOS bestuur bestond uit vertegenwoordigers van de overige omroepen uit het bestel.⁴³

De overkoepelende opzet van de NOS zorgde voor een bepaalde vrijheid tijdens het ontwikkelen en produceren van nieuwe programma's. Als enige zendtijdgemachtigde zonder leden was zij niet genoodzaakt om het publiek aan zich te binden. Hierdoor was de NOS in staat om programma's te maken die niet noodzakelijkerwijze 'populair' hoefden te zijn. Tegelijkertijd betekende de positie van de stichting een zekere afhankelijkheid van de andere omroepen binnen het bestel; de NOS diende de overige omroepen niet 'voor de voeten te lopen' en juist de (etnische) minderheden die nog niet vertegenwoordigd werden door een van de andere omroepen een plaats te bieden.⁴⁴

Het hoofd programmadienst televisie in de periode waar dit onderzoek betrekking op heeft, Carel Enkelaar, formuleerde de doelstelling van de NOS als volgt:

Maar de N.O.S. onderscheidt zich van de andere zendgemachtigden en dus ook de ambachtsman bij de N.O.S. moet zich nadrukkelijk daarvan onderscheiden, doordat hij de communicatie moet bedrijven in de zin dat hij de "boodschappen" die er in de pluriformiteit zijn, op gelijkwaardige wijze moet doorgeven en aan elkaar moet toetsen, waaruit dan tenslotte een mozaïek ontstaat, waaraan [...] de kijker dan zijn conclusie kan verbinden.⁴⁵

De structuur van de NOS maakt het lastig om het 'framework of knowledge' waaruit zij opereren bloot te leggen. Een eerste complexiteit ligt in de grote van de organisatie, maar

⁴³ Sonja de Leeuw, *Televisiedrama: podium voor identiteit*, 365

⁴⁴ Sonja de Leeuw, *Televisiedrama: podium voor identiteit*, 365

⁴⁵ Carel Enkelaar, Notulen van Programmaraad Televisie, 12 mei 1971

daarnaast is de NOS opgebouwd uit vertegenwoordigers van verschillende organisaties waardoor het vinden van een ‘eenheid’ nog verder gecompliceerd wordt. Als leidraad wordt in dit onderzoek bovenstaande uitspraak van hoofdprogrammadienst Carel Enkelaar gehanteerd en wordt met name gekeken hoe deze visie in praktijk werd gebracht binnen de afdeling Culturele programma’s.

Binnen deze afdeling leidde de doelstelling van de stichting tot een beleid waarin met name de eenakter ruim baan kreeg. De eenakter was bij uitstek geschikt om het gewenste ‘mozaïek’ uit op te bouwen. De weergave van verschillende visies zonder deze te veroordelen of oplossing aan te bieden voor de problemen die aan bod komen binnen de programmering diende er voor te zorgen dat het publiek zijn eigen oordeel kon vellen.⁴⁶ Het beleid werd in praktijk gebracht door de hoofdverantwoordelijken binnen de afdeling Culturele Programma’s, Stefan Felsenthal en Tonny van Velzen. Felsenthal, die in 1972 de NCRV vervulde voor de NOS, en dramaturge van Velzen voeren in de bewaard gebleven correspondentie tussen scenarioschrijvers en de NOS vaak het woord.

Opvallend is dat de NOS zelden een opdracht heeft gegeven voor het schrijven van een scenario aan een scenarist. Over het algemeen stuurden schrijvers een programma idee naar de stichting, waarna de keuze aan de omroep was om verder te gaan met het idee of niet. Uit de archieven blijkt dat er bij een dergelijk aanbod zelden direct ‘nee’ werd gezegd; een opdracht tot het schrijven van een synopsis werd zeer geregeld uitgegeven.

Slechts een enkele keer was er eerst een programma idee voordat er een scenarioschrijver werd benaderd. Een voorbeeld hiervan is het televisiespel *TURKSE AARDE, HOLLANDSE BODEM*, waar in samenwerking met de stichting NCB (Nederlands Centrum Buitenlanders) een programmaconcept werd ontwikkeld waarin de problemen waar Turkse migranten tegen aan lopen in Nederland aan bod komen. Hiervoor werd in een later stadium scenarioschrijver Kees Holierhoek aangetrokken.⁴⁷

Tijdens het schrijfproces dat hier op volgde werden de scenaristen intensief begeleid door de NOS, wat onder andere blijkt uit de vele verschillende versies van de scenario’s (4 á 5 gemiddeld, synopsis en kleine aanpassingen niet meegerekend), opmerkingen, besprekingen en evaluaties. In 1973, toen de NOS net begon met het produceren van televisie drama, sprak Stefan Felsenthal zijn visie op het werkproces uit in *Het Vrije Volk*:

Het enige probleem is hier de juiste man voor het juiste stuk te vinden. Vooral van belang is dat in de toekomst omdat we van plan zijn de auteur bij het schrijven van het

⁴⁶ Sonja de Leeuw. *Televisiedrama: podium voor identiteit*, 365

⁴⁷ Stefan Felsenthal, in een brief naar L.H. Sandberg (NCB), 3 november 1980.

stuk te gaan begeleiden. Bij voorkeur zou dan een regisseur daar intens bij moeten worden betrokken.⁴⁸

Vanaf de late jaren zeventig is deze visie sterk terug te vinden binnen de correspondentie. Naast de begeleiding die zich specifiek richt op de ontwikkeling van het scenario, wordt met de schrijvers ook gesproken over het benaderen van een mogelijke regisseur. De schrijver wordt gevraagd naar zijn voorkeuren, waarna in een later stadium van het proces op initiatief van de NOS een bijeenkomst wordt opgezet tussen de scenarioschrijver en de beoogde regisseur van het stuk. In deze bijeenkomst brengt de scenarist niet alleen zijn bedoeling met het stuk over aan de regisseur, maar geeft regisseur ook de knelpunten die hij nog ziet binnen het scenario door aan de scenarist. Op deze wijze kunnen deze opmerkingen nog verwerkt worden voordat het definitieve script op tafel ligt.⁴⁹

Bovenstaande werkwijze is veelzeggend over de manier waarop de NOS (en de afdeling culturele producties) zichzelf ziet binnen het ontwikkelingsproces van televisiedrama. De NOS neemt met name een aansturende rol in, maar laat de initiatieven van de kant van de scenarioschrijver komen.

Doordat de programma-ideeën niet door de NOS zelf geïnitieerd worden, blijkt het een lastige opgave om een specifieke stijl binnen de dramaproducties van de omroep te destilleren. Desalniettemin zijn er wel enkele voorwaarden die regelmatig terug keren.

Allereerst komen de woorden ‘oorspronkelijk Nederlands drama speciaal geschreven voor de televisie’ regelmatig terug in interviews en correspondentie.⁵⁰ Hoewel dit in eerste instantie met name over de werkwijze van de stichting lijkt te gaan, zegt dit evenwel veel over de gewenste dramaproducties. Ook in stijl tracht de NOS hier een duidelijke verschuiving van toneelregistraties en boekbewerkingen naar het ‘filmische’ te bereiken. De NOS hecht hiermee minder belang aan dialoog en juist meer aan de mise-en-scène.⁵¹

In het verlengde hiervan ligt de notie dat het NOS-drama ‘verkennend wat vormgeving betreft’ moest zijn.⁵² Een voorbeeld van een televisiespel waarin dit bij uitstek is toegepast is NACHTBRAKERS (1984), geschreven door Hugo Heinen en geregisseerd door Emanuel Boeck. NACHTBRAKERS is een grotendeels gedanst televisiespel dat zich af speelt in een discotheek. Met producties als deze laat de NOS zien een podium te willen bieden aan meer experimentele vormen van televisiedrama.

⁴⁸ Stefan Felsenthal, in: *Het vrije volk*, 22-09-1973, p. 11. (Door: Ale van Dijk.)

⁴⁹ Zie oa. Notulen van de bespreking tussen Dick Walda en Klaas Rusticus.

⁵⁰ Zie oa. *Het vrije volk*, 22-09-1973, p.11

⁵¹ Zie oa. Correspondentie tussen Jonne Severijn en Stefan Felsenthal.

⁵² Notulen sectie Cultuur en Jeugd van de programmaraad Televisie, 30 mei 1980.

Samenvattend kan gesteld worden dat de NOS vanuit zijn overkoepelende functie fungeerde als het mozaïek dat Carel Enkelaar in 1971 al beschreef. Uit de communicatie tussen de NOS en verschillende scenarioschrijvers blijkt dat de NOS drie belangrijke doelstellingen binnen het ‘framework of knowledge’ waaruit zij werkte had; vrijheid, het experiment en een plaats geven aan minderheden. Deze doelstellingen uitten zich in een situatie waar de scenarioschrijver zijn eigen programma ideeën aanbood aan de NOS, waarna Stefan Felsenthal en Tonny van Velzen tijdens het proces fungeerden als een corrigerende ‘sparringspartner’ voor de schrijver door intensief mee te denken over de scenario uitwerking en de betrokken partijen (scenarist en regisseur) bij elkaar brachten in een vroeg stadium. De NOS wilde oorspronkelijk Nederlands drama, ook in stijl, dat een verkennende vormgeving aan moest nemen. Naast deze eisen liet de NOS de scenarioschrijvers wat betreft onderwerp redelijk vrij, en zag zij voor zichzelf met name een plaats bij het perfectioneren en bijschaven van het scenario naar de doelstellingen van de NOS.

6. 'Frameworks of knowledge': Samenkomst in gerealiseerd werk

Aan de hand van de producties DE WOLVENMAN, EEN VLIAGER VOOR GOD en OP HET EERSTE GEZICHT wordt er in deze paragraaf op zoek gegaan naar de wijze waarop de zojuist beschreven visies en 'frameworks of knowledge' van de NOS programmaleiding en Dick Walda samen komen.

Allereerst volgt er een korte themabepaling en synopsis van de drie eindproducties. Deze plaatsen de noties die volgen over de wijze waarop de stijl en visie in de stukken zit ingebakerd in hun context. De drie producties worden in chronologische volgorde behandeld; de paragraaf begint met DE WOLVENMAN (1974), gaat verder met EEN VLIAGER VOOR GOD (1981) en eindigt met OP HET EERSTE GEZICHT (1983).

Met DE WOLVENMAN heb ik willen zeggen dat onze maatschappij overal voor zorgt: sociaal gezien leven we voorbeeldig. Maar we steken geen vinger uit om de bejaarden uit hun isolement te halen.⁵³

Met deze woorden introduceerde Dick Walda zijn serie de WOLVENMAN in *de Telegraaf*, net voordat de eerste aflevering op de televisie zou worden uitgezonden. Het was voor Walda de eerste serie die hij schreef en tevens was het project het eerste scenario dat hij ontwikkelde in opdracht van de NOS.

Walda's DE WOLVENMAN vertelt het verhaal van hoofdpersoon Otto Atsma, bijnaam 'de wolvenman' is jarenlang in Artis werkzaam geweest als oppasser van de wolven. Na zijn pensioen is hij om bezig te blijven oppasser geworden in een speeltuin. Hij heeft dan ook geen problemen met het ouder worden zelf, maar wel met de manier waarop de samenleving hem het ouder worden moeilijk maakt. Hij kan zich niet aanpassen en lijkt alles te verliezen wat hij heeft. Tenslotte gaat hij vol verdriet en boosheid naar een bejaardentehuis waar hij, tegen zijn verwachtingen in, warmte vindt.⁵⁴

Otto Atsma vertegenwoordigt in de serie de problematiek die Walda ziet in het ouder worden. Walda heeft hem in deze positie een complexiteit aan karaktereigenschappen meegegeven. Enerzijds heeft Atsma een sterk gevoel voor rechtvaardigheid, maar anderzijds kan hij zijn emoties, in het bijzonder woede, maar moeilijk controleren. Atsma is somber en eenzaam. De achtergrond van Atsma lijkt bij te dragen aan het punt dat Walda probeert te maken; Atsma heeft in het verleden meegevochten in de Spaanse burgeroorlog wat het gevoel van onrecht versterkt. Walda lijkt de vraag te willen stellen waarom 'we', als samenleving,

⁵³ Dick Wala, in: *de Telegraaf*, 06-09-1974, p.2

⁵⁴ Dick Walda, in: *Leeuwarder Courant*, 27-09-1974, p.2

iemand zo laten vereenzamen die zich voor andere mensen heeft ingezet en nog steeds met dit verleden moet leven. Atsma, de wolvenman, is een underdog geworden.

Als je het woord wolf uitspreekt denkt iedereen aan een boos beest. In alle sprookjes is de wolf de boosdoener. De wolf is in mijn serie een symbool van de underdog.⁵⁵

Hoewel de NOS zich nooit zelf heeft uitgesproken over de visie die verwerkt zit in DE WOLVENMAN, leek de omroep zich voornamelijk te focussen op de ‘herkenbaarheid’ die in de serie verwerkt zit:

Ik vind het een erg goed uitgangspunt voor realisatie en wel meer dan dat. Het voornaamste pluspunt voor mij is dat het zo echt Nederlands is. Dat geldt dan voor de mensentrekjes, gebeurtenissen en de situaties.⁵⁶

In de serie komen weinig ‘grote’ gebeurtenissen voor, het thema dat wordt behandeld is een langdurig proces, dat steeds door kleine gebeurtenissen wat verhevigd wordt. Anders is dit bij de eenakter EEN VLIAGER VOOR GOD, dat gaat over de uitbraak van een polio epidemie in Nederland, die ongeveer tien jaar voor de productie van het televisiespel echt heeft plaatsgevonden.⁵⁷

EEN VLIAGER VOOR GOD vertelt het verhaal van Janneke, een plattelands meisje uit een streng gereformeerd gezin. Het verhaal speelt zich af ten tijde van een polio uitbraak, die haar broer al heeft getroffen. Het spel draait om de omgang van de gereformeerde gemeenschap met de mogelijkheid tot vaccinatie. Het is hun dilemma dat belicht wordt; is het vertrouwen in God groot genoeg, of schenden ze het geloof in god door het heft in eigen hand te nemen?

Lange tijd geleden- in een besneeuwd Hilversum- spraken wij over de mogelijkheid een televisiefilm te maken over het onderwerp polio, dat zou moeten spelen in een niet-bestaand dorp over een bestaande gemeenschap. Hierbij ontvangen jullie een idee [...] In het idee is vanzelf de dramatische kracht afwezig; heel die bekrompen, achterlijke wereld, die vandaag de dag nog bestaat, is slechts summier aangegeven.⁵⁸

Hoewel Walda zich in deze brief, waar hij de NOS voor het eerst op de hoogte stelt van zijn programmaconcept, veroordelend uitlaat over de ‘wereld’ die hij wil belichten, is van deze houding in het uiteindelijke scenario en de uiteindelijke productie weinig terug te zien. Ondanks dat zijn mening wel licht doorschemert in het script, wordt het onderwerp niet eenzijdig behandeld. Walda laat zien het dilemma van de ouders te snappen, die verscheurd lijken tussen hun liefde voor god en de angst een van hun kinderen te verliezen.

⁵⁵ Dick Walda, in: *De Telegraaf*, 6-09-1974, p.2

⁵⁶ Tonny van Velzen, rapport na het lezen van 13 delen, 19-10-1973.

⁵⁷ Dick Walda, in een brief naar Stefan Felsenthal, eerste synopsis en idee uitwerking, 23-04-1979.

⁵⁸ Dick Walda naar Stefan Felsenthal, 23-04-1979

Hoofdpersoon Janneke is tot op zekere hoogte weer een typisch ‘Walda’-personage. Het jonge meisje is afhankelijk van de keuze die haar ouders zullen nemen voor haar en lijkt hierin dus op ‘het slachtoffer wat zelf weinig invloed heeft op de situatie’ die in vele andere projecten van Walda terug komt: de underdog.⁵⁹ Ondanks deze typering geeft Walda haar echter wel daadkracht; wanneer Janneke besluit weg te lopen van haar ouders, lijken zij juist ineens de rol van de ‘underdog’ op zich te nemen.

Ook hier heeft de NOS zich in schriftelijke correspondentie nooit specifiek uitgelaten over de visie en de doelstellingen met het project. Aannemelijk zou echter zijn dat de NOS invloed heeft gehad op de nuancering van ‘die bekrompen, achterlijke wereld’ die Walda in zijn eerste brief beschreef, gezien een dergelijke verwoording niet aansluit bij het ‘onbevooroordeeld een plaats bieden aan minderheden’.⁶⁰

Het idee van Dick Walda voor OP HET EERSTE GEZICHT sluit een stuk gemakkelijker aan op deze visie, en tracht juist de vooroordelen die in de maatschappij heersen te doorbreken. In OP HET EERSTE GEZICHT gaat het om mensen die niet het vermogen hebben om voor zich zelf op te komen. Het gaat om mensen die medemens niet kunnen bereiken via woorden en die hun gevoelens niet kunnen uiten. Dit is de bron van het leven in een geestelijk isolement; ziekte en wanhoop. In ‘op het eerste gezicht belichaamt door de bewoners van een psychiatrische kliniek; Lucas, Suzan en meneer Beusekom’.⁶¹

Zoals al eerder genoemd wilde Dick Walda met dit televisiespel het ‘verkeerde’ beeld wat in de samenleving heerste over gekte en psychiatrische inrichtingen doorbreken: “Ze zijn meestal net zo abnormaal of normaal als wij. Het is maar hoe je het bekijkt”.⁶² Om de ‘echtheid’ van de gebeurtenissen in de het televisiespel te kunnen waarborgen verbleef Walda meerdere keren voor een aantal dagen in een psychiatrische kliniek.

De stijl van de eenakter is opvallend, zeker op de momenten dat er achtergrond informatie over de drie hoofdpersonages wordt gegeven:

Volgende probleem betreft de verhalen van ieder over zich; die zijn naar mijn gevoel ijzersterk en als de auteur ze bedoeld heeft in een quasi- documentaire stijl waarbij ieder ’n keer recht in de camera als tegen een interviewer dit verhaal verteld (’n niet origineel idee maar wel passend en effectief) dan zou ik blij zijn. Dus wat is de bedoeling?⁶³

⁵⁹ Dick Walda, karakterbeschrijvingen ‘op het eerste gezicht’.

⁶⁰ Carel Enkelaar, Notulen van Programmaraad Televisie, 12 mei 1971

⁶¹ Dick Walda, synopsis ‘op het eerste gezicht’, 15-01-1980, p. 3

⁶² Dick Walda, synopsis ‘Op het eerste gezicht’, p. 8

⁶³ Tonny van Velzen, naar aanleiding van de synopsis voor ‘op het eerste gezicht’, 2-06-1980.

Hoewel de NOS in 1980 al op papier zette dat de vormgeving van NOS televisiedrama vernieuwend en verkennend moest zijn, geeft Tonny van Velzen hier zelf al dat de stijl van dit televisiespel dit niet is; desondanks acht zij het wel geschikt voor de NOS.⁶⁴

Gedurende het schrijfproces controleerde de NOS of de productie binnen haar programmabeleid bleef passen; toen er in de tweede versie van het scenario voor OP HET EERSTE GEZICHT een verhaallijn werd veranderd, stelde de NOS dat het wat haar betreft de verkeerde kant op ging: “is het nu een gewoon liefdesverhaal, toch eigenlijk niets voor de NOS, of wat is het?”.⁶⁵

Terugkijkend naar de vorige twee secties waarin de ‘frameworks of knowledge’ van beide partijen bestudeerd werden, is hier duidelijk de wijze te zien waarop deze visies samenkomen. Kort gezegd heeft de NOS zich binnen deze drie producties zelden specifiek uitgelaten over haar visie of bedoeling met een productie. Walda daarentegen wist vanaf de eerste opzet al welke boodschappen hij wilde over brengen met DE WOLVENMAN, EEN VLIAGER VOOR GOD en OP HET EERSTE GEZICHT. De NOS hield zich met name bezig met de uitwerking van het scenario; de specifieke scènes, karakters van de personages en de dialoog. Alleen binnen EEN VLIAGER VOOR GOD werd de visie van Walda wat genuanceerd door de NOS, zodat het mozaïek van boodschappen waaruit de kijker zelf kan beslissen overeind bleef staan.

Wat betreft stijl lijken de drie producties niet vernieuwend (in die tijd). Wat er vanaf straalt, is de degelijkheid van het scenario, opgebouwd aan de hand van uitvoerig vooronderzoek en gedragen door de dialoog. Hoewel de NOS binnen de correspondentie geregeld commentaar heeft gegeven op de stijl en de lengte van dialogen van Walda en het streven om het filmischer te schrijven, is dit maar gedeeltelijk terug te zien in de eindproducties.⁶⁶ Hoewel ‘vernieuwing’ binnen de doelstelling van de NOS als een van de kernpunten wordt genoemd, lijkt dit binnen het productieproces geen groot discussiepunt te vormen; de NOS hamert hier met name op een stijl die ‘werkt’ bij het verhaal.

⁶⁴ Notulen sectie Cultuur en Jeugd van de programmaraad Televisie, 30 mei 1980.

⁶⁵ Tonny van Velzen, naar aanleiding van de synopsis voor ‘op het eerste gezicht’, 2 juni 1980

⁶⁶ Zie o.a. Jonne Severijn naar Stefan Felsenthal, 02-03-1980

7. 'Relations of production'

Zoals eerder besproken richt Cultural Studies zich op de processen van ontwikkeling en receptie van mediateksten, vanuit deze gedachte ligt de focus in deze paragraaf op het proces wat vooraf gaat aan de realisatie van dramaproducties en wat Stuart Hall 'relations of production' noemt. Aan de hand van een analyse van de correspondentie tussen Dick Walda, de NOS, beoogden regisseurs en andere betrokkenen bij gerealiseerde en niet-gerealiseerde scenario's, wordt dit schrijfproces inzichtelijk gemaakt. Daarnaast wordt ook correspondentie geraadpleegd met een algemenere lading, zoals brieven met vragen over bepaalde thema's. De in deze sectie gebruikte citaten zijn een van de velen; elk punt dat in deze citaten aangehaald wordt, is meerdere keren in de correspondentie terug te vinden.

Uit de wijze waarop de visies van de NOS, in het speciaal de visie van Stefan Felsenthal en Tonny van Velzen, en de visie van Dick Walda samenkomen in het eindproduct, valt af te lezen dat het schrijfproces van de scenario's een constante onderhandeling moet zijn geweest. Deze onderhandeling wordt in deze paragraaf besproken aan de hand van vier kernpunten binnen het scenario; het onderwerp/ thema, de verhaallijn, karakterbeschrijvingen/ uitwerking en de dialoog/ schrijfstijl. Elk kernpunt wordt geïntroduceerd met een kenmerkend citaat, waarna deze in perspectief geplaatst zal worden.

Stefan toonde zich nauwelijks enthousiast voor de oude opzet. Zijn opinie is dat we ons wat betreft medische onderwerpen ("we hebben nu zo langzamerhand alleen nog geen film rond het thema open ruggesjes") moeten beperken. Ik deel die gedachte niet. Ik ben van mening dat het niet in de eerste plaats gaat om het uitlichten van een bepaalde ziekte, maar om wat er gebeurt in dergelijke dramatische situaties met de psyche van mensen met die in hun omgeving.⁶⁷

Dit citaat uit een brief uit december 1982 van Dick Walda naar Tonny van Velzen lijkt de kern van de conflicten weer te geven tussen de NOS en Walda op het gebied van het thema/ onderwerp van de scenario's die Walda ter beoordeling in stuurde naar de NOS.

Hoewel deze specifieke brief over de hoeveelheid medische onderwerpen binnen de televisiespelen gaat, lijkt het kernpunt dat hier door Stefan Felsenthal wordt benadrukt de benodigde variatie in onderwerpen binnen het NOS-drama programma te zijn.

Een verzoek vanuit de NOS dat hiermee samenhangt is de vraag om ook eens televisiedrama te schrijven dat zich buiten de stad af speelt; "Stefan heeft gelijk. Het meeste wat ik schrijf speelt zich af in de stad. Al lang denk ik na over een drama in een of twee delen

⁶⁷ Dick Walda, naar Tonny van Velzen en Mia van 't Hof, over een opzet over afasie, 1-12-1982. (niet gerealiseerd)

dat zich op het land afspeelt”.⁶⁸ De NOS spreekt zich in de correspondentie zelden uit als een voor- of tegenstander van een specifiek onderwerp of thema, maar Felsenthal en van Velzen lijken meer te fungeren als waakhonden die moeten zorgen dat er binnen het pakket aan dramaproducties van de NOS geen enkele visie is die overheerst en de balans wordt bewaard.

Ik vind het wel aardig maar ik vraag me af of dat genoeg is. Afgezien van het feit dat het geheel toch wat aan de huilerige kant is, is het cruciale punt voor me: Is dit nu een kleinood? Ik ben bang dat die vraag ontkennend beantwoord moet worden. Bij ‘de Vlieger voor god’ heb ik dat gevoel niet zo maar n.a. hiervan zou ik best eens willen praten over Dicks werk zoals Wouter het zei: het komt niet verder, wordt niet boeiender of dramatischer, en wellicht zelfs in tegendeel? Dat zou voor de toekomst gevolgen hebben voor onze strategie/opstelling?⁶⁹

Hoewel dit citaat uit 1980 stamt, komen de kritiekpunten die hier genoemd worden terug (in sterkere of minder sterke mate) in correspondentie gedurende de gehele carrière van Walda. Startende bij *DE WOLVENMAN*, de eerste productie die Walda schreef in opdracht van de NOS, werd destijds al gediscussieerd over de weinige dramatische en spectaculaire gebeurtenissen die in de verhaallijn waren verwerkt; het verhaal werd te ‘gewoon’ bevonden.

In de jaren die hier op volgden leek de kritiek langzaam te verhevigen. Hoewel de stijl van de verhaallijnen binnen de scenario’s van Walda binnen zijn carrière redelijk constant is gebleven, lijkt het commentaar van de NOS met name aangewakkerd te worden door de ontwikkeling die het medium televisie binnen die jaren heeft doorgemaakt. De NOS had zichzelf als doelstelling gesteld om vernieuwende televisiespelen te produceren, waardoor de kritiek op de ‘degelijke’ spelen van Walda toenam naarmate het medium zich verder ontwikkelde.⁷⁰

Ondanks dat ook in de jaren tachtig nog een aantal televisiespelen van Walda werden gerealiseerd door de NOS, leek de verstandhouding tussen beide partijen verder te bekoelen. Dit valt op te maken uit de brief die Dick Walda in augustus 1986 schreef als reactie op Tonny van Velzen; “Tenslotte schrijf je: “Tot gauw?”. Dat is natuurlijk een gotspe, want ik vind dat we elkaar- ondanks jullie metaalmoeheid ten opzichte van mij- best één keer per jaar kunnen treffen”.⁷¹

Een aspect binnen de scenario’s waar relatief minder conflicten over ontstonden tussen de NOS en Dick Walda betreft de uitwerking en beschrijving van de karakters. De NOS zag dit onderdeel altijd als een van de sterke punten van de auteur Dick Walda:

⁶⁸ Dick Walda, naar Tonny van Velzen, vragen over boerendrama, 17-08-1982

⁶⁹ Tonny van Velzen naar Stefan Felsenthal, Desgewenst/ Dick Walda, 11-01-1980. (niet gerealiseerd)

⁷⁰ zie o.a. Tonny van Velzen naar Stefan Felsenthal, Desgewenst/ Dick Walda, 11-01-1980.

⁷¹ Dick Walda naar Tonny van Velzen, 26-08-1986.

Dat er daarnaast een aantal dingen erg goed zijn; je zou ze bijna de aankleding van de personen kunnen noemen, het trommelen van Kasper, de liefde van Sjaak voor Bernhard, het wachten van mevrouw Kokel op haar Ben, de dingen waar over het algemeen Dick Walda een erg goed auteur voor is- is duidelijk.⁷²

De complexiteit van de karakters die Walda creëert vormen volgens de NOS de basis van zijn televisiespelen. Felsenthal en van Velzen stellen geregeld dat dit het aspect is, wat het werk van Walda zo herkenbaar maakt voor het publiek, de karakters zijn zo opgebouwd dat de acties die zij doen en de keuzes die zij maken op logische wijze voortvloeien uit het gecreëerde personage. De nuances die in de karakters worden aangebracht, zoals besproken wordt in bovenstaand citaat betreffende het niet gerealiseerde ER KOMT EEN BANK IN DE STRAAT VAN MEVROUW KOKEL, zijn wat de NOS betreft de sleutel tot het meeleven van het publiek bij de televisiespelen van Walda.⁷³

Waar de uitgebreide uitwerking van de karakters de NOS tot tevredenheid stemt, vormt de lengte van de dialogen en de wollige schrijfstijl juist een punt van conflict tussen beiden:

Misschien zou er niet alleen vanuit dit oogpunt veel meer dan nu de bedoeling schijnt, gewerkt moeten gaan worden met veel korte scènetjes. Van belang te zeggen zeker tegen de auteur gezien hij toch al erg neigt naar lange scènes, en hij daarmee hier denk ik niet uit komt.⁷⁴

Het 'neigen naar lange scènes' dat hier door van Velzen wordt beschreven in een rapport uit 1976 naar aanleiding van een synopsis voor het niet gerealiseerde ENGELSE WALD IN PURMEREND komt terug in bijna alle commentaren die de NOS heeft gegeven op scenario's die Walda instuurde ter beoordeling.

Geregeld geldt het verwijt dat Walda de gebeurtenissen van A tot en met Z uitschrijft, en op deze manier niets over laat aan de verbeelding en interpretatie van de kijker. Het commentaar van de afdeling Culturele programma's van de NOS lijkt grotendeels dezelfde redenen te hebben als eerder besproken bij het commentaar op de verhaallijnen; door in het scenario alle gebeurtenissen woord voor woord uit te schrijven wordt in een later stadium de regisseur beperkt in zijn mogelijkheden om een televisiespel neer te zetten met een verkennende vorm. De vorm van de scenario's die Walda schrijft zijn tenslotte het makkelijkst om te zetten naar een visuele vorm met lange, langzame scènes, zonder dat er veel ruimte gelaten wordt voor filmische creativiteit. Jonne Severijn, regisseur van EEN

⁷² Tonny van Velzen, 'er komt een bank in de straat van mevrouw Kokel', 10-03-1976. (niet gerealiseerd)

⁷³ zie o.a. Tonny van Velzen, 'er komt een bank in de straat van mevrouw Kokel', 10-03-1976.

⁷⁴ Tonny van Velzen, naar aanleiding van de synopsis van 'Engelse wald in Purmerend', 19-05-1976. (niet gerealiseerd)

VLIEGER VOOR GOD stelde het als volgt: “Bij zoiets – het spijt me voor Dick- meen ik altijd zeker te weten dat er niet is nagedacht, zeker niet in een filmisch mechanisme”.⁷⁵

Samenvatten kunnen de ‘relations of production’ tussen de NOS en Dick Walda als volgt omschreven worden: De NOS liet Walda grotendeels vrij in de keuze van thema’s en onderwerpen van zijn scenario’s. De NOS trad alleen op wanneer zij dacht dat de balans binnen het dramaprogramma verstoord dreigde te worden. In het proces wat hier op volgt, waar de verhaallijnen ontwikkeld worden en karakterontwikkeling tot stand komt, worden de inmengingen van Felsenthal en van Velzen heviger; in de correspondentie worden de scènes uitgebreid besproken, wordt gediscussieerd over hun volgorde en hun waarde voor het verhaal. De karakteruitwerking vormde met name in het begin van het proces een punt van gesprek; op dat moment waren het slechts opzetten van personages, zodra er een volledig scenario lag, was dit, anders dan de lengte van de dialoog, zelden nog een punt van discussie.

Concluderend zijn de punten van discussie tussen de NOS en Walda allen terug te leiden naar de visie die de NOS voor ogen had met zijn dramabeleid; ze waren vaak een reden voor afwijzing van een scenarioconcept. Echter wordt binnen het gerealiseerde werk van Walda duidelijk dat het eindproduct een compromis is, waarin de visie met doelstellingen van de NOS niet altijd even sterk vertegenwoordigd is.

⁷⁵ Jonne Severijn, rapport over het scenario van ‘een vlieger voor god’, 02-03-1980. (gerealiseerd)

8. Discussie:

De zojuist besproken resultaten van dit onderzoek compliceren een aantal begrippen uit de Cultural studies, die binnen deze discussie besproken zullen worden. Hiervoor is het nodig om even terug te gaan naar een van de kerngedachten binnen cultural studies; het encoding/decoding model.

Het encoding/decoding model gaat er van uit dat er een *preferred reading* aanwezig is binnen een productie, welke door het publiek overgenomen kan worden, gedeeltelijk overgenomen kan worden of afgewezen kan worden. Deze *preferred reading* komt voort uit het productieproces. In zekere mate kan de '*position of enunciation*' gezien worden als uitgangspunt waar vanuit de *preferred reading* wordt geconstrueerd: "We all write and speak from a particular space and time, from a history and culture which is specific. What we say is always in context, 'positioned'." ⁷⁶

De 'context' die Stuart Hall hier bespreekt betreft een persoonlijke context van een persoon. Hoe ontwikkelt de *preferred meaning* binnen een productie zich wanneer de '*positions of enunciation*' van verschillende productieleden moeten samenkomen tot een en dezelfde boodschap?

De organisatie van het Nederlandse publieke omroep bestel is gebaseerd op pluriformiteit; er wordt getracht een plaats te bieden aan verschillende specifieke ideologieën. ⁷⁷ De omroepen binnen het Nederlandse publieke omroep bestel legitimeren hun bestaan aan de hand van de representatie die zij bieden van de verschillende ideologieën die zich in de Nederlandse samenleving bevinden. Elke omroep dient een van deze verschillende bevolkingsgroepen, en de daarbij horende ideologie, te representeren.

Cultural Studies beschouwt het begrip ideologie als volgt: ideologie als (de promotie en legitimatie van) een geheel van ideeën en opvattingen (waar of vals) die de voorwaarden en levenservaringen symboliseren van een specifieke en maatschappelijk belangrijke groep of klasse. ⁷⁸ Uit dit onderzoek is gebleken dat elk gerealiseerd televisie scenario een resultaat is van onderhandelingen tussen scenarist, omroep en diverse andere betrokken partijen. Uit de case studies van dit onderzoek is naar voren gekomen dat Dick Walda en deze andere partijen soms vanuit een andere ideologische gedachte betrokken waren bij het realiseren van een te produceren programma.

⁷⁶ Stuart Hall. "Cultural identity and diaspora", in *Colonial discourse and Postcolonial Theory: A reader* (New York: Columbia University Press, 1993), 222.

⁷⁷ Sonja de Leeuw. *Televisiedrama: Podium voor identiteit*, 43.

⁷⁸ Sonja de Leeuw. *Televisiedrama: podium voor identiteit*, 42.

Opvallend is dat scenarioschrijvers zelden in vaste dienst bij een omroep waren. Gedurende hun carrière werd hun werk vaak door verschillende omroepen gerealiseerd, wat inhoudt dat de scenarist buiten de omroepen stond en per scenario(concept) te maken had met een andere omroep en dus een verschillende uit te dragen ideologie en een afwijkende positie van enunciatie; een andere context.

Het resultaat is een samenkomen van de verschillende betrokken partijen, die in sommige gevallen verschillende ideologieën aanhangen of verschillende nuances aanleggen binnen deze ideologie. Gezien de definitie die Cultural Studies geeft aan ideologie dringt de vraag zich op of een publieke omroep inderdaad in staat is één individuele ideologie te representeren door middel van haar programma's; die dus altijd een overeenkomst is met andere betrokken partijen. De vraag is of de omroepen de basis van hun bestaansrecht, het uitdragen van een bepaalde ideologie en het representeren van een groep in de samenleving, overeind kunnen houden binnen het proces van onderhandeling en compromissen sluiten dat elke productie met zich mee brengt.

Hoewel de NOS als overkoepelende stichting geen dergelijke eenduidige levensvisie hoeft uit te dragen binnen haar programmering, zijn haar individuele programma's wel degelijk een representatie van een bevolkingsgroep. Het is dan ook hier, in deze op zich zelf staande programma's, dat de complexiteit van het Nederlandse omroep bestel duidelijk wordt. De onderhandelingen die plaatsvinden binnen de productie van een enkel televisiespel, doet nadenken over de complexiteit van het programma-aanbod als geheel.

Een belangrijke volgende stap in het onderzoek naar de specifieke verhoudingen tussen scenarioschrijver en omroep betreft dan ook een onderzoek naar een omroep met een uitgesproken ideologische achtergrond en een ledenaantal; In hoeverre blijft de ideologische boodschap van de omroep daar overeind staan?

Deze discussie tracht geen antwoorden te verschaffen op dergelijke vraagstukken, maar probeert aan te tonen waar de gaten binnen de hedendaagse televisiestudies nog liggen. Om met Thomas Elsaesser te spreken: "And yet, the skills required for television writing need to be more widely understood, if television is to retain the loyalty of national audiences", een van deze 'skills' blijkt uit deze case study het onderhandelen en het sluiten van compromissen te zijn.⁷⁹

Een eerste stap in het vervolg onderzoek heb ik tijdens mijn werkzame periode bij het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid gezet in de vorm van het in kaart brengen van de

⁷⁹ Elsaesser, *Writing for the medium: Television in Transition*, 8.

producties en visies van het canon van Nederlandse scenarioschrijvers. Tegelijkertijd wil ik het belang van het archiveren van correspondentie en het samenbrengen van persoonlijke archieven benadrukken, waarin het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid een belangrijke rol zou kunnen innemen. Deze archieven kunnen ons helpen met het begrijpen van de creatieve processen binnen institutionele verbanden en kunnen op deze wijze helpen de hedendaagse televisiewetenschap verder te ontwikkelen.

9. Conclusies:

Het voornemen van deze studie was het creatieve proces van scenarioschrijven binnen een institutioneel verband, het Nederlandse omroep bestel, te onderzoeken. Dit om een groter begrip te genereren over deze processen en producties, maar ook om de vaardigheden, relaties en verhoudingen te belichten die nodig zijn voor het creëren van televisieproducties. Dit gebeurde aan de hand van de volgende onderzoeksvraag: Wat is de invloed van de opdrachtgevende en uitvoerende (publieke) omroep op het werkproces en het resultaat van de scenarist die het te realiseren script levert?

Dit proces werd onderzocht door middel van een case study naar de specifieke verhoudingen tussen scenarioschrijver Dick Walda en de afdeling culturele programma's van de NOS. In navolging van *Cultural Studies* lag binnen dit onderzoek de focus op het proces achter de uiteindelijke productie; 'encoding'. Van de invloeden die binnen *Cultural Studies* op dit proces worden genoemd (*frameworks of knowledge, relations of production* en *technical infrastructure*) bleken er over twee van deze aspecten voldoende informatie aanwezig binnen de beschikbare archieven: *frameworks of knowledge* en *relations of production*. Zij vormen de uitgangspunten binnen dit onderzoek.

Het *framework of knowledge* van Walda resulteert in scenario's waar een alternatieve kijk op een maatschappelijk relevant probleem wordt geboden. Hij probeert problemen en taboes terug te brengen in de maatschappij door zich te baseren op uitvoerige research en dit te combineren met een herkenbare vertelling. Binnen de professionele visie van Walda moet een scenario om bovenstaand doel te verwezenlijken dicht bij de waarheid staan. Hij streeft naar realisme binnen zijn scenario's.

Het *framework of knowledge* van de NOS uit zich in drie doelstellingen binnen haar producties: vrijheid, het experiment en een plaats bieden aan minderheden. Deze doelstellingen zijn direct af te leiden van de positie die de NOS in nam binnen het Nederlandse omroep bestel. Deze positie had een afwachtende instelling van de NOS ten gevolge. De scenarioschrijvers waren vrij om hun eigen programma ideeën aan te bieden aan de omroep, waarna Stefan Felsenthal en Tonny van Velzen (van de afdeling culturele programma's) in het verdere proces fungeerden als 'sparringpartners' van de scenarioschrijver. De NOS liet de scenaristen relatief vrij betreft onderwerp en zag voor zichzelf met name een rol bij het perfectioneren en bijschaven van het scenario naar de doelstellingen van de NOS; het produceren van oorspronkelijk Nederlands drama, ook in stijl, dat een verkennende vormgeving aan moest nemen.

Binnen de drie onderzochte producties waar beide *frameworks* samenkomen, DE WOLVENMAN, EEN VLIAGER VOOR GOD en OP HET EERSTE GEZICHT, bleek dat de NOS zich met name bezig hield met de uitwerking van het scenario; de specifieke scènes, karakters van de personages en de dialoog. Alleen binnen EEN VLIAGER VOOR GOD werd de visie van Walda genuanceerd door de NOS, zodat het mozaïek van boodschappen waaruit de kijker zelf kan beslissen overeind bleef staan. De NOS heeft zich, in tegenstelling tot Walda, binnen deze producties zelden uitgelaten over haar visie of bedoeling met een productie. Ook zijn de drie producties niet vernieuwend (in die tijd). Hoewel ‘vernieuwing’ binnen de doelstelling van de NOS als een van de kernpunten wordt genoemd, is dit binnen het productie proces nauwelijks terug te zien; de NOS zet zich hier met name in voor een stijl die ‘past’ bij het te vertellen verhaal.

Tijdens het onderzoek van de *relations of production* tussen Dick Walda en de NOS bleek dat de discussiepunten tijdens het productieproces allen terug te leiden zijn naar de visie die de NOS voor ogen had met haar dramabeleid; ze waren vaak een reden voor afwijzing van het scenarioconcept. Binnen de gerealiseerde scenario’s van Walda wordt echter duidelijk dat de visie en de doelstellingen van de NOS niet altijd even sterk vertegenwoordigd is.

Het eindproduct is een compromis dat voortkomt uit de ‘*positions of enunciation*’ van de meewerkende partijen. Deze notie compliceert het idee van de ‘*preferred meaning*’. Vanuit verschillende ‘*positions of enunciation*’ wordt door de NOS en Walda een ‘*preferred meaning*’ geconstrueerd. Dit wil zeggen dat een ‘*position of enunciation*’ niet gezien kan worden als uitgangspunt waar uit op natuurlijke wijze een ideologische boodschap of een ‘*preferred meaning*’ wordt geconstrueerd; ook de ‘*preferred meaning*’ is een compromis tussen verschillende visies en ideologieën.

Binnen deze noties ligt dan ook een bevinding van deze studie onder de oppervlakte; het is haast nog onmogelijk om een scenario nog langer als eenmanswerk, of als een visie, te zien. Dit betekent niet dat deze studie pleit voor een andere waardering en beoordeling van de scenarioschrijver, maar voor een hernieuwde wijze van kijken naar het eindproduct waarin de invloed van het voorafgaande onderhandelingsproces op de juiste waarde wordt geschat.

10.Literatuurlijst:

Primaire bronnen:

- Enkelaar, Karel. Notulen van de Programmaraad Televisie, 12-05- 1971.
- Felsenthal, Stefan. In: *Het vrije volk*, 22-09-1973, p. 11. Door: Ale van Dijk.
- Felsenthal, Stefan. In een brief naar L.H. Sandberg (NCB) over TURKSE AARDE, HOLLANDSE BODEM, 3-11-1980.
- Severijn, Jonne. rapport over het scenario van EEN VLIAGER VOOR GOD, 02-03-1980.
- Velzen, Tony van. Rapport na het lezen van 13 delen DE WOLVENMAN, 13-10-1973.
- Velzen, Tony van. ER KOMT EEN BANK IN DE STRAAT VAN MEVROUW KOKEL, 10 -03-1976.
- Velzen, Tony van. N.a.v. synopsis van ENGELSE WALS IN PURMEREND, 16-05- 1976.
- Velzen, Tony van. N.a.v. de synopsis voor OP HET EERSTE GEZICHT, 2-06- 1980.
- Velzen, Tony van. In een brief naar Stefan Felsenthal over DESGEWENST/ Dick Walda, 11-01-1980.
- Walda, Dick. In: *de Telegraaf*, 06-09-1974, p. 2.
- Walda, Dick. In: *Leeuwarder Courant*, 27-09-1974, p. 2.
- Walda, Dick. In: *Het Vrije volk*, 1-05-1975, p. 21.
- Walda, Dick. In een brief naar Stefan Felsenthal, 23-04-1979.
- Walda, Dick. Introductie op de eerste versie van het scenario voor OVER EN SLUITEN, 1981 (datum onbekend).
- Walda, Dick. In een brief aan Tony van Velzen. *Vragen over boerendrama*, 17-08-1982.
- Walda, Dick. In een brief naar Tonny van Velzen en Mia van 't Hof. *Over een opzet over afasie*, 1-12-1982.
- Walda, Dick. In *de AVRO-bode* over OP HET EERSTE GEZICHT, 1983, nr. 12, p. 18.

Walda, Dick. In een brief naar Tonny van Velzen, 26 augustus 1986.

Walda, Dick. In EEN UUR ISCHA, 1989 (datum onbekend).

Walda, Dick. In DE PLANTAGE, 05-11-1995.

Walda, Dick. Synopsis voor OP HET EERSTE GEZICHT (datum onbekend).

Notulen:

Notulen sectie Cultuur en Jeugd van de programmaraad Televisie, 30-05-1980.

Notulen van de bespreking tussen Dick Walda en Klaas Rusticus. (datum onbekend)

Archieven:

NOS-scenario archief. Archief nummer: 0147 (Doos 1 t/m 40). Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

Netwerk Scenarioschrijvers Archief. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

Secundaire bronnen:

Bazin, André. 'La politique des auteurs' in *Cahiers du Cinéma*, no.70, april 1957.

Bordwell, David, Janet Staiger, Kirstin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of production to 1960*. (London: Routledge, 1985)

Elsaesser, Thomas. *Writing for the Medium: Television in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994).

Elsaesser, Thomas, Robert Kievit, Jan Simons. *Double Trouble: Writing and Filming*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994).

Fickers, Andreas. 'Op zoek naar televisie', in: *Een eeuw van Beeld en Geluid: Cultuur geschiedenis van radio en televisie in Nederland*. (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012), 126-127.

Hall, Stuart. *Encoding/Decoding*. Halls, S. et al. eds. 1980.

- Hall, Stuart. "Cultural identity and diaspora", in *Colonial discourse and Postcolonial Theory: A reader* (New York: Columbia University Press, 1993).
- Hall, Stuart. Over postmodernisme en articulatie. Een interview afgenomen door L. Grossberg. 1991. In: *Televisiedrama: Podium voor identiteit*. Sonja de Leeuw, (Amsterdam: Cramwinckel, 1995), 50-53.
- Hall, Stuart. *Critical dialogues in Cultural Studies*. Edited by: David Morley, Kuan-Hsing Chen. (London: Routledge, 1996), 163.
- Hogenkamp, Bert, Sonja de Leeuw, Huub Wijfjes, et al. *Een eeuw van Beeld en Geluid: Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012).
- Laughey, Dan. *Key Themes in Media Theory* (New York: McGraw-Hill, 2007).
- Leeuw, Sonja de. *Televisiedrama: podium voor identiteit* (Amsterdam: Cramwinckel, 1995).
- Leeuw, Sonja de. 'Televisie verbindt en verdeelt', in: *Een eeuw van Beeld en Geluid: Cultuur geschiedenis van radio en televisie in Nederland*. (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012), 166-167.
- Sarris, Andrew. 'Notes on the auteur theory in 1962' in *Film Culture*, no.27, winter 1962.
- Wijfjes, Huub. *Omroep in Nederland: vijfenzeventig jaar medium en maatschappij, 1919-1994*. (Zwolle: Zwaanders, 1994).
- Wijfjes, Huub. 'Radio als stemmingsregelaar', in: *Een eeuw van Beeld en Geluid: Cultuur geschiedenis van radio en televisie in Nederland*. (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012), 199-200.
- Williams, Raymond. *Keywords. A vocabulary of culture and society* (London: Flamingo, 1983).
- Wollen, Peter. 'The Author Theory' in *Signs and Meanings in the cinema*. (Londen: Secker & Warburg, 1967).