



“De feiten doen nooit echt wat je wil”  
Het adaptatieproces van Van God Los

Thijs de Graaf  
3488616  
p.m.degraaf@students.uu.nl

Masterscriptie Film- en Televisiewetenschap

8525 woorden

9 januari 2015  
Blok 1 2014/2015

Faculteit Geesteswetenschappen  
Universiteit Utrecht

Begeleider: dr. Jasmijn van Gorp

Tweede lezer: dr. Vincent Crone

# Inhoudsopgave

<u>1. Inleiding</u>	<u>2</u>
<u>2. Theoretisch kader</u>	<u>5</u>
<u>2.1 Adaptatie en fidelity</u>	<u>5</u>
<u>2.2 Docudrama en ethiek</u>	<u>7</u>
<u>3. Methode</u>	<u>11</u>
<u>3.1 Onderzoeksvragen</u>	<u>11</u>
<u>3.2 Verzamelmethode</u>	<u>11</u>
<u>4.2 Analysemethode</u>	<u>13</u>
<u>4. Analyse</u>	<u>15</u>
<u>4.1 De rol van fidelity binnen het adaptatieproces</u>	<u>15</u>
<u>4.2 Docudrama en haar genreconventies</u>	<u>20</u>
<u>4.3 Ethiek en adaptatie</u>	<u>22</u>
<u>Conclusie</u>	<u>25</u>
<u>Discussie</u>	<u>26</u>
<u>Literatuurlijst</u>	<u>28</u>
<u>Bronnenlijst</u>	<u>29</u>
<u>Bijlagen</u>	<u>30</u>
<u>Bijlage I Transcript interview Korthuis</u>	<u>31</u>
<u>Bijlage II Transcript interview Van der Ree</u>	<u>53</u>
<u>Bijlage III Transcript interview Bosch</u>	<u>74</u>
<u>Bijlage IV Transcript interview Soetenhorst</u>	<u>100</u>
<u>Bijlage V Topiclijsten</u>	<u>122</u>
<u>Bijlage VI Coderingsproces grounded theory</u>	<u>126</u>

## 1. Inleiding

Tussen de films en dramaseries die jaarlijks verschijnen zit een groot aantal dat gebaseerd is op een waargebeurd verhaal.<sup>1</sup> Zo verscheen in 2014 de film LUCIA DE B. in de bioscoop, een verfilming van het leven van Lucia de Berk.<sup>2</sup> In het actualiteitenprogramma DE WERELD DRAAIT DOOR werd deze film ook besproken.<sup>3</sup> Hierbij werd een vergelijking gemaakt tussen het moment van vrijspraak in de rechtszaal zoals het daadwerkelijk heeft plaatsgevonden en het fragment waarin we zien hoe deze gebeurtenis is verfilmd. Betrokkenen zeggen in de aflevering van DE WERELD DRAAIT DOOR dat “het precies hetzelfde was” en geven hierdoor hoog op over de film.<sup>4</sup> Continu werd er in de aflevering eens vergelijking gemaakt tussen de verfilming en het daadwerkelijke leven van Lucia de Berk. Het hoeft echter niet altijd zo te zijn dat een verfilming van een waargebeurd verhaal zo positief wordt ontvangen.

Als een film of dramaserie zich begeeft op het raakvlak tussen feit en fictie, volgt er vaak een discussie over de mate waarin de makers trouw zijn gebleven aan het waargebeurde verhaal.<sup>5</sup> Het is echter niet alleen het publiek dat zich hiermee bezighoudt, ook binnen de film- en televisiewetenschappen is het een levendige discussie. Daar wordt deze mate van getrouwheid *fidelity* genoemd.<sup>6</sup> Dergelijke discussies worden onder meer gevoerd in het door Mark C. Carnes geredigeerde *Past Imperfect: History According to the Movies*.<sup>7</sup> In *The Persistence of History*, geredigeerd door Vivian Sobchack, geven verschillende wetenschappers hun visie op de rol die film speelt in de manier waarop kijkers geschiedenis tot zich krijgen en het belang dat fidelity daardoor heeft.<sup>8</sup> Het publiek onthoudt namelijk dat wat ze ziet, waardoor filmmakers het publiek kunnen beïnvloeden.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Mark C. Carnes, *Past Imperfect: History According to the Movies* (New York: Henry Holt and Company, 1996).

<sup>2</sup> Paula van der Oest, *Lucia de B.*, Rinkel Film, 2014.

<sup>3</sup> „De film ‚Lucia de B.‘, *De Wereld Draait Door*; Nederland 1. VARA, 26 maart 2014.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 8.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Carnes, *Past Imperfect*.

<sup>8</sup> Vivian Sobchack, *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event* (New York: Routledge, 1996).

<sup>9</sup> Ibid.

Het belang van fidelity hangt mede af van het genre waarin het verhaal wordt gepresenteerd. Zo is er bij het genre documentaire een sterkere verwachting van de kijker dat de vertelling op waarheid is gebaseerd dan bij drama: “they [people] want to know the basis for any documentary claim.”, aldus filmwetenschapper Derek Paget.<sup>10</sup> Daarom onderscheidt Paget verschillende genres binnen het spectrum van documentaire en drama, die nauw in elkaar overlopen en elk kenmerken hebben van zowel documentaire als drama.<sup>11</sup> Afgevraagd kan worden in hoeverre fidelity een rol speelt bij dergelijke hybride genres. Zo vinden we in dit spectrum tussen drama en documentaire volgens Paget het genre docudrama.<sup>12</sup> Alan Rosenthal beschrijft dit genre in zijn *Why Docudrama: Fact-Fiction on Film and TV* eenvoudig: “films based on facts”.<sup>13</sup> Daarmee wordt echter nog niet duidelijk in hoeverre een docudrama gebaseerd is op een oorspronkelijk verhaal.

In deze scriptie wordt er onderzoek gedaan naar de manier waarop makers de vertaalslag van bestaande verhalen naar scenario's beschouwen, waarbij er is gekozen om nieuwsfeiten als uitgangspunt voor bestaande verhalen te gebruiken. Dit zal onderzocht worden door inzicht te krijgen in het productieproces. Hiermee onderscheidt het onderzoek zich van eerdere studies naar deze vertaalslag, waarin er een vergelijking wordt gemaakt tussen het oorspronkelijke verhaal en de film die erop gebaseerd is.<sup>14</sup> De casus die voor dit onderzoek gebruikt zal worden is VAN GOD LOS, de serie. In de televisieserie VAN GOD LOS vertelt iedere aflevering een verhaal dat is gebaseerd op een Nederlandse strafzaak. Elke aflevering staat op zichzelf en vormt een afgerond geheel. Daarnaast bestaat iedere aflevering uit een andere regisseur, scenarist en cast. De serie wordt goed ontvangen, zo bewijzen verschillende nominaties, prijzen en recensies. Hierin wordt onder meer de aanpak geprezen: “Of course, the idea of taking a “true crime” and dramatizing it isn't exactly new, but the way it was done was pretty special: flashy but not without integrity, and taking into accounts most sides of the story [...]”.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Derek Paget, *No Other Way to Tell it: Docudrama on Film and Television* (Manchester: Manchester University Press, 2011), 139.

<sup>11</sup> Ibid., 3.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Alan Rosenthal, *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999), xiv.

<sup>14</sup> Carnes, *Past Imperfect*.

<sup>15</sup> Todd Brown, “Twitch’s Best of 2013: Television from Lands other than America,” *Twitch Film*, 27 december 2013.

De televisieserie VAN GOD LOS is een afgeleide van de succesvolle gelijknamige film, die in 2003 verscheen onder regie van Pieter Kuijpers.<sup>16</sup> In 2011 bracht de door Kuijpers opgerichte productiemaatschappij Pupkin in opdracht van BNN het eerste seizoen van VAN GOD LOS uit op Nederland 3. Inmiddels zijn er in drie seizoenen 25 afleveringen gemaakt. De afleveringen van VAN GOD LOS zijn geïnspireerd op waargebeurde misdrijven, meestal een moord. VAN GOD LOS probeert zich te onderscheiden van andere misdaadseries door van de afleveringen geen whodunit te maken, maar vooral in beeld te brengen hoe de dader tot het gepleegde misdrijf is gekomen.<sup>17</sup> Om die reden is er in VAN GOD LOS veel aandacht voor de achtergronden en motieven, van zowel dader als slachtoffer.

Met VAN GOD LOS als casus wordt in deze scriptie onderzocht hoe nieuwsfeiten geadapteerd worden tot een scenario. Dat er bij VAN GOD LOS gebruik wordt gemaakt van waargebeurde verhalen, maar dat deze slechts als inspiratie bieden geeft aan dat de serie kenmerken heeft van docudrama. Dit is één van de aspecten die zal worden onderzocht. Daarnaast is het interessant om inzicht te krijgen in de manier waarop bij VAN GOD LOS de bestaande misdrijven worden geadapteerd tot scenario en hoe trouw de makers van VAN GOD LOS hierbij blijven aan de bestaande misdrijven. Omdat dit onderzoek inzicht wil bieden in de vertaalslag van een bestaand misdrijf naar een aflevering van VAN GOD LOS is ervoor gekozen om het onderzoek te richten op de makers die bij het adaptatieproces zijn betrokken. Met het onderzoek wordt geprobeerd inzicht te krijgen in de factoren die hierbij volgens de makers een rol spelen. Hieruit is de volgende hoofdvraag voortgekomen: *Welke processen liggen ten grondslag aan de adaptatie van nieuwsfeiten tot scenario bij VAN GOD LOS?* De theoretische concepten die hiervoor van belang zijn worden in het volgende hoofdstuk nader toegelicht. Daarna volgt het methodisch hoofdstuk, waarin uiteen wordt gezet hoe dit onderzoek is uitgevoerd en welke data hiervoor is verzameld. Een analyse van de verzamelde data volgt in het vierde hoofdstuk, gevolgd door een conclusie waarin de onderzoeksvraag zal worden beantwoord.

---

<sup>16</sup> Pieter Kuijpers, *Van God Los*, Rinkel Film, 2003.

<sup>17</sup> Willem Bosch (scenarist Van God Los), interview door Thijs de Graaf, opgenomen op 20 maart 2014, te Amsterdam. Transcript bijgevoegd.

## 2. Theoretisch kader

### 2.1 Adaptatie en fidelity

Adaptaties zijn simpelweg transformaties, of omzettingen. André Bazin gaat in zijn door Hugh Gray vertaalde essays in *What is Cinema?* dieper in op de functie van en de discussies rond adaptaties.<sup>18</sup> Bazin beschrijft met name adaptaties van theaterstukken en boeken.<sup>19</sup> Toch zijn Bazin zijn ideeën over adaptaties bij theaterstukken en boeken ook relevant bij het bestuderen van andere adaptaties, zo betoogt Irina Rajewsky. Zij noemt een adaptatie een *medial transposition*.<sup>20</sup> Rajewsky stelt dat iedere transformatie of omzetting van het ene medium naar een nieuw medium hiermee een vorm van medial transposition is: “the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) into another medium.”<sup>21</sup>

In lijn met Rajewsky wordt er in dit onderzoek vanuit gegaan dat het uitgangspunt van adaptaties altijd hetzelfde is: een origineel of bron wordt getransformeerd of omgezet naar een ander medium. Colin MacCabe noemt dat origineel in het door hem geredigeerde *True to the Spirit* een “source text”, een brontekst.<sup>22</sup> Zo vormt het boek bij een boekverfilming vanzelfsprekend de brontekst en is de film de adaptatie. MacCabe stelt dat we volgens Bazin bij onderzoek naar adaptaties altijd zowel de brontekst als de adaptatie moeten onderzoeken. Kennis van beide mediateksten is nodig om inzicht te krijgen in het adaptatieproces. Des te meer inzicht hierin wordt verkregen, des te beter de adaptatie bestudeerd kan worden, op een manier die verder gaat dan slechts het origineel altijd als beste te beschouwen.<sup>23</sup>

Dudley Andrew stelt dat er twee manieren zijn om het adaptatieproces te bestuderen: verticaal en horizontaal.<sup>24</sup> Wanneer de adaptatie verticaal wordt bestudeerd, wordt volgens Andrew gezocht naar

---

<sup>18</sup> André Bazin en Hugh Gray, *What Is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967).

<sup>19</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>20</sup> Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality,” *Intermedialités* 6 (2005), 51.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Colin MacCabe, *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity* (New York: Oxford University Press, 2011), 6-7.

<sup>23</sup> McFarlane, *Novel to Film*, 6.

<sup>24</sup> Dudley Andrew, „The Economics of Adaptation,” in *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, geredigeerd door Colin MacCabe, Kathleen Murray, en Rick Warner (New York: Oxford University Press, 2011), 27-38.

de overeenkomsten en verschillen tussen de brontekst en de adaptatie.<sup>25</sup> Interessanter is het volgens Andrew om adaptaties horizontaal te bestuderen: het gaat dan veel meer om de verbanden tussen niet alleen de brontekst en de adaptatie, maar ook andere (media)teksten.<sup>26</sup> Daarnaast stelt Andrew dat door adaptaties horizontaal te bestuderen, de ene mediatekst nooit boven de andere geplaatst zal worden, zoals bij verticaal bestuderen onvermijdbaar is.<sup>27</sup> En omdat adaptaties volgens Andrew nooit moeten worden beoordeeld op kwaliteit, is het volgens hem beter om de horizontale lijn te onderzoeken.<sup>28</sup> De verticale lijn impliceert volgens Andrew dat er niets is buiten de brontekst en haar adaptatie, waar de horizontale lijn inzichtelijk maakt dat de makers van de adaptatie, maar ook het publiek, allerlei dwarsverbanden leggen. Dit voorkomt een volgens Brian McFarlane veelgemaakte veronderstelling bij het bestuderen van adaptaties, waarbij het origineel als beter wordt gezien dan haar adaptatie.<sup>29</sup>

Volgens Andrew valt een adaptatie in te delen in drie categorieën: *intersecting*, *transforming* en *borrowing*.<sup>30</sup> Deze categorisering gebruikt Andrew om aan te geven in hoeverre de adaptatie de brontekst volgt. Bij *intersecting* volgen de makers de brontekst zo getrouw mogelijk.<sup>31</sup> Het verhaal wordt zoveel mogelijk intact gelaten. Wanneer de kern van het verhaal hetzelfde blijft, maar er toch enkele aanpassingen worden gedaan, is er sprake van *transforming*.<sup>32</sup> Bij *borrowing* wordt de brontekst slechts als uitgangspunt gebruikt, slechts een kerngedachte van het origineel is nog te herkennen.<sup>33</sup> Verder worden er fundamentele wijzigingen doorgevoerd ten opzichte van de brontekst. Deze categorisering zorgt ervoor dat verschillende vormen van adaptatie kunnen worden onderscheiden.

Een tweede concept dat ervoor zorgt dat verschillende vormen van adaptatie onderscheiden kunnen worden is *fidelity*. Fidelity is net als adaptatie een term die afkomstig is uit de

---

<sup>25</sup> Ibid., 27.

<sup>26</sup> Ibid., 28.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid., 8.

<sup>30</sup> Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 98-104.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

literatuurwetenschappen. Het betekent letterlijk getrouwheid.<sup>34</sup> Fidelity is onder meer een terugkerend begrip bij boekverfilmingen.<sup>35</sup> Terugkerende vragen zijn daarbij: doet de film recht aan het boek, of blijft de film wel trouw aan het boek?<sup>36</sup> Volgens Paget zijn dat vragen die ook binnen docudrama relevant zijn: “Adaptation of a (prior) literary text and docudrama’s transformation of facts and information have this issue [fidelity] in common.<sup>37</sup> Fidelity wordt gebruikt om te onderzoeken in hoeverre men bij de adaptatie trouw is gebleven aan de brontekst. Dat fidelity ook relevant is binnen het genre docudrama zal blijken uit de volgende paragraaf.

## 2.2 Docudrama en ethiek

Docudrama is een samentreksel van de woorden *documentary* en *drama*.<sup>38</sup> Daarom zal deze paragraaf worden ingeleid aan de hand van een definitie van documentaire die ontleend is aan John Corner: “‘Documentary’ is the loose and often highly contested label given [...] to certain kinds of film and television which reflect and report on the ‘real’ [...]”.<sup>39</sup> Dit is de brede definitie waarmee Corner zijn *The Art of Record* begint. Een eerste kenmerk van documentaire is dus volgens Corner dat het op een bepaalde manier iets uit de werkelijkheid moet weergeven, en daar eventueel op kan reflecteren. Corner voegt hier nog een zin aan toe: “through the use of the recorded images and sounds of actuality”.<sup>40</sup> Dit tweede criterium voor documentaire is volgens Corner dat gebruik moet worden gemaakt van beeld en geluid dat afkomstig is uit de werkelijkheid.

Hiermee wordt duidelijk dat het genre docudrama, dat weliswaar elementen van documentaire leent, in een bepaalde mate de werkelijkheid weergeeft maar zeker niet volledig over de werkelijkheid rapporteert. Docudrama is volgens Paget dan ook geen subgenre van documentaire, maar een eigen genre met eigen conventies. Docudrama maakt namelijk niet (uitsluitend) gebruik van beeld en geluid dat afkomstig is uit de werkelijkheid en gebruikt fictie om een verhaal over de werkelijkheid

---

<sup>34</sup> McFarlane, 8.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Paget, *No Other Way to Tell it*, 262.

<sup>38</sup> Ibid., 131-132.

<sup>39</sup> John Corner, *The Art of Record: a Critical Introduction to Documentary* (Manchester: Manchester University Press, 1996), 2.

<sup>40</sup> Ibid.



vorm te geven.<sup>41</sup> Het hierdoor ontstane verschil tussen documentaire en docudrama is volgens Paget altijd de aanleiding voor discussie:

“It is almost always [...] ‘documentary’ that provokes debate when mixed forms are under discussion. While people are happy on the whole to assume common understanding of ‘drama’, they want to know the basis for any documentary claim.”<sup>42</sup>

Deze *mixed form* die docudrama is noemt Alan Rosenthal een hybride genre: een genre dat elementen leent van andere genres.<sup>43</sup> In het geval van docudrama zijn dat enerzijds elementen die passen bij de conventies van documentaire, en anderzijds elementen die passen bij de conventies van drama. Docudrama als hybride genre verkent eigenlijk alles op deze “intersection of documentary and fictional filmmaking”.<sup>44</sup> Het genre is nog niet exact afgebakend en er zijn veel verschillende termen die worden gebruikt om aan te geven dat een film of dramaserie is gebaseerd op feiten, zoals bijvoorbeeld *faction* of *fact-based drama*.<sup>45</sup> In dit onderzoek wordt echter de term docudrama gehanteerd omdat deze, zoals Paget stelt, de meest neutrale is: er gaat geen bias van uit over de mate waarin elementen van documentaire of fictie gebruikt moeten worden, het stelt enkel vast dat er sprake is van een hybride vorm.<sup>46</sup>

Het is juist door deze vorm, in dit geval door de contrasterende eigenschappen van documentaire en drama binnen het genre docudrama, dat docudrama’s geregeld leiden tot een discussie over de verantwoordelijkheid die de makers hebben. Documentaire heeft als kenmerk dat de kijker haar associeert met termen als waarheid, werkelijkheid en objectiviteit.<sup>47</sup> Steven Lipkin zegt hierover: “stories based on a true story suggests that it faces a moral obligation to maintain a close basis to

---

<sup>41</sup> Paget, *No Other Way to Tell it*, 7.

<sup>42</sup> Ibid., 139.

<sup>43</sup> Rosenthal, *Why Docudrama?*, xiv.

<sup>44</sup> Gary D. Rhodes en John Parris Springer, *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (Londen: McFarland & Company), 2006.

<sup>45</sup> Paget, *No Other Way to Tell it*, 133.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, geredigeerd door L. Braudy en M. Cohen (Oxford: Oxford University Press, 1999), 197.

the variety of historical materials [...].”<sup>48</sup> De maker heeft volgens Lipkin de morele verplichting om niet aan de haal te gaan met de waarheid indien vooraf, door het genre, wordt gesteld dat hetgeen dat de kijker te zien krijgt gebaseerd is op een waargebeurd verhaal. De kijker verwacht bij het zien van een docudrama dat het getoonde gebaseerd is op dat waargebeurde verhaal.

Naast het ethische dilemma over welke waarheid er verteld wordt, is er volgens Lipkin een tweede ethisch dilemma: de vorm.<sup>49</sup> Lipkin stelt de vraag: „Is it ethical to represent sober actuality through a medium that purports to entertain?”<sup>50</sup> Lipkin vraagt zich daarnaast af wat een docudrama toevoegt aan de geschiedvertelling, als al duidelijk is dat er van de oorspronkelijke gebeurtenissen zal worden afgeweken.<sup>51</sup> Maakt een docudrama zo geen misbruik van wat soms verschrikkelijke gebeurtenissen zijn? Ook waarschuwt Lipkin ervoor dat er in een docudrama van een uur nauwelijks ruimte is om nuance aan te brengen en meerdere perspectieven te belichten. Dit leidt volgens Lipkin tot de vraag of docudrama wel de juiste vorm voor geschiedvertelling is.<sup>52</sup>

Of docudrama een geschikte vertelvorm is voor verhalen over de werkelijkheid is afhankelijk van de intentie van de makers. Lipkin en Paget betogen samen met Jane Roscoe in hun artikel „Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons” dat er wat betreft intenties van de makers nog één onderscheid gemaakt dient te worden binnen het genre docudrama, namelijk *high concept* en *low concept*.<sup>53</sup> High concept docudrama moet worden beschouwd als visies op de gebeurtenissen, waarbij de makers heel duidelijk hun ideeën op de werkelijkheid onderdeel maken van het docudrama.<sup>54</sup> Low concept is meer „tabloid” en kan veel meer worden beschouwd als vorm van entertainment.<sup>55</sup> Het grote verschil zit in een van de functies die Lipkin et al. toekennen aan docudrama: “they portray issues of concern to national/international communities,

---

<sup>48</sup> Steven N. Lipkin, *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films based on True Stories* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011), 70.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Steven N. Lipkin, Derek Paget, en Jane Roscoe, „Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons,” *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, geredigeerd door Gary D. Rhodes en John Parris Springer (Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2006), 13.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

in order to provoke discussion about them.” aldus Lipkin et al.<sup>56</sup> Hiervan is wel sprake bij high concept docudrama, maar niet of nauwelijks bij low concept docudrama.

Lipkin et al. noemen nog enkele functies van docudrama. Los van dat docudrama ingezet kan worden om een discussie aan te wakkeren, kan er ook sprake zijn van slechts een overzicht willen geven van gebeurtenissen, of zelfs enkel van bepaalde personen.<sup>57</sup> Lipkin et al. zien hierbij een verband tussen de functie van docudrama en het soort docudrama. Wanneer makers hun visie willen geven op de gebeurtenissen, zal het vaker hun intentie zijn om bij te dragen aan het maatschappelijk debat rondom die gebeurtenissen. Andersom geldt dat wanneer makers niet of nauwelijks hun visie laten gelden, er meestal sprake is van low concept docudrama waarin een overzicht van de gebeurtenis(sen) wordt gegeven zonder daarmee een discussie op gang te willen brengen.

De spanning binnen het genre docudrama roept de vraag op hoe de makers van een docudrama hiermee omgaan. Bij documentaire zullen de makers zichzelf altijd moeten verantwoorden, omdat er een afspraak is met de kijker dat bij het genre documentaire (een gedeelte van) de werkelijkheid wordt weergegeven.<sup>58</sup> De vraag hoe getrouw de adaptatie is speelt bij docudrama een kleinere rol dan bij documentaire, omdat er bij docudrama gebruik wordt gemaakt van elementen van fictie en het daarbij volgens Paget minder van belang is of iets waargebeurd is of niet.<sup>59</sup> De makers van docudrama hebben dus een bepaalde keuzevrijheid en het is interessant om te onderzoeken welke beslissingen zij in dit proces nemen en waarom. In het volgende hoofdstuk wordt uitgelegd hoe dit onderzocht is.

---

<sup>56</sup> Ibid, 14.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Corner, *The Art of Record*, 10.

<sup>59</sup> Paget, *No Other Way to Tell it*, 150.

### 3. Methode

Voor dit onderzoek is gebruikgemaakt van methodes die aansluiten bij de traditie van de *cultural studies of production*, kortweg *production studies*.<sup>60</sup> Hierbij gaat het om onderzoek naar de beroepspraktijk, waarbij de focus ligt op ervaringen en meningen van professionals die in deze praktijk werkzaam zijn.<sup>61</sup> Het inzicht in de beroepspraktijk wordt in dit onderzoek verkregen middels het afnemen van vier interviews. Omdat het niet de bedoeling is om de bronteksten te vergelijken met haar adaptatie, maar te onderzoeken hoe de scenaristen die deze adaptatie doen het adaptatieproces beschouwen is ervoor gekozen om alleen interviews te gebruiken. De scenario's zijn daarom bewust niet gebruikt. Met de interviews is er een corpus van materiaal verzameld dat vervolgens is geanalyseerd. Om de stap van de analyse van het corpus naar het beantwoorden van de onderzoeksvraag te vereenvoudigen wordt er in dit onderzoek gebruikgemaakt van deelvragen. Deze worden in de volgende paragraaf besproken. Daarna volgt een toelichting op de interviews en hoe deze zijn geanalyseerd.

#### 3.1. Onderzoeksvragen

Om de hoofdvraag te beantwoorden wordt in dit onderzoek gebruikgemaakt van drie verschillende deelvragen. Deze deelvragen belichten de verschillende theoretische concepten die genoemd zijn en helpen om antwoord te krijgen op de probleemstelling. Iedere deelvraag belicht een onderdeel van de drie theoretische concepten die in het theoretisch kader zijn toegelicht. De eerste deelvraag vloeit voort uit de concepten adaptatie en fidelity en luidt: *Op welke manier is er sprake van intersecting, transforming of borrowing (volgens Andrew, 1984) in het adaptatieproces van VAN GOD LOS?* De tweede deelvraag komt voort uit het concept docudrama en luidt: *Welke rol spelen de genreconventies van docudrama in het adaptatieproces van VAN GOD LOS?* De derde deelvraag gaat in op de rol van ethiek binnen adaptaties en het genre docudrama en luidt: *Welke rol spelen ethische vraagstukken in het adaptatieproces van VAN GOD LOS?*

#### 3.2 Interviews

De data die wordt geanalyseerd in het volgende hoofdstuk is verkregen middels interviews. Als eerste zijn er drie scenaristen geïnterviewd die hebben meegewerkt aan verschillende afleveringen

---

<sup>60</sup> John Thornton Caldwell, "Cultures of Production: Studying Industry's Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-disclosures," in *Media Industries History, Theory, and Method*, door Jennifer Holt en Lisa Perren (Malden: Wiley-Blackwell, 2009), 199-203.

<sup>61</sup> Ibid., 199-201.

van VAN GOD LOS. Het zijn semi-gestructureerde interviews. Dit betekent dat er voorafgaand aan ieder interview belangrijke topics zijn vastgesteld, maar dat er tijdens het interview nog voldoende ruimte is voor zowel respondent als interviewer om hiervan af te wijken.<sup>62</sup> Semi-gestructureerde interviews bestaan doorgaans uit drie verschillende segmenten.<sup>63</sup> In het openingssegment is de respondent kort uitgelegd wat het onderzoek inhoudt en heeft hij de gelegenheid gekregen wat over zijn werk aan de serie te vertellen. In het middensegment zijn de verschillende topics benoemd, waarbij er altijd ruimte is geweest voor andere topics als dit vanuit respondent of interviewer nodig bleek. In dat wat Anne Galletta het *concluding segment* noemt is er teruggeblikt op het interview door belangrijke conclusies te herhalen en zo in overleg met de respondent af te stemmen hoe zijn of haar kernideeën begrepen moeten worden door de interviewer.

Tijdens de interviews met de scenaristen is naar voren gekomen dat een belangrijke rol in het adaptatieproces gespeeld wordt door Wytzia Soetenhorst. Zij is als researcher verbonden aan de serie en verzamelt alle informatie over de strafzaken in een dossier. Dit dossier bestaat onder meer uit krantenartikelen, uitspraken van de rechtbank en andere achtergrondinformatie over de strafzaak. Dit dossier wordt vervolgens aan de scenaristen gegeven. Er vindt hierdoor een extra stap plaats binnen het adaptatieproces. De scenaristen adapteren het dossier van Soetenhorst tot scenario en niet de nieuwsfeiten zelf. Daarom is ervoor gekozen om ook Soetenhorst te interviewen.

De andere drie respondenten zijn allen scenaristen. De eerste scenarist die is geïnterviewd is Pieter Bart Korthuis. Hij is de scenarist van de vijfde aflevering van het derde seizoen, “Gran Canaria”. Het tweede interview is gehouden met Thomas van der Ree. Hij schreef de eerste aflevering van het derde seizoen, getiteld “Dead Man’s Hand”. De derde respondent is Willem Bosch. Hij heeft als enige meegeschreven aan meerdere afleveringen en schreef deze altijd samen met Michael Leendertse. Samen hebben zij drie afleveringen van het eerste seizoen geschreven: “Spookbeeld”, “Doodslag” en “Kortsluiting”. De keuze voor deze drie scenaristen is voornamelijk bepaald door hun beschikbaarheid: zij waren allen enthousiast en bereid om mee te werken.

Het eerste interview, met Pieter Bart Korthuis, vond plaats in een café in Amsterdam en heeft ongeveer vijf kwartier geduurd. Het tweede interview was met Thomas van der Ree en is

---

<sup>62</sup> Anne Galletta, *Mastering the Semi-structured Interview and Beyond: From Research Design to Analysis and Publication* (New York: New York University Press, 2012), 45.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 46-53.

opgenomen in zijn kantoor in Amsterdam en duurde ruim een uur. Het interview met Willem Bosch vond plaats in een café in Amsterdam en duurde ook ruim een uur. Het interview met Wytzia Soetenhorst vond plaats in een café in Haarlem en duurde ruim vijf kwartier. Voor de locaties van alle interviews geldt dat dit de locaties zijn geweest die zijn voorgesteld door de respondenten. De interviews zijn afgenomen binnen een tijdsbestek van drie weken. Voor alle interviews heb ik vooraf een topiclijst opgesteld, met onderwerpen die mij op basis van de theorie, de toegestuurde scenario's en de afleveringen zelf het belangrijkste leken. De topiclijsten die ik heb opgesteld voor de interviews met de scenaristen vertonen veel overeenkomsten. De topics die verschilden waren specifiek gericht op de door hen geschreven afleveringen. Deze afleveringen heb dus wel gebruikt bij het bepalen van belangrijke topics. In het interview met Soetenhorst zijn vanwege haar afwijkende rol ook andere topics besproken dan met de scenaristen, zoals de manier waarop zij onderzoek doet naar de moordzaken en hoe zij deze selecteert. Alle interviews zijn met toestemming van de respondenten opgenomen en vervolgens getranscribeerd. De transcripten van de interviews zijn opgenomen in de bijlagen I, II, III en IV. De topiclijsten zijn terug te vinden in bijlage V.

### 3.3 Analysemethode

Het corpus bestaande uit de interviews is vervolgens geanalyseerd. Daarbij is uitgegaan van de opvatting van John Thornton Caldwell dat het bij het bestuderen van productieprocessen van belang is om niet op zoek te gaan naar een absolute waarheid, maar dat de manier waarop makers spreken over zichzelf en hun productie bestudeerd moet worden.<sup>64</sup> De gebruikte analysemethode is *grounded theory*. Dit is een veelgebruikte analysemethode binnen kwalitatief onderzoek.<sup>65</sup> Strauss en Corbin definiëren *grounded theory* als volgt: “theory that was derived from data, systematically gathered and analyzed through the research process.”<sup>66</sup> De belangrijkste kenmerken van *grounded theory* zijn het streven een theorie te ontwikkelen aan de hand van de verzamelde data, en haar iteratieve karakter.<sup>67</sup> Dit laatste betekent dat het verzamelen van data en het analyseren ervan tegelijkertijd plaatsvinden en continu op elkaar inwerken.

---

<sup>64</sup> Caldwell, “Cultures of Production”, 201.

<sup>65</sup> Alan Bryman, *Social Research Methods* (New York: Oxford University Press, 2012), 387.

<sup>66</sup> Anselm Strauss en Juliet Corbin, *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1998), 12.

<sup>67</sup> Bryman, *Social Research Methods*, 568-570.

De eerstvolgende stap binnen de grounded theory-benadering na het verzamelen van de data is het coderen. Er zijn drie verschillende soorten coderingen: open, axiaal en selectief, waarmee er een steeds specifiekere selectie van al het materiaal wordt gemaakt. Tijdens het proces van open coderen ontstaan allereerst *concepts*: trefwoorden die gebruikt worden om specifieke uitkomsten te labelen.<sup>68</sup> Meerdere concepts vormen samen vervolgens een *category*.<sup>69</sup> Dit is een eerste groepering, die wordt gebruikt om patronen te herkennen. Aan de hand van deze concepts en categories wordt tenslotte zichtbaar welke beweringen meermaals terugkomen, of welke tegenstellingen er zijn in de uitspraken van de verschillende respondenten. De aannames die vervolgens worden gedaan om die relaties tussen categorieën te verklaren, noemt Bryman *hypotheses*.<sup>70</sup> Door deze hypothesen vervolgens weer te toetsen aan het corpus wordt het mogelijk een grounded theory te ontwikkelen: de theorie komt voort uit het bestudeerde corpus.

Voor dit onderzoek betekent dit dat er continu is gezocht naar verbanden en relaties tussen de uitspraken van de vier respondenten en er zo geprobeerd wordt een antwoord te vinden op de verschillende deelvragen, waarmee de hoofdvraag kan worden beantwoord. Hiervoor zijn er concepts gegroepeerd. Een overzicht van het coderingsproces is te vinden in bijlage VI. Tijdens het vormen van categories uit deze concepts zijn twee fases in het proces van adaptatie van nieuwsfeiten tot scenario geïdentificeerd. De eerste fase is de adaptatie van nieuwsfeiten tot dossier. De tweede fase is de adaptatie van dossier tot scenario. Hoewel voor het beschrijven van deze twee fases het gehele corpus gebruikt wordt, is het Soetenhorst die de belangrijkste rol speelt in de eerste fase en zijn het de scenaristen die de belangrijkste rol spelen in de tweede fase. In de analyse zal ik per fase de verschillende processen die volgens de respondenten ten grondslag liggen aan de adaptatie toelichten. Hierbij zal er ook onderscheid worden gemaakt in processen die op meerdere afleveringen van toepassing zijn en processen die specifiek gelden voor een enkele aflevering. Vervolgens zal er worden gekeken naar de overeenkomsten en verschillen tussen de twee fases. De drie deelvragen zijn hierbij leidend voor de structuur van de analyse. Daarin worden de verschillende categories per fase toegelicht. Aan het eind van elk deel zullen deze toelichtingen worden vergeleken met de theorie, om zo antwoord te kunnen geven op elke deelvraag. Daardoor wordt er inzicht verkregen in wat de verschillende uitspraken betekenen voor het onderzoek en kan in de conclusie de onderzoeksvraag worden beantwoord.

---

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid., 568.

## 4. Analyse

### 4.1 De rol van fidelity binnen het adaptatieproces

Het adaptatieproces van VAN GOD LOS begint bij Wytzia Soetenhorst die in het interview nauwkeurig beschrijft hoe ze bij het samenstellen van het dossier te werk gaat. De eerste fase, van nieuwsfeiten tot dossier, begint bij haar. Hier worden de eerste keuzes genomen die van invloed zijn op wat er wel en niet verfilmd wordt. Soetenhorst zegt er bij het selecteren van de strafzaken zorg voor te dragen dat er voldoende diversiteit aanwezig is tussen de achtergronden, milieus en motieven van de personages en de manier waarop de moord gepleegd wordt.<sup>71</sup> Daarnaast is het volgens haar van belang dat er “twee kanten” aan een strafzaak zitten, omdat dat de aflevering interessanter maakt.<sup>72</sup> Hiermee bedoelt Soetenhorst dat niet meteen duidelijk is wie slachtoffer wordt en wie dader.<sup>73</sup> Vervolgens gaat Soetenhorst op zoek naar zoveel mogelijk informatie over de geselecteerde strafzaken. Dit doet ze door met advocaten, rechters en rechercheurs te spreken, maar ook door na te gaan wat er in krantenartikelen over de strafzaak is geschreven. Met al deze informatie stelt ze haar dossier samen.

Soetenhorst geeft in het interview meerdere malen aan rekening te houden met de uitvoerbaarheid van de door haar geselecteerde strafzaken en hoe scenaristen het dossier kunnen omzetten naar een scenario. Ze zegt dat ze “door ervaring geleerd heeft dat beeldmateriaal het beste werkt voor scenaristen en regisseurs, omdat zij toch in beeld denken”.<sup>74</sup> Daarnaast blijkt dat Soetenhorst ook een idee heeft over wat voor een soort informatie uit het dossier voor de scenaristen bruikbaar is. Ze noemt uit de door Pieter Bart Korthuis geschreven aflevering het telefoongesprek dat door een van de personages gevoerd wordt met een medewerker van de alarmcentrale. Soetenhorst heeft het echte telefoongesprek gekregen van de alarmcentrale en integraal afgedrukt in haar dossier: “Daar hoeft een schrijver eigenlijk niets meer aan te doen”.<sup>75</sup> Of de scenaristen daar niets meer aan doen is echter aan de scenaristen zelf.

---

<sup>71</sup> Wytzia Soetenhorst (researcher Van God Los), interview door Thijs de Graaf, afgenomen op 26 maart 2014, te Haarlem. Transcript bijgevoegd.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid.



De rol van de scenaristen begint pas in de tweede fase van het adaptatieproces, waarbij het dossier van Soetenhorst wordt omgezet naar een scenario. In deze fase beginnen de scenaristen met het schrijven van een scenario dat gebaseerd is op het dossier van Soetenhorst. Dit dossier fungeert daarom voor de scenaristen als wat Colin MacCabe een brontekst noemt.<sup>76</sup> Korthuis merkt over de in het dossier verzamelde informatie op “dat het allemaal stof is waar je in het verzinproces iets mee kan.”<sup>77</sup> Waar Soetenhorst in de eerste fase nog zoveel mogelijk feiten heeft verzameld over de strafzaak, spreekt Korthuis al direct van een “verzinproces”.<sup>78</sup> Het lijkt er hierdoor op dat de aanpassingen pas beginnen in de tweede fase, op het moment dat de scenaristen het dossier omzetten tot scenario.

Voor de scenaristen begint het met een aspect van de strafzaak dat hen aan moet spreken. Zo zegt Thomas van der Ree over de strafzaak die hij heeft geadapteerd: “Ja, ‘daar zit wel wat in’ dacht ik meteen.”<sup>79</sup> Korthuis zegt dat het in zijn geval het hoofdpersonage, een jongen met autisme, was dat hem aantrok in de door hem geadapteerde strafzaak.<sup>80</sup> Er moet iets in de strafzaak zitten dat de scenaristen interessant genoeg vinden om uit te diepen. Voor Van der Ree was dit het continue verschuiven van macht: “Die kantelingen, die maakten het gewoon heel erg spannend.”<sup>81</sup> Het zijn die aspecten van de strafzaak die de scenaristen als uitgangspunt nemen. Juist hierdoor zullen deze aspecten ook worden verwerkt in het scenario. Korthuis vat dit samen met:

Alles wat ik niet hoeft te verzinnen, dat is meegenomen. Eigenlijk is het gewoon zo, en dat is een soort van rare tegenspraak in mijn vak, hoe minder ik kan verzinnen hoe beter het is voor mijn aflevering.<sup>82</sup>

Een voorbeeld van een aflevering waarin er volgens de scenarist nog maar weinig verzonnen hoefde te worden is het scenario dat Willem Bosch schreef voor de eerste aflevering van het eerste

---

<sup>76</sup> MacCabe, *True to the Spirit*, 6-7.

<sup>77</sup> Pieter Bart Korthuis (scenarist Van God Los), interview door Thijs de Graaf, afgenomen op 3 maart 2014, te Amsterdam. Transcript bijgevoegd.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Thomas van der Ree (scenarist Van God Los), interview door Thijs de Graaf, afgenomen op 11 maart 2014, te Amsterdam. Transcript bijgevoegd.

<sup>80</sup> Korthuis, interview.

<sup>81</sup> Van der Ree, interview.

<sup>82</sup> Korthuis, interview.

seizoen. Volgens Bosch kent dit scenario nauwelijks wijzigingen ten opzichte van het dossier van Soetenhorst. Bosch geeft hiervoor de volgende reden:

Ik weet dat gewoon sowieso als je dingen verfilmt die waargebeurd zijn of als je echt gebeurde verhalen gebruikt [...] doen de feiten net niet wat je wil weet je wel, dan denk je van oh wat zou het mooi zijn als [...] maar in dit geval klopte het ook allemaal precies.<sup>83</sup>

Bosch geeft hiermee niet alleen aan dat het uniek was hoe goed deze strafzaak zich volgens hem leende voor een adaptatie naar scenario, maar ook dat hij een duidelijk idee heeft over hoe een aflevering er uit zou moeten zien. Deze strafzaak klopte daar blijkbaar precies mee. Hij bevestigt deze interpretatie van zijn uitspraak later door te stellen “dat het echt zo is gegaan sowieso nooit een goed argument is”.<sup>84</sup> Belangrijker is het volgens hem wat “dramatisch een goede beslissing is”.<sup>85</sup>

Deze opvatting komt tot uiting in de derde aflevering die Bosch heeft geschreven. In deze derde aflevering die hij schreef wordt een Indisch meisje continu gekleineerd door haar stiefvader. Zijn personage is door Bosch zo geschreven dat hij minder racistisch overkomt op de kijker, dan dat hij volgens het dossier van Soetenhorst was: “Volgens mij hadden we bedacht dat het mooier was als hij niet echt een racist was, maar een beetje een racist [...]. Dat is naarder om naar te kijken.”<sup>86</sup> De reden hiervoor is dat als hij vanaf het begin al door iedere kijker als racist zou worden getypeerd niemand sympathie voor hem zou kunnen opbrengen. Door hem milder te maken, stelt Bosch, is het de bedoeling dat de kijker toch met hem meeleeft als de stiefvader aan het einde van de aflevering ziet dat zijn zoon is vermoord.<sup>87</sup> Hij heeft in dit scenario dus een aanpassing gedaan, omdat dit naar zijn idee de aflevering ten goede zou komen.

In de interviews geven ook Korthuis en Van der Ree aan dat zij aanpassingen hebben gedaan aan het dossier van Soetenhorst. Zij geven hiervoor verschillende redenen. Korthuis:

---

<sup>83</sup> Willem Bosch, interview.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Ibid.

Ik wilde heel graag een aflevering schrijven waarin je de hoop zou ontwikkelen dat iemand op tijd het juiste zou doen, en dat dat voortkomt uit dat je echt meeleeft met de moeder [...] Dan is het logisch om de schuld meer bij de vader te leggen.<sup>88</sup>

Doordat Korthuis een idee had over hoe de aflevering moest verlopen heeft hij de rol van de ouders aangepast. Naast dat hij de schuld meer bij de vader wil neerleggen dan in de strafzaak het geval was zegt hij ook dat hij de vader en moeder sneller tegenover elkaar wilde zetten “omdat je zo sneller spanning kunt opbouwen.”<sup>89</sup> Net als Bosch lijkt hij er voorstander van te zijn om te kiezen voor dat wat dramatisch gezien de beste beslissing is, ook als dit tot gevolg heeft dat het scenario hierdoor minder trouw is aan het dossier van Soetenhorst.

Van der Ree geeft een andere reden om een aanpassing te doen: “We wilden ook op het einde dat fucking busje opblazen, maar dat kan ook niet. Te duur.”<sup>90</sup> Het budget van de serie bleek niet toereikend voor een aspect van het dossier dat Van der Ree wilde verfilmen. Naast beslissingen die scenaristen op dramatisch niveau bewust nemen om af te wijken van het dossier zijn er dus ook externe factoren die ervoor zorgen dat zij wel af móeten wijken van het dossier. Hiervan geeft ook Bosch een voorbeeld:

Het probleem is gewoon dat je geen woonwagenkamp kan vinden waar je op kan draaien [...] Dan kun je ervoor kiezen om twee caravan naast elkaar te zetten, maar dat gaat er toch wel lullig uitzien. Dus nu is de locatie een sportschool, dat is op het laatst nog verzonnen.<sup>91</sup>

Bosch toont met deze uitspraak aan dat hij als scenarist niet als enige bepaalt hoe het scenario eruit komt te zien en dat de scenaristen ook met andere factoren rekening moeten houden. Zo kan het ook zijn dat een regisseur een voorkeur heeft voor een bepaald thema. Dit is het geval bij de tweede aflevering die Bosch heeft geschreven. Tim Oliehoek, de regisseur van deze aflevering, had het idee om een aflevering te maken over homogeweld. Bosch zegt dat ondanks dat in de researchfase bleek dat er in Nederland nog nooit iemand is vermoord om zijn of haar homoseksuele geaardheid, toch besloten is deze aflevering te maken. Het gevolg hiervan voor de aflevering omschrijft Bosch als

---

<sup>88</sup> Korthuis, interview.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Van der Ree, interview.

<sup>91</sup> Bosch, interview.

volgt: “die is eigenlijk fictief”.<sup>92</sup> Wederom blijkt dat de scenarist niet als enige bepaalt hoe hij het dossier adapteert tot scenario.

Deze eerste paragraaf begon met een inleiding op het adaptatieproces van VAN GOD LOS door uiteen te zetten hoe Soetenhorst te werk gaat bij het selecteren van strafzaken en het samenstellen van een dossier. Fidelity speelt hierbij een belangrijke rol. Soetenhorst blijft in deze fase van het adaptatieproces zo trouw mogelijk aan de strafzaak en verzamelt hier zoveel mogelijk feitelijke informatie over. Op het moment dat de adaptatie van dossier naar scenario plaatsvindt worden ook de concepten intersecting, transforming en borrowing interessant. Hiermee kan er een antwoord worden gevormd op de eerste deelvraag: *Op welke manier is er sprake van intersecting, transforming of borrowing (volgens Andrew, 1984) in het adaptatieproces van VAN GOD LOS?* De scenaristen lijken in ieder geval te proberen om trouw te blijven aan het door Soetenhorst verzamelde dossier, maar niet ten koste van wat volgens hen dramatisch gezien beter is voor de aflevering. Wanneer de uitspraken van de scenaristen en Soetenhorst worden gekoppeld aan de concepten intersecting, transforming en borrowing van Dudley Andrew blijkt dat er veelal sprake is van transforming, waarbij de kern van het oorspronkelijke verhaal hetzelfde blijft maar er wel enkele aanpassingen worden gedaan.<sup>93</sup> Deze vorm van adaptatie lijkt van toepassing te zijn op de afleveringen die geschreven zijn door Korthuis en Van der Ree, als ook op een van de afleveringen die Bosch heeft geschreven. Bosch heeft daarnaast ook twee afleveringen geschreven waarbij sprake is van intersecting en borrowing, zodat iedere vorm van adaptatie die Andrew noemt vertegenwoordigd is bij VAN GOD LOS.

De belangrijkste conclusie is dat fidelity een grotere rol speelt in de eerste fase van het adaptatieproces, maar dat voor de scenaristen trouw blijven aan het dossier van Soetenhorst ondergeschikt is aan wat zij dramatisch gezien een goed scenario vinden. Als er in het corpus wordt gezocht naar een verklaring voor deze conclusie valt op dat veel van de uitspraken van met name de scenaristen passen bij wat Steven Lipkin et al. een low concept docudrama noemen, waarbij de makers doorgaans minder trouw blijven aan de feiten van een gebeurtenis dan bij high concept

---

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Andrew, *Concepts in Film Theory*, 98-104.

<sup>94</sup> Lipkin et al., “Docudrama and Mock-Documentary”, 13-14.

docudrama.<sup>94</sup> Zo zei Bosch: Als het dramatisch een goede beslissing is [...] dan moet dat het zijn.”<sup>95</sup>

## 4.2 Docudrama en haar genreconventies

Een belangrijke rol in het adaptatieproces is weggelegd voor de research van Soetenhorst. De fase waarin Soetenhorst haar dossier samenstelt bepaalt in grote mate hoe trouw de uiteindelijke aflevering is aan de strafzaak die zijzelf ooit heeft geselecteerd. Soetenhorst zegt dat het “eigenlijk uitzonderlijk is” in welke mate de scenaristen haar dossier volgen, ondanks dat uit de vorige paragraaf is gebleken dat de scenaristen uiteindelijk zelf kiezen hoe trouw zij blijven aan dit dossier.<sup>96</sup> Er wordt volgens haar “heel erg gehangen aan de research” en ze stelt veel waarde te hechten aan een getrouwe verfilming. Dit standpunt verduidelijkt ze bij de door Tim Oliehoek geregisseerde en door Bosch geschreven aflevering over homohaar: “Ik vind het niet kunnen, omdat het totaal niet raakt aan de werkelijkheid”.<sup>97</sup> Ze vindt het afdoen aan de serie en zegt dat er veel discussie over deze aflevering is geweest. Ook zegt ze over deze aflevering: “Je komt in zo’n glijdende schaal, je weet niet meer wat het over gaat [...] en waar het op gebaseerd is.”<sup>98</sup>

Soetenhorst vindt het dus erg belangrijk dat duidelijk is waar een aflevering op is gebaseerd. Dit sluit aan bij wat Lipkin stelt over één van de verwachtingen die het publiek heeft bij het kijken naar docudrama: dat wat zij ziet is gebaseerd op een gebeurtenis uit de werkelijkheid.<sup>99</sup> Volgens Soetenhorst hebben de kijkers van VAN GOD LOS deze verwachting ook en moet deze worden ingelost. Wanneer er dan een aflevering wordt gemaakt die Bosch eerder al “fictief” noemde, wordt er niet aan deze verwachting voldaan.<sup>100</sup> Dat Soetenhorst het daarom niet vindt kunnen dat deze aflevering is gemaakt zou te maken kunnen hebben met haar rol als researcher. Zij is het die alle voorwaarden schept voor de scenaristen om aan deze verwachting bij de kijker te voldoen door een

---

<sup>95</sup> Bosch, interview.

<sup>96</sup> Soetenhorst, interview.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Lipkin, *Docudrama Performs the Past*, 70.

<sup>100</sup> Bosch, interview.

uitgebreid dossier samen te stellen. Haar dossier is het middel dat ervoor moet zorgen dat het doel, een aflevering maken die gebaseerd is op een gebeurtenis uit de werkelijkheid, wordt bereikt.

De verschillen die in dit voorbeeld reeds zichtbaar worden probeert Soetenhorst zelf te duiden. Volgens haar zijn de makers van VAN GOD LOS op te delen in twee kampen: “de rekkelijken en de preciezen”.<sup>101</sup> De ‘preciezen’ bestaan naast Soetenhorst zelf uit creatief producent David Lammers en de eindredacteur drama van BNN, Mark Furstner. Deze groep is er een voorstander van om te proberen zo trouw mogelijk te blijven aan de nieuwsfeiten. Daar tegenover staan volgens Soetenhorst de ‘rekkelijken’: naast producent Pieter Kuijpers zijn dit alle scenaristen en regisseurs. Deze groep hecht minder waarde aan een zo getrouw mogelijke verfilming. In discussies zegt Soetenhorst het vaak af te moeten leggen: “dan ben ik maar een eenvoudige researcher, dus daar [de regisseurs, scenaristen en Pieter Kuijpers] win ik het niet van”.<sup>102</sup> Soetenhorst geeft hiermee aan dat er verschillen zijn in rollen bij het productieproces van VAN GOD LOS en dat er vaker geluisterd wordt naar de groep die minder waarde hecht aan een zo getrouw mogelijke verfilming. Dat kan verklaren waarom er maar één scenario is geschreven waarin juist wel geprobeerd wordt om zo trouw mogelijk te blijven aan het dossier.

Dat scenario werd geschreven door Bosch. Hij zegt over de opzet van de serie in het eerste seizoen:

De opdracht was ook zo, true crime. Dus toen werd er gezegd we gaan gewoon dat verfilmen zoals het nu gegaan is, wat toen heel goed werkte. Volgens mij zijn ze er toen gaandeweg achtergekomen dat je soms dingen gewoon helemaal eh, moet je ook wel dingen aanpassen in fictie en zo.<sup>103</sup>

Waar Soetenhorst de verschillen in attitude tegenover fidelity verklaarde middels de twee kampen die er volgens haar zijn, denkt Bosch dat het ook te maken heeft met de opzet van de serie. Die zou volgens hem gedurende de serie zijn veranderd. Bosch is zich dus bewust geweest van bepaalde verwachtingen die er waren over deze opzet. Korthuis en Van der Ree noemen deze verwachtingen niet. Wel noemen ze allebei een verplichting die geldt voor de scenaristen: zoals de moord in de

---

<sup>101</sup> Soetenhorst, interview.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Willem Bosch, interview.

strafzaak wordt gepleegd, zo moet deze ook in de aflevering worden gepleegd.<sup>104</sup> Van der Ree geeft aan dat hij zich desondanks niet beperkt voelde tijdens het schrijven van het scenario.<sup>105</sup> Bosch en Korthuis stellen dat het wel anders is dan het schrijven van fictie, juist omdat de moord altijd overeen moet komen.

De scenaristen lijken het adaptatieproces continu te relateren aan wijzigingen die zij ten opzichte van het dossier van Soetenhorst aanbrengen in het scenario en willen deze verklaren. Daarom speelt de mate van fidelity ook in deze paragraaf over docudrama en haar genreconventies een grote rol. Soetenhorst lijkt bewuster te zijn van deze genreconventies, voornamelijk omdat de rol van haar research het belangrijkste middel vormt om aan een deel van deze genreconventies te voldoen. Deze genreconventies zijn deels ingebed in het soort docudrama. In de vorige paragraaf werd duidelijk dat Van God Los een voorbeeld is van wat Lipkin et al. low concept docudrama noemen.<sup>106</sup> Mede daardoor kan er antwoord worden gegeven op de tweede deelvraag: *Welke rol spelen de genreconventies van docudrama in het adaptatieproces van VAN GOD LOS?* Deze conventies zijn namelijk deels ingebed in het soort docudrama. Dat er bij Van God Los sprake is van een low concept docudrama geeft voor een deel al aan welke rol de feiten uit de oorspronkelijke strafzaken spelen, namelijk dat deze feiten ondergeschikt zijn aan de kwaliteit van de aflevering. Eén van de belangrijkste conventies van docudrama is daarnaast dat ze gebaseerd moet zijn op iets uit de werkelijkheid. Het is vooral Soetenhorst die hieraan wil voldoen door haar research zo uitgebreid mogelijk te doen. De scenaristen zijn zich minder bewust van de rol van deze genreconventies. Wel geven zij aan dat er een bepaalde verwachting of verplichting is in hoeverre zij trouw blijven aan Soetenhorst haar dossier. De conventies van docudrama spelen daardoor een grotere rol in de fase van nieuwsfeiten tot dossier dan in de fase van dossier tot scenario.

### **4.3 Ethiek en adaptatie**

Al in de eerste fase van het adaptatieproces van VAN GOD LOS, waarin Soetenhorst haar strafzaken selecteert, speelt ethiek een rol. Soetenhorst zegt bepaalde strafzaken, die bijvoorbeeld al relatief vaak in de landelijke media zijn verschenen, te mijden. Haar verklaring hiervoor is: “Je wil

---

<sup>104</sup> Korthuis, interview.

<sup>105</sup> Van der Ree, interview.

<sup>106</sup> Lipkin et al., “Docudrama and Mock-Documentary”, 13-14.

nabestaanden niet altijd opnieuw confronteren [...] en in oude wonden peuren.”<sup>107</sup> Nabestaanden spelen nog een rol in het adaptatieproces. Soetenhorst zegt dat VAN GOD LOS duidelijk wil maken dat haar afleveringen zijn geïnspireerd door bestaande strafzaken en dat de producenten er daarom zorg voor dragen dat een aflevering van VAN GOD LOS niet direct valt te herleiden tot een bestaande strafzaak. Soetenhorst past daarom in het dossier de namen van de betrokken personen nooit aan, om maar te voorkomen dat een van de scenaristen deze toevallig zou veranderen in de echte naam.<sup>108</sup>

Naast Soetenhorst benadrukt ook Bosch het belang van integriteit: “Ze hebben wel altijd geprobeerd enigszins integer te zijn, want namen zijn altijd veranderd.”<sup>109</sup> Bosch vertaalt het aanpassen van de namen als een vorm van integriteit. Korthuis geeft echter een andere reden. Door de afleveringen van VAN GOD LOS niet direct te koppelen aan een bestaande strafzaak en duidelijk te maken dat de afleveringen slechts zijn geïnspireerd op bestaande strafzaken, voorkomen zij dat een van de nabestaanden het uitzenden van de aflevering kan tegenhouden.<sup>110</sup> Het gaat er volgens hem dus in mindere mate om dat VAN GOD LOS zo integer mogelijk wil blijven, maar ook dat op deze manier eventuele rechtszaken tegen het uitzenden worden voorkomen.

Buiten dit voorbeeld waarin ethiek een bepaalde rol speelt, zijn er in de twee eerdere paragrafen meer voorbeelden die van toepassing zijn op de rol die ethiek kan spelen. Zo werd reeds duidelijk dat het voor Soetenhorst erg belangrijk is dat de afleveringen van VAN GOD LOS zijn gebaseerd op een gebeurtenis uit de werkelijkheid. Deze vorm van ethiek wordt als onderdeel van docudrama gezien door Steven Lipkin.<sup>111</sup> Voor de scenaristen bleek echter dat het voor hen belangrijker is dat er dramatisch gezien een goede aflevering wordt gemaakt. Voor hen speelt ethiek dus alleen een rol op het niveau van integriteit, waar Soetenhorst ook rekening houdt met wat Lipkin een “moral obligation” noemt: een docudrama is altijd in bepaalde mate gebaseerd op een gebeurtenis uit de werkelijkheid.<sup>112</sup> Daarnaast lijkt het erop dat doordat er bij VAN GOD LOS sprake is van low concept docudrama, de makers geen probleem hebben met docudrama als vorm om een strafzaak aan het

---

<sup>107</sup> Soetenhorst, interview.

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Bosch, interview.

<sup>110</sup> Korthuis, interview.

<sup>111</sup> Lipkin, *Docudrama Performs the Past*, 70.

<sup>112</sup> Lipkin, *Docudrama Performs the Past*, 70.



publiek te presenteren.<sup>113</sup> Zij geven niet hun visie op de gebeurtenissen, maar gebruiken deze gebeurtenissen als uitgangspunt.

De zojuist beschreven manier waarop volgens Soetenhorst en de scenaristen ethiek een rol speelt zorgt ervoor dat de derde deelvraag, *Welke rol spelen ethische vraagstukken in het adaptatieproces van VAN GOD LOS?* kan worden beantwoord. Ethiek speelt een rol op verschillende niveaus. Zo is er de verplichting die een maker van docudrama volgens Steven Lipkin heeft om altijd elementen uit het oorspronkelijke verhaal te gebruiken.<sup>114</sup> Het publiek verwacht bij docudrama namelijk dat deze gebaseerd is op iets uit de werkelijkheid. Het is met name Soetenhorst die benadrukt hier veel waarde aan te hechten. Dat Bosch een aflevering heeft geschreven die als fictief betiteld kan worden doet volgens Soetenhorst zelfs afbreuk aan de serie. Dat de aflevering toch is gemaakt toont opnieuw aan dat er bij VAN GOD LOS uiteindelijk zal worden gekozen voor wat dramatisch het beste is voor de serie én het laat zien dat dit niveau van ethiek voor Soetenhorst een belangrijkere rol speelt dan voor de scenaristen. Het soort ethiek waar Lipkin over spreekt is, doordat Soetenhorst hier de meeste waarde aan hecht, vooral terug te zien in de fase van nieuwsfeiten tot dossier. Aan integriteit hechten ook de scenaristen waarde en dit speelt daardoor het gehele adaptatieproces een rol.

---

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Ibid.

## 5. Conclusie

Voor dit onderzoek is de totstandkoming van de adaptatie van nieuwsfeiten tot scenario bij de televisieserie van VAN GOD LOS onderzocht. Hiervoor zijn interviews met vier respondenten die bijgedragen hebben aan een inzicht in het adaptatieproces van VAN GOD LOS. Hieruit is reeds gebleken dat dit proces uit twee fases bestaat. In deze twee fases worden er door Soetenhorst en de scenaristen verschillende werkwijzen gehanteerd en blijken de processen die ten grondslag liggen aan het adaptatieproces in verschillende mate een rol te spelen. De belangrijkste deelconclusies zijn dan ook terug te voeren naar de verschillen tussen Soetenhorst en de scenaristen. Soetenhorst hecht als researcher veel waarde aan een getrouwe verfilming, waar de scenaristen een getrouwe verfilming ondergeschikt vinden aan een kwalitatief hoogwaardige aflevering. Aan de hand van deze verschillen zal nu de onderzoeksvraag worden beantwoord: *Welke processen liggen ten grondslag aan de adaptatie van nieuwsfeiten tot scenario bij VAN GOD LOS?*

Bepaalde processen, zoals fidelity, komen in iedere fase en aflevering terug. Soetenhorst zegt het belangrijk te vinden dat een aflevering zo getrouw mogelijk wordt verfilmd en vindt aflevering die volledig afwijken van haar dossier afbreuk doen aan de serie. Voor de scenaristen speelt fidelity een kleine rol. Zij blijven slechts trouw aan het dossier van Soetenhorst als dit naar hun idee dramatisch gezien het beste is voor de aflevering. Het verschilt per aflevering in hoeverre de scenaristen trouw blijven aan het dossier van Soetenhorst, omdat per dossier lijkt te verschillen hoeveel aanpassingen er gedaan moeten worden om er een scenario van te maken. De fase waarin de meeste aanpassingen worden gedaan blijkt daarom de fase van dossier tot scenario te zijn.

Een tweede factor die belangrijk blijkt te zijn bij het adaptatieproces zijn de genreconventies van docudrama. Ook hier valt een duidelijk verschil op in de manier waarop Soetenhorst deze gebruikt en de manier waarop de scenaristen deze gebruiken. Docudrama ontleent haar genreconventies van zowel documentaire als drama. In de eerste fase van het adaptatieproces zijn de genreconventies van documentaire doorslaggevend. Soetenhorst verzamelt zoveel mogelijk feitelijke informatie, net als ze bij een documentaire zou doen. Voor de scenaristen geldt wederom dat zij deze feitelijke informatie zo adapteren dat het dramatisch gezien een goed scenario wordt. Hierbij houden zij juist rekening met de genreconventies van drama. Bij deze factor speelt ook ethiek een rol. Dat Soetenhorst zegt zich trouw te willen blijven aan de nieuwsfeiten, toont aan dat zij ook aan

bepaalde genreconventies van docudrama wil voldoen. Zij wil dat er altijd elementen uit haar dossier gebruikt worden, omdat het publiek dit verwacht bij het kijken naar docudrama.

Het adaptatieproces wordt tot slot ook bepaald door productionele factoren. Soetenhorst geeft aan dat ze op de uitvoerbaarheid let van de door haar geselecteerde strafzaken. In de fase waarin de scenaristen het dossier adapteren tot een scenario spelen de productionele factoren echter een grotere rol. Zo geven de scenaristen aan dat veel van de door hen doorgevoerde aanpassingen aan het dossier van Soetenhorst een direct gevolg zijn van het budget van de serie. Elementen uit het dossier kunnen niet verfilmd worden door de hoge kosten die ermee gepaard zouden gaan. Door aanpassingen te doen aan de karakters van de personages laten de scenaristen zien ook rekening te houden met het publiek. Personages worden bijvoorbeeld sympathieker beschreven dan in het dossier van Soetenhorst zodat het publiek met hen mee kan leven.

Er zijn dus verschillende processen die ten grondslag liggen aan de manier waarop nieuwsfeiten bij VAN GOD LOS tot scenario worden geadapteerd. Het belangrijkste verschil hierbij lijken de twee fases te zijn. Soetenhorst haar rol kan gezien worden als een soort geweten van de serie. Zij verzamelt de feitelijke informatie en probeert deze vervolgens te bewaken. De scenaristen zien deze feitelijke informatie slechts als uitgangspunt en zullen altijd kiezen voor wat volgens hen dramatisch gezien het beste is voor de aflevering. De scenaristen krijgen hierbij van de producenten ook de vrijheid om het dossier van Soetenhorst aan te passen. Hoewel VAN GOD LOS afgaande op dit onderzoek als een docudrama beschouwd kan worden, zijn het de genreconventies van drama die het meest bepalend zijn voor de uiteindelijke aflevering.

## **Discussie**

In dit onderzoek is het adaptatieproces van nieuwsfeiten tot scenario onderzocht. Voor het onderzoek was het interessant geweest om vervolgens ook de fase van scenario tot aflevering te onderzoeken. Dit is echter nooit de intentie geweest, omdat het onderzoek zich vanaf het begin gericht heeft op de vertaalslag van nieuwsfeiten naar scenario. Eventuele interviews met regisseurs en producenten zouden mij minder inzicht hebben gegeven in deze fase, zeker niet nadat researcher Soetenhorst wel is geïnterviewd. Wel kan het een interessant vervolgonderzoek zijn om de regisseurs en producenten wel te interviewen en zo meer inzicht te krijgen hoe zij het adaptatieproces beschouwen.

Daarnaast zou er in een eventueel vervolgonderzoek gebruik kunnen worden gemaakt van meerdere respondenten. Juist doordat gebleken is dat er niet zoiets bestaat als een standaard adaptatie bij VAN GOD LOS, kan het interessant zijn om ook andere scenaristen te interviewen over hun werkwijze en visie op het adaptatieproces. De keuze voor de scenaristen is nu slechts bepaald door beschikbaarheid en hun bereidheid om mee te werken aan het onderzoek. Het is geen weloverwogen keuze geweest om juist deze drie scenaristen te interviewen. Ik verwacht dat mijn onderzoek nog steeds voldoende representatief is doordat de geïnterviewde scenaristen betrokken zijn geweest bij vijf van de vijftientig uitgezonden afleveringen de resultaten voldoende representatief is.

Tot slot zou het interessant zijn om ook andere adaptatieprocessen te onderzoeken door gebruik te maken van interviews. Op die manier kan er net als in dit onderzoek inzicht worden verkregen in de manier waarop makers hierop reflecteren. Uit het onderzoek komt naar voren dat vooral Soetenhorst benadrukt dat haar rol als researcher bij wat gezien wordt als een dramaserie uniek is. Onderzoek naar andere dramaserieën die waargebeurde verhalen als uitgangspunt hebben, en daarom ook als docudrama beschouwd kunnen worden, zou kunnen uitwijzen of Soetenhorst hier gelijk in heeft.

## Literatuurlijst

Bazin, André, en Hugh Gray. *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967.

Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, geredigeerd door L. Braudy en M. Cohen, 195-199. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Brown, Todd. "Twitch's Best of 2013: Television from Lands other than America." *Twitch Film*, 27 december 2013.

Bryman, Alan. *Social Research Methods*. New York: Oxford University Press, 2012.

Caldwell, John. "Cultures of Production. Studying Industry's Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-Disclosures." In *Media Industry History, Theory and Method*, geredigeerd door Jennifer Holt en Lisa Perren, 199-212 (Malden: Wiley Blackwell, 2009).

Carnes, Mark C. *Past Imperfect: History According to the Movies*. New York: Henry Holt and Company, 1996.

Corner, John. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

'De film ,Lucia de B.' *De Wereld Draait Door*. Nederland 1. VARA, 26 maart 2014.

Galletta, Anne. *Mastering the Semi-structured Interview and Beyond: From Research Design to Analysis and Publication*. New York: New York University Press, 2012.

Lipkin, Steven N. *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films based on True Stories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

MacCabe, Colin., et. al. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. New York: Oxford University Press, 2011.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Paget, Derek. *No Other Way to tell it: Docudrama on Film and Television*. 2e druk Manchester: Manchester University Press, 2011.

Rajewsky, Rajewsky. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités* 6 (2005): 43-64.

Rosenthal, Alan. *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999.

Rhodes, Gary D., en John Parris Springer. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

Sobchack, Vivian. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996.

Strauss Anselm, en Juliet Corbin. *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1998).

## Bronnenlijst

### Audiovisueel materiaal

*Van God Los seizoen 1*. DVD. Geregisseerd door David Lammers, Pieter Kuijpers, Lourens Blok, Remy van Heugten, Tim Oliehoek en Thomas Korthals Altes, Rita Horst en Johan Timmers. Amsterdam: A-film, 2011.

*Van God Los seizoen 3*. DVD. Geregisseerd door Steffen Haars, Rolf van Eijk, Paloma Aguilera Valdebenito, Max Porcelijn, Jonathan Herman en Mijke de Jong. Amsterdam: A-film, 2014.

„De film ‚Lucia de B.‘ *De Wereld Draait Door*, Nederland 1. VARA. 26 maart 2014.

### Interviews

Bosch, Willem. Interview door Thijs de Graaf. Afgenomen op 20 maart, 2014. Transcript.

Korthuis, Pieter Bart. Interview door Thijs de Graaf. Afgenomen op 3 maart, 2014. Transcript.

Ree, Thomas van der. Interview door Thijs de Graaf. Afgenomen op 11 maart, 2014. Transcript.

Soetenhorst, Wytzia. Interview door Thijs de Graaf. Afgenomen op 26 maart, 2014. Transcript.