

Bachelorscriptie

De esthetische waarde van het televisiedrama

Een onderzoek naar de populariteit van het televisiedrama

Naam: Tim van Golen

Studentnummer: 3362655

Datum: 18-01-2012

Blok: 2

Begeleider: Kees Vuyk

Thema: De traditionele podiumkunsten en de mediacultuur

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Van het enkelvoudige spel naar de dramaserie	5
Een eigen esthetiek	8
Casus: <i>Overspel (VARA)</i>	9
Aan- en afkondiging	10
Serialiteit	10
Het dilemma	12
Het flexi-narratief	12
De plot	13
<i>Intimacy</i>	13
<i>Immediacy</i>	15
Het therapeutische model	16
Conclusie	17
Bibliografie	19

Inleiding

“Television must not be regarded as outlet only, but as a new kind of theatre.”¹

Bovenstaande conclusie werd al rond 1945 getrokken door de Amerikaanse televisiedanseressen Pauline Koner en Kitty Doner. Zij waren één van de eerste danseressen die ten tijde van de opkomst van het medium televisie de beperkingen hiervan op het gebied van ruimte, tijd en beweging moesten verkennen.² Een decennium hiervoor werd er al geëxperimenteerd met het combineren van de traditionele podiumkunsten en het toentertijd nieuwe medium televisie. De Italiaanse Maria Gambarelli verscheen al in 1931 als eerste danseres voor een televisiecamera. Zij moest hier gebruik maken van een podium niet groter dan vijf vierkante voet.³ Men had kennelijk de behoefte om de podiumkunsten als inspiratiebron te gebruiken en deze kunsten in een nieuwe vorm op de televisie te brengen.

In Nederland werd er vooral in de jaren vijftig en zestig toneel uitgezonden door de publieke omroep. Elke donderdag werden er theaterregistraties met de groten van die tijd uitgezonden. Voorbeelden zijn *Dood van een handelsreiziger* met Ko van Dijk, *Cyrano de Bergerac* met Guus Hermus en *De kersentuin* met Ida Wasserman en Paul Steenbergen.⁴ Tegenwoordig worden er nauwelijks meer registraties en bewerkingen van toneel uitgezonden, terwijl dat bij andere podiumkunsten nog wel het geval is: de VARA zendt cabaret uit en de NTR maakt dansfilms en registreert voorstellingen van De Nederlandse Opera.⁵ Het toneel neemt hiermee eigenlijk een uitzonderingspositie in, omdat andere podiumkunsten wel een eigen plek op de televisie hebben verworven. Dit heeft voor een deel met de populariteit en de praktische uitvoerbaarheid van deze podiumkunsten te maken.⁶ Het vertalen van toneel naar de televisie lijkt tegen veel meer problemen aan te stuiten. Men kan bijvoorbeeld niet de toneelstemmen rechtstreeks door de zaal horen galmen, de directe interactie tussen zaal en publiek ontbreekt en de blik wordt altijd gestuurd door de keuze van de televisieregisseur.⁷ Toneel op televisie lijkt dus in tegenstelling tot andere podiumkunsten minder populair en moeilijker uitvoerbaar te zijn en dat zou ervoor gezorgd kunnen hebben dat veel bewerkingen en registraties van toneel tot teleurstellende kijkcijfers hebben geleid.

Wat mijns inziens vooral een belangrijke oorzaak is van de tegenvallende populariteit van bewerkingen en registraties van toneel voor televisie, is dat de omroepen hun eigen drama

¹ Rose, Brian G. “Television and the performing arts (review).” *Dance Research Journal* 21.2 (1989): 32.

² Ibidem.

³ Ibidem: 31.

⁴ Bots, Pieter. “Thuis theater doet niet aan toneel.” In: *Kunst en kijkcijfers*, geredigeerd door Boekmanstichting (Amsterdam: 2005): 84.

⁵ Ibidem: 86.

⁶ Ibidem: 85-86.

⁷ Ibidem: 84.

gingen produceren. In tegenstelling tot de bewerkingen en registraties van toneel, kan het televisiedrama wel beschouwd worden als een succesvol televisiegenre. De kwaliteit van het televisiedrama lijkt echter niet onomstreden. Veel dramaserieën op televisie werden vaak gezien als simpel massavermaak die louter een formule volgden. Echter leek het tij vanaf de jaren negentig te zijn gekeerd. Vooral midden jaren negentig beleefden kwalitatief hoogstaande dramaserieën van Nederlandse makelij een werkelijke piekperiode. Series als *Oud Geld* (AVRO) en *Pleidooi* (AVRO) werden door critici goed ontvangen en ook de kijkcijfers waren opzienbarend.⁸ Het televisiedrama, en dan vooral het vroege televisiedrama, draagt nog altijd de sporen van zijn theater oorsprongen met zich mee, maar lijkt zich nochtans door bepaalde karakteristieken van het medium televisie te onderscheiden van een toneelvoorstelling op de planken. De televisie heeft door de jaren heen bepaalde karakteristieken ontwikkeld die de esthetische waarde van het medium bepaald lijken te hebben. De vraag die naar aanleiding hiervan oprijst, is welke eigenschappen van het medium ervoor zorgen dat een bepaalde dramaproductie op televisie zich kan profileren als een goed werkend alternatief voor een toneelvoorstelling. Er zal met andere woorden in dit onderzoek gepoogd worden aan te tonen dat het televisiedrama, dat geworteld ligt in de traditionele podiumkunsten, door bepaalde karakteristieken van het medium als zelfstandig kunstwerk zou kunnen fungeren naast bijvoorbeeld een toneelvoorstelling in de schouwburg en dientengevolge iets wezenlijks zou kunnen toevoegen aan de podiumkunsten. De podiumkunsten zouden zelfs iets kunnen leren van het televisiedrama, aangezien het televisiedrama vaak wel aanslaat bij een groot publiek en het toneel maar een selecte groep mensen aan zich bindt. Hiervoor moet er dus worden onderzocht welke aspecten van het televisiedrama zorgen voor zijn populariteit.

Dit onderzoek zal beginnen met een schets van de ontwikkeling van de vorm van het televisiedrama, namelijk van de *single play*, die nog enkele overeenkomsten lijkt te hebben met een toneelvoorstelling, naar de dramaserie, die een geheel eigen karakter lijkt te hebben. Tegelijkertijd zal het televisiedrama geplaatst worden binnen de discussie omtrent hoge en lage cultuur. Vanuit deze achtergrondschemen van het televisiedrama zal er naar de karakteristieken van het medium televisie gekeken worden aan de hand van de dramaserie *Overspel* (VARA). Welke eigenschappen van het medium zorgen voor het kenmerkende karakter van het televisiedrama? Welke aspecten van het televisiedrama zorgen ervoor dat het publiek zich laat meevoeren? Wat kan het medium televisie verwezenlijken met drama dat een toneelstuk in het theater niet kan? Naar ik verwacht en hoop zullen de verschillende karakteristieken van het medium televisie, die het televisiedrama een onderscheidend

⁸ Stienen, François. "Kaalslag dreigt voor drama." In: *Kunst en kijkcijfers*, geredigeerd door Boekmanstichting (Amsterdam: 2005): 68.

karakter lijken te verschaffen in vergelijking met een toneelvoorstelling, ertoe leiden dat het televisiedrama gezien kan worden als een opzichzelfstaande kunstvorm.

Van het enkelvoudige spel naar de dramaserie

De eerste dramaproducties op de televisie leken nog veel gemeen te hebben met de toneelvoorstellingen in het theater. De eerste dramaproductie op de televisie was de zogehete *single play*, een enkelvoudig drama dat maximaal vijftig minuten duurde.⁹ Deze vorm van televisiedrama was begin jaren vijftig voor het eerst te zien op de Amerikaanse televisie. Nederland liep, net als de rest van Europa, in vergelijking met de Verenigde Staten achter met de ontwikkeling van het medium televisie; pas vanaf de jaren zestig raakte het medium in Europa in zwang. In Nederland leunde het televisiedrama in de beginperiode sterk op het theater, niet alleen voor wat betreft het repertoire, maar ook in de productiewijze.¹⁰ Begin jaren zestig begonnen vooral de VARA en de NCRV met de ontwikkeling van oorspronkelijk televisiedrama naast de theaterregistraties. De eerste vorm van televisiedrama was ook hier net als in de Verenigde Staten het enkelvoudige drama. Pas vanaf de tweede helft van de jaren zeventig koersten de meeste andere omroepverenigingen af op een meer publieksvriendelijke (seriegewijze) programmering van televisiedrama.¹¹ De eerste ontwikkeling van het enkelvoudige spel op televisie heeft zich dus vooral in de Verenigde Staten afgespeeld. Pas vanaf de jaren zestig is deze dramavorm overgenomen door de Europese televisiezenders.

In de vroege jaren van het medium in de Verenigde Staten werden klassieke theaterstukken omgevormd tot *single plays* die live werden uitgezonden. De stijl van deze vroege transmissies was eigen aan het theater.¹² Volgens Gardner en Wyver werden de vroege *single plays* uitgezonden vanuit het theater of gereconstrueerd in de studio, waarbij zelfs de tussenpozen, het voortoneel en de gordijnen gehandhaafd bleven.¹³ Gaandeweg ging deze vorm van televisiedrama met toenemende mate gebruik maken van buitenlocaties, videoband, montage en film.¹⁴ In zijn hoogtijdagen in de jaren vijftig en zestig onderscheidde de *single play* zich in de meeste landen door actuele onderwerpen te dramatiseren. Zijn vroege oorsprongen in het theater zorgden ervoor dat de *single play* een bepaalde culturele reputatie verwierf. Sommige critici bestempelden deze vorm van drama door zijn artistieke thema's zelfs als literair. Op deze manier leek de *single play*, in tegenstelling tot andere

⁹ Stienen, François. "Kaalslag dreigt voor drama." In: *Kunst en kijkcijfers*, geredigeerd door Boekmanstichting (Amsterdam: 2005): 67.

¹⁰ Leeuw, S. de. *Televisiedrama: podium voor identiteit*. Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1995: 58.

¹¹ Ibidem: 59.

¹² Creeber, G. *The television genre book*. Londen: British Film Institute, 2008: 17.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem: 15.

dramagenres als soaps of dramaseries, gezien te worden als een hoge cultuurvorm.¹⁵ Hier is derhalve een overeenkomst vast te stellen tussen een toneelvoorstelling in het theater en de serieuze dramavormen op de televisie; namelijk dat de *single plays* in de beginperiode van de televisie net als toneelvoorstellingen in het theater gezien werden als hoge cultuur. De opkomende dramaserie daarentegen werd door de culturele elite lange tijd (en vaak nog steeds) gezien als commercieel product of bij uitstek als vorm van populaire cultuur.¹⁶ Deze veroordeling van de culturele elite zorgde ervoor dat er een onderscheid werd gemaakt tussen 'hun' hoge cultuur en de 'verachtelijke' populaire cultuur waartoe in hun ogen dus ook het overgrote deel van het televisiedrama behoorde om het onderscheid tussen hen en de lagere klassen in stand te houden.¹⁷ Op deze manier ontstond er een culturele kloof tussen het drama dat werd opgevoerd in het theater en het drama dat op televisie werd uitgezonden. Het theater werd namelijk eerder door de culturele elite bezocht, terwijl het drama op de televisie eerder door de massa werd geconsumeerd.

Deze specifieke kloof lijkt echter sinds de jaren negentig smaller te zijn geworden. De elite ging net als de rest van de bevolking gebruik maken van het medium televisie en dan vooral de publieke omroep en haar drama-aanbod. De publieke omroep is namelijk sinds de jaren negentig steeds meer verplicht aandacht aan cultuur te besteden in haar programmering. Een culturele programmering wordt namelijk gezien als het belangrijkste argument om de omroep te legitimeren. De publieke omroep werd echter in haar programmering sterk beïnvloed door de canonieke benadering van cultuur. Hierdoor voorzag ze het publiek in eerste instantie vooral van *highbrow* cultureel materiaal. Dientengevolge zorgde het beleid van de publieke omroep ervoor dat de dichotomie tussen hoog en laag in stand werd gehouden.¹⁸ Het beleid van de publieke omroep zou er dus voor gezorgd kunnen hebben dat de culturele elite een weg vond naar het medium televisie zonder te vrezen dat het onderscheid tussen hen en de massa zou vervagen. Ook de onderstaande resultaten bevestigen dat de culturele elite vanaf de jaren negentig gebruik is gaan maken van het drama-aanbod van vooral de publieke omroep. De volgende resultaten zijn gebaseerd op het televisieseizoen 95/96:

Het dramapubliek van de publieke omroep werd in het seizoen 95/96 gekenmerkt door een oververtegenwoordiging van lagergeschoolden en kijkers met een gemiddelde of hoge belangstelling voor cultuur. Ondervertegenwoordigd waren kijkers met een zeer lage

¹⁵ Creeber, G. *The television genre book*. Londen: British Film Institute, 2008: 15.

¹⁶ Leeuw, S. de. *Televisiedrama: podium voor identiteit*. Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1995: 86.

¹⁷ Robbins, D. *Bourdieu & Culture*. Londen: Sage, 2000: 26-41.

¹⁸ Evens, T. et al. "Attracting the un-served audience: the sustainability of long tail-based business models for cultural television content." *New media & society* 12.6 (2010): 1006.

culturele belangstelling. Het dramapubliek van de commerciële omroep werd in het betreffende seizoen gekenmerkt door een sterke oververtegenwoordiging van de lagere sociale klassen, lagergeschoolden en kijkers met een zeer lage culturele belangstelling. Ondervertegenwoordigd waren hogergeschoolden, de hogere sociale klassen en kijkers met een hoge culturele belangstelling.¹⁹

Het beleid van de publieke omroep zorgde er dus een aantal jaren voor dat er vooral kwalitatief hoogstaande dramaproducties werden uitgezonden die vooral door de culturele elite werden geconsumeerd. Echter kwamen de budgetten voor dramaproducties en dan vooral het kwaliteitsdrama steeds meer onder druk te staan.²⁰ Kwaliteitsdrama, waaronder ook *single plays* vallen, kent in vergelijking met bijvoorbeeld dramaserieën een erg kostbare productie. Tegelijkertijd trekt het serieuze drama vaak te weinig kijkers waardoor er te weinig inkomsten van de Stichting Ether Reclame worden ontvangen om de dure producties te kunnen bekostigen. Er heerste in Nederland hierdoor steeds meer de vrees dat er een bestelcultuur zou ontstaan met marktaandeelen, doelgroepen en marketing. Op deze manier zouden gemakkelijk consumeerbare en goedkope cultuurprogramma's gaan overheersen waardoor kwaliteitsdrama zich uit de markt zou prijzen.²¹ Deze vrees is in zoverre werkelijkheid geworden dat de publieke omroep tegenwoordig minder inzet op ontoegankelijk moeilijk drama en eerder kiest voor langlopend publieksdrama.²² Op deze manier zouden er in eerste instantie vraagtekens gezet kunnen worden bij de tegenwoordige kwaliteit van het drama van de publieke omroep.

Veel dramaproducties lijken ook kenmerken van bijvoorbeeld de commerciële soap over te nemen. Zoals later in dit stuk zal blijken, lijkt de dramaserie *Overspel* in veel opzichten op een doorsnee soap. Hieruit kan geconcludeerd worden dat de publieke omroep om financiële redenen steeds meer leentjebuurt gaat spelen bij de goedlopende dramagenres van de commerciële omroep die lijken te behoren tot de populaire cultuur. De eerder genoemde dichotomie tussen hoog en laag die de publieke omroep in stand leek te houden, lijkt derhalve aan kracht verloren te hebben. Echter lijkt die traditionele grens tussen hoge en lage cultuur tegenwoordig ook minder belangrijk te zijn geworden. De hoogopgeleiden manifesteren zich steeds meer als een zogehete 'culturele omnivoor'; de culturele alleseter. De jongere generaties hoogopgeleiden tonen steeds minder vaak een exclusieve voorliefde voor traditionele hogere kunstuitingen, maar vertonen een brede smaak, die ook populaire

¹⁹ Lohmann Erik en Peeters, Allerd. "Drama op televisie: wat is het aanbod en wie kijkt?" In: *Fictieve berichten*, geredigeerd door Geke van der Wal (Den Haag: Sdu Uitgevers 1997): 43-44.

²⁰ Stienen, François. "Kaalslag dreigt voor drama." In: *Kunst en kijkcijfers*, geredigeerd door Boekmanstichting (Amsterdam: 2005): 66.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem: 71.

cultuuruitingen omvat.²³ De culturele omnivoor zal dus net zo lief een toneelstuk bezoeken in het theater als een aflevering van *Overspel* kijken. Volgens Janssen is kwaliteit misschien nog wel steeds klasse, maar klasse is minder kwaliteit, als kwaliteit en de traditionele hoge kunst gemakshalve aan elkaar gelijkgesteld worden.²⁴ Dat de publieke omroep ervoor kiest het drama toegankelijker te maken om een breder publiek te trekken, hoeft dus niet te betekenen dat ze het hoogopgeleide publiek verliest. De vervaging van de grenzen tussen kunst en niet-kunst, hoog en laag heeft ervoor gezorgd dat ook de culturele elite de kwaliteit van een serie als *Overspel* zou kunnen inzien, ook al heeft deze veel gemeen met een commerciële soapserie. Wellicht zouden deze vervagende grenzen er ook voor kunnen zorgen dat het televisiedrama eerder gezien kan worden als een eigen vorm van kunst wanneer blijkt dat het televisiedrama goed gebruik maakt van zijn eigen karakteristieken.

Een eigen esthetiek

Tot dusver is er vooral aandacht besteed aan de vraag in hoeverre het televisiedrama nog een relatie heeft met de dramaproducties in het theater. Vooral in het vroege televisiedrama stonden nog veel karakteristieken van het theater centraal. Echter stelde Jacobs dat de vroege *single play* helemaal niet zoveel gemeen had met het theater als door de meesten gesteld werd:

[..] the early single play was already evolving a televisual style and aesthetic of its own, developing 'multi-camera studio drama' that broke down the theatrical dynamics of the stage play. As writers began to produce original dramas for the small screen, so this style gradually became inherently televisual in its own right.²⁵

In de Verenigde Staten begon de *single television play* zichzelf vooral in de jaren vijftig radicaal te onderscheiden van het klassieke theater wat betreft de inhoud en stijl. De schrijver Paddy Chayefsky (1923-1981) begon originele *single dramas* voor televisie te produceren die zowel een groot publiek als de critici aantrokken. De karakters die Chayefsky introduceerde waren meestal afkomstig uit de lage middenklasse. Hun dialogen en de problemen die zij ondervonden, reflecteerden altijd alledaagse en persoonlijke dilemma's²⁶: "It was this deceptively ordinary world that seemed so uniquely suited to the domestic dynamics and interior style of television drama at the time."²⁷ De alledaagse wereld die Chayefsky creëerde, werd vooral gevormd doordat het drama live werd uitgezonden, de

²³ Janssen, Suzanne. "Vervagende grenzen. De classificatie van cultuur in een open samenleving." In: *Hoge en Lage Cultuur*, geredigeerd door Boekmanstichting (Amsterdam: 2005): 10.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Creeber, G. *The television genre book*. Londen: British Film Institute, 2008: 17.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

meeste scènes in close-up waren opgenomen en lange claustrofobische scènes bevatte.²⁸ De *single plays* ontwikkelden steeds meer een eigen nieuwe esthetiek doordat ze bewezen dat de beperkingen van het live opnemen in een studio opwindend en vernieuwend drama niet in de weg stonden. Ook werden regisseurs ondanks de beperkingen van het live drama steeds experimenteler in hun pogingen om een nieuw vorm van realisme te introduceren en werden de camera's meer vloeiend doordat de regisseurs poogden om een driedimensionale ruimte te creëren.²⁹

Casus: Overspel (VARA)

Hoewel de dramaserie van tegenwoordig in veel opzichten verschillen van bijvoorbeeld de kwalitatief hoogstaande *single plays*, zal de esthetiek van het televisiedrama, die met de *single play* geïntroduceerd is, nog steeds deels terug te vinden zijn binnen de dramaserie die tegenwoordig oververtegenwoordigd zijn binnen de programmering van de verschillende omroepen. Echter bezitten dramaserie ook andere eigenschappen dan de *single plays*. Deze eigenschappen zouden hun populariteit bij het publiek moeten verklaren. Aan de hand van de dramaserie *Overspel* (VARA) zal er gepoogd worden aan te tonen dat bepaalde karakteristieken van het medium televisie er enerzijds voor zorgen dat het televisiedrama een onderscheidend karakter heeft in vergelijking met het drama op de planken en anderzijds zal er gekeken worden welke specifieke eigenschappen van de dramaserie voor de grote populariteit hiervan zorgen. Daarnaast zal er geprobeerd worden aan te tonen dat het drama van de publieke omroep in grote mate gebruik maakt van de eigenschappen van de commerciële soap. Het onderscheid in kwaliteit tussen de dramaproducties van de publieke en commerciële omroep lijkt hierdoor te vervagen. Deze vervaging lijkt nauw samen te hangen met de steeds minder belangrijk gevonden scheidslijn tussen hoge en populaire kunstvormen. De tendens dat verschillende dramavormen van de publieke omroep steeds meer aspecten van de soap overnemen kan verklaard worden door het succes van de soap. Uit onderzoek naar de ontwikkeling van het kijkgedrag naar verschillende dramagenres blijkt ook dat de meeste mensen deze vorm van drama consumeren: in het televisieseizoen 95/96 keken 16,9 % van de televisiekijkers naar soap tegenover bijvoorbeeld 2,0% die naar serieus drama keken.³⁰ Het is niet meer dan begrijpelijk dat dramaproducties van bijvoorbeeld serieuzere dramaserie hierdoor steeds meer aspecten van de soap gaan overnemen om meer publiek aan zich te binden. Het zou daarom ook mogelijk zijn dat culturele instellingen die drama produceren om die reden het televisiedrama als inspiratiebron gaan gebruiken om

²⁸ Creeber, G. *The television genre book*. Londen: British Film Institute, 2008: 17.

²⁹ *Ibidem*: 18.

³⁰ Lohmann Erik en Peeters, Allerd. "Drama op televisie: wat is het aanbod en wie kijkt?" In: *Fictieve berichten*, geredigeerd door Geke van der Wal (Den Haag: Sdu Uitgevers 1997): 164.

weer meer mensen naar het theater te trekken. Er zal nu gekeken worden in hoeverre een serie als *Overspel* gebruik maakt van eigen karakteristieken opdat dramaserieën als deze gezien zouden kunnen worden als opzichzelfstaande kunstvormen.

Aan- en afkondiging

Overspel is een dramaserie van de omroep VARA die in het najaar van 2011 werd uitgezonden. Deze serie kan bestempeld worden als een zogehete *serial*, wat betekent dat de serie is opgedeeld in verschillende episoden met een doorlopende handeling.³¹ Hetgeen dat meteen opvalt aan de serie is het begin en het eind van elke aflevering; aan het begin van elke aflevering wordt beknopt laten zien wat er vooraf gegaan is aan de aflevering en aan het eind worden er korte, prikkelende fragmenten getoond van de komende aflevering zodat het publiek die haast wel moet gaan zien. Deze manier van aan- en afkondiging is typerend voor het televisiedrama dat op de commerciële omroep te zien is. Aangezien deze omroep erop gericht is zoveel mogelijk publiek te trekken, worden dergelijke middelen gebruikt om het de mensen makkelijker te maken de serie te volgen wanneer ze vorige afleveringen niet hebben gezien en het waarschijnlijker te maken dat de mensen een volgende keer ook weer afstemmen op de betreffende serie. Hieraan is dus te zien dat de publieke omroep steeds meer commerciële doeleinden nastreeft wat betreft het aantrekken van publiek. Dit hoeft natuurlijk niet te betekenen dat de kwaliteit van het drama van de publieke omroep hierdoor wordt aangetast. Het maakt het publiek echter wel passiever. Het publiek wordt namelijk door dergelijke middelen onbewust gestuurd in hun keuze de serie te blijven volgen. Aan- en afkondigingen zijn bij een toneelvoorstelling in die zin niet van toepassing omdat het hierbij om een enkelvoudig spel gaat waarbij geen voorstellingen vooraf zijn gegaan of zullen volgen.

Serialiteit

Hierboven werd gezegd dat een aan- en afkondiging bij een toneelstuk niet van toepassing is, aangezien een toneelstuk een enkelvoudig spel is. Maar wanneer we kijken naar het televisiedrama, kan worden gezegd dat de serialiteit juist de kracht is van het televisiedrama. Het succes van doorlopend televisiedrama ligt volgens Williams aan het volgende:

Like soap opera, serialised drama recurs regularly throughout the schedule, weaving in and out of the domestic space and deliberately tapping into and playing with an audience's sense of time in a way never imagined before by cinema, theatre or single play.³²

³¹ Leeuw, S. de. *Televisiedrama: podium voor identiteit*. Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1995:81.

³² Creeber, G. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004: 4.

De aantrekkingskracht van serialiteit ligt in het haar vermogen om 'open' narratieve vormen te construeren in plaats van 'gesloten'. Een toneelstuk heeft een helder narratief tijdspad, terwijl bij een dramaserie een besluit wordt uitgesteld, de conclusie ontweken en de verbinding van alle belangrijke verhaallijnen vermeden.³³ Dit is vooral het geval bij soapseries; deze vorm van serie gaat als het ware oneindig door. Volgens Thompson heeft de serie hierdoor een unieke esthetische bijdrage geleverd aan de Westerse kunst: "Unlike any other medium [...], television presents stories that can go on forever. [...], we can see characters age and develop both physically and narratively in a way that even Wagner's longest operas or Dickens's most extended novels didn't allow."³⁴ Deze eigenschap die het televisiedrama met zich meedraagt, zorgt voor een zekere uitbreiding van het drama in het algemeen. Het theater kan deze manier van drama simpelweg niet verwezenlijken. De serie *Overspel* gaat niet oneindig door, aangezien de serie slechts twaalf episodes kent, maar heeft qua vorm veel gemeen met de soapserie. Ook bij *Overspel* worden besluiten uitgesteld net als bij de soap. Het verschil ligt alleen in de continuïteit van de serie. Er wordt namelijk wel degelijk toegewerkt naar een conclusie en ook de verschillende verhaallijnen raken week na week steeds meer met elkaar verbonden. In die zin verschilt *Overspel* van een standaard soap, maar de serie verschilt ook van een toneelstuk doordat er bij een toneelstuk al op dezelfde avond wordt toegewerkt naar een conclusie en bij *Overspel* duurt dat een aantal weken. Op deze manier maakt ook een serie als *Overspel* in mindere mate gebruik van serialiteit. Want ook een dramastuk in het theater kan haast onmogelijk opgedeeld worden in twaalf delen die verspreid over weken uitgevoerd worden. Serialiteit lijkt er ook voor te zorgen dat het publiek veel meer verbonden is met het drama dan bij een toneelstuk. Week na week leeft het publiek mee met de personages van de serie wat tot een bepaalde verbintenis met de personages leidt. Het lijkt erop dat mensen de behoefte hebben om elke dag of week weer in aanraking te komen met de verwickelingen in de levens van de personages uit hun favoriete soap of serie. In de eerste aflevering van *Overspel* is al aan het begin te zien hoe de fotografe Iris de advocaat Willem ontmoet op haar overzichtstentoonstelling. Ze lijkt op slag verliefd te zijn op Willem, terwijl zij getrouwd is. Iets later in de aflevering spreken ze met elkaar af en kan de kijker zien hoe Iris enerzijds worstelt met haar verlangen om met Willem de liefde te bedrijven en anderzijds haar schuldgevoel ten opzichte van haar gezin. Wanneer de aflevering afgelopen is, is het nog steeds niet duidelijk of ze zich in een affaire met Willem zal gaan storten en dat zorgt er tegelijkertijd voor dat de kijker de week erop weer gaat kijken. De kijker koestert al dan niet sympathie voor de hoofdpersoon Iris en wil graag weten hoe zij verder gaat handelen.

³³ Creeber, G. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004: 4.

³⁴ Ibidem: 6.

Het dilemma

En niet alleen de hoofdpersoon Iris staat voor een dilemma: meerdere personages lijken gedurende de serie ingewikkelde en belangrijke keuzes te moeten maken. Hier kan opnieuw gezegd worden dat een dramaserie als *Overspel* een eigenschap van de soapserie overneemt. Zoals Ellis stelde, impliceert de soap eerder de vorm van het dilemma dan dat van besluit en afsluiting.³⁵ Bij *Overspel* draait het bijna alleen maar om moeilijke keuzes maken: kiest Iris voor haar gezin of toch voor haar nieuwe minnaar, moet Björn liegen over zijn alibi zoals zijn vader hem opdraagt of moet hij zijn schuld aan de moord van zijn oom bekennen? Dergelijke dilemma's van de personages uit *Overspel* worden de kijker constant voorgeschoteld en is een manier van drama vertellen die typerend is voor de soapserie op televisie. Het eerder genoemde verschil tussen de dramaserie *Overspel* en de standaard soapserie blijft echter nog steeds bestaan, namelijk dat *Overspel* uiteindelijk wel een besluit en afsluiting bevat.

Het flexi-narratief

Een andere onderscheidende eigenschap van televisiedrama wordt door Nelson genoemd. Hij definieert de verschillende verhaallijnen die in een dramaserie voorkomen en al dan niet met elkaar verwoven raken als het 'flexi-narratief'.³⁶ Ook stelt hij dat het flexi-narratief zorgt voor een verhoogde vorm van realisme. Een dramaserie wordt hierdoor in staat gesteld bepaalde sociale en menselijke kwesties op een meer authentieke manier te verkennen en te onderzoeken. De flexi-narratieve vorm beantwoordt beter aan de complexiteit, dubbelzinnigheid en het gebrek aan afsluiting wat de moderne samenleving typeert. Ook probeert deze structuur in televisiedrama de narratieve onbestembaarheid, de concentratie op de personages en de thematische dubbelzinnigheid te eren.³⁷ Deze flexi-narratieve structuur in *Overspel* is evident. De centrale verhaallijn lijkt het overspel van Iris te zijn en zorgt ook voor de vermenging met andere verhaallijnen. Iris wordt namelijk verliefd op de advocaat Willem. Willem is de advocaat van vastgoedmagnaat Huub Couwenberg. Pepijn, de officiële echtgenoot van Iris doet namens het OM een juridisch onderzoek naar Couwenberg. Gaandeweg de serie krijgen Willem en Pepijn niet alleen met elkaar te maken omdat ze allebei een affaire met Iris hebben, maar ook worden ze elkaars tegenstander in de rechtzaal. Hieromheen lopen tal van andere verhaallijnen die toch allemaal iets met elkaar te maken lijken te hebben. Daarnaast ontwikkelen sommige verhaallijnen zich steeds verder en sommige niet. Door deze bepaalde structuur lijkt het televisiedrama dichter bij de

³⁵ Creeber, G. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004: 8.

³⁶ Ibidem: 4.

³⁷ Ibidem: 5.

werkelijkheid te staan dan een toneelvoorstelling in het theater, omdat verhaallijnen in een toneelstuk zich altijd op een vergelijkende manier lijken te ontwikkelen. Ze werken in ieder geval altijd toe naar een soort van conclusie of oplossing, terwijl dat in het echte leven niet altijd het geval hoeft te zijn.

De plot

Het belangrijkste aspect van televisiedrama is ook in *Overspel* alomverteenwoordigd. Traditioneel geschoolde tv-schrijvers denken namelijk altijd vanuit plotjes en verhaalconstructies.³⁸ *Overspel* kenmerkt zich vooral door de bijzondere verhaalconstructie. Het hele verhaal draait om de machtige familie Couwenberg en alle andere verhaallijnen zijn om deze familie heen geconstrueerd. Met als belangrijkste dus het overspel van Iris met de advocaat van deze familie. Dergelijke dramaserieën worden dus gevormd door de regels van de klassieke schrijftechniek. Bij het theater worden deze al lange tijd niet meer toegepast. De reden dat het theater deze regels heeft laten varen, was dat de dramaschrijvers op deze manier in alle vrijheid hun eigen stem en stijl konden ontwikkelen.³⁹ Op deze manier werd het theater steeds abstracter en conceptueler.⁴⁰ Echter lijken dramaschrijvers weer steeds meer geïnteresseerd te raken in de klassieke schrijftechniek die bij de televisie nog zo prominent aanwezig is. Toneelschrijvers krijgen weer behoefte aan het gevecht met vorm en techniek en zelfs de verguisde plot lijkt terug te komen in de toneelvoorstellingen.⁴¹ Hieraan is te zien dat er wel degelijk pogingen gedaan worden om samenwerkingen te verwezenlijken tussen tv-producenten en toneelmakers. Toneelmakers zien natuurlijk ook dat veel televisiedrama erg succesvol is. Logischerwijze willen ze erachter komen welke aspecten van het televisiedrama voor deze successen zorgen. En het feit dat ze het belangrijkste aspect van televisiedrama, namelijk de plot, weer willen gebruiken in hun voorstellingen, lijkt te laten zien dat ze toneelvoorstellingen meer herkenbaar en begrijpelijk willen maken voor het grote publiek zodat de bezoekersaantallen zouden kunnen stijgen.

Intimacy

Uit een studie naar de pioniers van Brits televisiedrama kwam naar voren dat televisieproducenten probeerden televisie te definiëren als een medium dat iets weg had van theater, iets van cinema en iets van radio, maar toch een onderscheidend karakter had. Het

³⁸ Jagt, Marijn, van der. "De televisie moet het theater in, niet in de zaal maar op het podium" In: *Fictieve berichten*, geredigeerd door Geke van der Wal (Den Haag: Sdu Uitgevers 1997): 123.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Berg, Simon, van den. "Toneel op Televisie." *Het Parool*, 2009, 27 augustus.

⁴¹ Jagt, Marijn, van der. "De televisie moet het theater in, niet in de zaal maar op het podium" In: *Fictieve berichten*, geredigeerd door Geke van der Wal (Den Haag: Sdu Uitgevers 1997): 123.

definiërende kenmerk voor hen was *intimacy*. Televisie werd gezien als een medium dat het best fungeerde met close-ups, omdat het een levensgroot beeld van het menselijk gezicht kon leveren dat het gehele scherm zou opvullen.⁴² Kaufman en Colodzin beargumenteerden al in 1950 dat de televisie zich in tegenstelling tot de film of het theater niet richt tot een massapubliek, maar tot een groep van misschien vijf of zes mensen per keer.⁴³ De intimiteit van de kijkende groep heeft hierdoor consequenties voor de televisiedramaturgie:

Emphasis must be on quick character development, on revealing close-ups which make the lift of an eyebrow or the flash of a smile more important than the sweep of an army. Dialogue must be carefully written and sincere in tone because of the intimacy of the audience and the actors and the constant scrutiny of the main characters of the play by an audience which is practically 'on top of' the performers.⁴⁴

Deze televisiedramaturgie kent ook haar uitvoering in de serie *Overspel*. De karakters ontwikkelen zich relatief erg snel. De officiële echtgenoot van Iris ontwikkelt zich, nadat hij achter het overspel van zijn vrouw is gekomen, van een aangename naar een zeer onaangename man. Ook Iris ontwikkelt zich door haar verliefdheid snel van een burgerlijke naar een tuchteloze vrouw. Een belangrijk aspect van deze serie, dat eigenlijk bij elk televisiedrama geldt, is het gebruik van close-ups. Elke gezichtsuitdrukking die bij een bepaalde emotie hoort, wordt in deze serie uitvergroot door dit televisiemiddel. Wanneer Iris en haar nieuwe minnaar Willem over hun verboden gevoelens praten, vangt de camera telkens om beurten beide gezichtsuitdrukkingen in een close-up. Ook de dialogen moeten oprecht overkomen. Wanneer Iris met Willem de onmogelijkheid van hun liefde bespreekt, moet dit op een geloofwaardige manier overkomen. De gezichtsuitdrukkingen en dialogen worden namelijk constant gevolgd door het publiek. Het publiek ontgaat als het ware geen enkel woord of enkele traan. Bij een toneelvoorstelling komt niet elke gezichtsuitdrukking of dialoog goed aan bij het publiek. De plek die iemand in het publiek heeft, bepaalt in hoeverre de persoon de emoties op de gezichten van de toneelspelers kan zien. En ook de dialoog valt niet altijd even goed te volgen. Afhankelijk van de grootte van de zaal, zullen de mensen die op een grote afstand van het toneel zitten deze aspecten van de voorstelling moeilijker kunnen volgen. Deze aspecten zijn dus eerder kenmerkend voor televisiedrama te noemen en lijken bij te dragen aan het succes hiervan.

⁴² Ellis, John. "Defining the Medium." In: *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*, geredigeerd door Glen Creeber (London: British Film Institute Publishing 2006): 13.

⁴³ Boddy, W. *Fifties Television: the Industry and its Critics*. Urbana: University of Illinois, 1990: 82.

⁴⁴ Ibidem.

Immediacy

Een ander belangrijk concept binnen de televisiewetenschappen zal nu aan de orde komen. Ook dit concept is toe te passen op de serie *Overspel*. Vroege televisie-schrijvers zagen het vermogen van het medium om een voorstelling op afstand gelijktijdig visueel over te brengen op het publiek als het belangrijkste technologische kenmerk van de televisie.⁴⁵ Op deze manier werd het besef van de factoren tijd en afstand bij het publiek uitgeschakeld: "The viewer has a chance to be in two places at once. Physically, he may be at his own hearthside but intellectually, and above all, emotionally, he is at the cameraman's side."⁴⁶ Dit concept wordt binnen de televisiewetenschappen *immediacy* genoemd. Vooral bij het televisiedrama vindt dit concept aftrek. Elke week worden we als het ware de wereld van de personages uit *Overspel* ingetrokken. De kijker krijgt het gevoel dat hij of zij deel uitmaakt van de levens van de personages uit de serie. Het publiek zit dan wel fysiek gezien thuis op de bank, maar op geestelijk niveau bevindt het zich in de wereld van de personages uit de serie. *Immediacy* zorgt er op deze manier voor dat we ons als kijker helemaal kunnen inleven in de personages. Er wordt een soort van gevoelsband opgebouwd met deze mensen. Wanneer er naar *Overspel* gekeken wordt, zorgt de televisiekenmerk *immediacy* ervoor dat het publiek kan meeleven met bijvoorbeeld Pepijn, de echtgenoot van de overspelige Iris. En anderen zouden zich weer helemaal kunnen inleven in Iris. Edward Barry Roberts, de schrijver van de serie *Armstrong Circle Theatre* verwoordde het effect van *immediacy* als volgt:

More than prose, more than the stage, more than motion pictures -oh, so much more than radio- television, with its immediacy, gets to the heart of the matter, to the essence of the character, to the depicting of the human being who is *there*, as if under a microscope, for our private contemplation, for our approval, our rejection, our love, our hate, our bond of brotherhood recognized.⁴⁷

Het publiek komt door de *immediacy* van de televisie tot de essentie van de personages. Het publiek kan als het ware in het hart van Iris of Willem kijken. En alles wat er gebeurt in de serie, reflecteren de kijkers naar hun eigen leven. Nadat de kijkers de gevoelens en keuzes van Iris onder een microscoop hebben gelegd, vergelijken zij ze met hun eigen normen en waarden. Sommige mensen zullen het gedrag van Iris afwijzen en anderen zullen het herkennen in zichzelf. Deze karakteristiek van het medium televisie zorgt er dus voor dat mensen gaan nadenken over hun eigen normen en waarden en bij zichzelf nagaan wat goed of fout is. Op deze manier kan een bepaalde ideologie die verborgen zit in een serie, het

⁴⁵ Boddy, W. *Fifties Television: the Industry and its Critics*. Urbana: University of Illinois, 1990: 80.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem: 81.

gewenste effect krijgen. Als de kijkers zien dat bepaald gedrag tot bepaalde gevolgen leidt en hier door de *immediacy* van de televisie helemaal in mee worden gesleurd, zullen zij dit wellicht in hun achterhoofd houden wanneer ze zelf in het echte leven met dergelijke verleidingen te maken krijgen. Door dergelijke karakteristieken van het medium kunnen bepaalde ideologieën in series op effectieve manier worden overgebracht op een groot publiek.

Het therapeutische model

Een laatste belangrijke verschil tussen het drama in het theater en op televisie die hier beschreven zal worden, heeft te maken met het eerder genoemde concept *intimacy*. Volgens White is het meest gangbare televisienarratief de individu die een bepaalde waarheid over zichzelf bekend in het openbaar.⁴⁸ Een letterlijk voorbeeld uit *Overspel* is dat Iris op een bepaald moment bij een psycholoog zit en haar bekentenissen doet. De psycholoog luistert en geeft haar adviezen bij haar biechten. Deze sessies zouden normaliter in privé-sfeer plaatsvinden, maar nu speelt het zich af voor het publieke oog. Dramaserieën leggen de nadruk op de helende voordelen van bekentenis en het onthullen van iemands diepste geheimen voor een massaal publiek. Ook in het theater worden er vaak bekentenissen gedaan door de personages, alleen voor veel minder publiek dan bij een televisieserie. Ook kan de televisie de kijkers veel meer intieme zelfonthullingen van de personages laten zien dan de kijkers zelf zouden kunnen waarnemen tijdens bijvoorbeeld een toneelvoorstelling. Op deze manier wordt hun honger naar roddels over vreemden gevoed en tegelijkertijd wordt aan hun gemodelleerd wat (on-)gezond gedrag is.⁴⁹ Net als de karakteristiek *immediacy* zorgt ook dit therapeutische model binnen de dramaserie ervoor dat kijkers hetgeen dat ze gezien hebben in een dramaserie gebruiken om hun eigen leven te veranderen. Bepaalde bekentenissen en onthullingen in *Overspel* zetten mensen met andere woorden aan het denken over hun eigen leven. De bekentenissen van Iris tegenover haar psycholoog en het hiermee samenhangende gedrag dat ze vertoont, zorgt ervoor dat haar gezin onder druk komt te staan. Vooral haar zoontje ondervindt hier veel last van. Dit kan kijkers aan het denken zetten over hun eigen leven wanneer ze zich in een soortgelijke situatie bevinden of op het punt staan om zich in een dergelijke situatie te storten. Meer dan het theater lijkt televisie deze zelfreflectie te kunnen bewerkstelligen. Door televisiekarakteristieken als *immediacy*, *intimacy* en het therapeutische model krijgt het publiek eerder een spiegel voorgehouden dan wanneer ze voor één avond emotioneel geraakt worden in het theater.

⁴⁸ Kosnik, Abigail, de. "Drama is the Cure for Gossip: Television's Turn to Theatricality in a Time of Media Transition." *Modern Drama* 53.3 (2010): 385.

⁴⁹ Ibidem: 386.

Het lijkt erop dat het missen van een bepaalde intimiteit in de theaterzaal ervoor zorgt dat mensen minder snel geneigd zijn bepaalde bekentenissen en onthullingen aan zichzelf te spiegelen.

Conclusie

Er is geprobeerd aan te tonen dat het televisiedrama door de jaren heen een bepaalde esthetische waarde heeft ontwikkeld. De vroege *single plays*, die voor het eerst op de Amerikaanse televisie te zien waren, leken nog veel gemeen te hebben met het theater, terwijl anderen stelden dat het televisiedrama zich al in zijn beginperiode begon te onderscheiden door bepaalde karakteristieken van het betreffende medium. Het vroege televisiedrama werd door zijn connecties met het theater vaak beschouwd als een hoge cultuurvorm. Echter met de komst van de langlopende dramaserieën in de jaren zestig en zeventig, werd het televisiedrama steeds vaker toegewezen aan de arena van de populaire cultuur. De waardering voor het televisiedrama onder de culturele elite leek in Nederland in de jaren negentig terug te keren. Het beleid van de publieke omroep zorgde er namelijk voor dat er in de programmering veel aandacht werd besteed aan cultuur en dan vooral hoge cultuur. De culturele elite ging hierdoor steeds meer gebruik maken van het medium en zo ook van het kwaliteitsdrama van de publieke omroep. Echter ging de publieke omroep al gauw steeds meer inzetten op makkelijk te verteren drama aangezien het kwaliteitsdrama aanzienlijk minder kijkers trok en de productiekosten veel hoger lagen dan bij de lichte dramaserieën. Veel dramaserieën van de publieke omroep nemen nu bijvoorbeeld ook aspecten van de populaire soap over. Zoals in de casus is behandeld, laat de serie *Overspel* dat ook duidelijk zien. Er wordt hierin bijvoorbeeld gebruik gemaakt van aan- en afkondigingen, climaxen, dilemma's en samenhangende verhaallijnen. Dit wekt de indruk dat de publieke omroep steeds meer inspeelt op wat het grote publiek wil zien. Deze ontwikkeling zou ook verklaard kunnen worden door de vervaging van de rigide grens tussen kunst en niet-kunst. Hoogopgeleiden lijken zich steeds vrijelijker te bewegen tussen verschillende cultuurvormen die gewoonlijk gezien werden als hoge of populaire cultuur. Culturele omnivoren bekijken bijvoorbeeld net zo graag drama op de televisie als in het theater. Dat de kwaliteit van het televisiedrama tussen de publieke en de commerciële omroep tegenwoordig meer aan elkaar gelijkgesteld lijkt te zijn, hoeft dus niet meer te betekenen dat de kwaliteiten en de daarmee gepaard gaande populariteit van het televisiedrama niet kunnen worden onderkend door de verschillende lagen van de bevolking.

De verschillende televisiekenmerken die in de beginperiode van het medium de esthetische waarde van de *single plays* hebben bepaald, kunnen ook deels worden

terugggevonden bij de meer toegankelijke dramaseries van de verschillende omroepen. Aan de hand van de serie *Overspel* is geprobeerd deze karakteristieken en hun effecten aan te tonen. Televisiedrama legt bijvoorbeeld veel meer dan bij theater de nadruk op plotjes en ingewikkelde verhaalconstructies. Tevens zorgt het medium voor een verhoogde staat van intimiteit bij het publiek en geeft het publiek het gevoel alsof ze werkelijk deel uitmaken van de wereld van de personages. Dergelijke televisiekarakteristieken lijken het inlevingsvermogen van het publiek te versterken. Doordat het inlevingsvermogen versterkt wordt, kan televisiedrama het publiek ook eerder tot nadenken zetten. Bepaalde verborgen ideologieën in televisieseries kunnen op deze manier het gewenste effect krijgen. De populariteit van dramaseries lijkt veel toneelschrijver en televisieproducenten niet onberoerd te laten. Wanneer er gekeken wordt naar het theater, lijkt het erop dat ook toneelschrijvers bepaalde aspecten van het televisiedrama over gaan nemen. Toneelschrijvers willen weer gebruik gaan maken van plotjes en verhaallijnen die het televisiedrama altijd hebben getypeerd. De wens voor een breder publiek lijkt ook in het theater steeds sterker en noodzakelijker te worden.

De beschreven eigenschappen van het televisiedrama die voor zijn onderscheidende karakter hebben gezorgd, lijken niet te kunnen worden nagebootst door andere media en laten daarmee zien dat de televisie het drama op een geheel eigen wijze kan brengen. Het televisiedrama heeft zich daarom in de eerste plaats geprofileerd als een nieuwe vorm van theater die het drama tevens weer toegankelijk maakt voor het gros van de bevolking. Daarmee kan er ook geconcludeerd worden dat het televisiedrama door zijn eigen karakteristieken gezien kan worden als een eigen vorm van kunst waarbij het minder belangrijk is of het hoge of lage kunst is aangezien deze grens steeds meer aan het vervagen is. Dat het televisiedrama van de publieke omroep, net als het theater, steeds meer gebruik maakt van andere (commerciële) dramagenres, lijkt samen te hangen met deze tendens. Een dramaserie als *Overspel* kan door de goede gebruikmaking van haar karakteristieken gezien worden als een kunstvorm an sich die net als het toneel tot een esthetische ervaring kan leiden bij niet alleen laagopgeleiden, maar ook hoogopgeleiden.

Bibliografie

- Berg, Simon, van den. "Toneel op Televisie." *Het Parool*, 2009, 27 augustus.
- Boddy, W. *Fifties Television: the Industry and its Critics*. Urbana: University of Illinois, 1990.
- Bots, Pieter. "Thuis theater doet niet aan toneel." In: *Kunst en kijkcijfers*, geredigeerd door Boekmanstichting (Amsterdam: 2005).
- Creeber, G. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004.
- Creeber, G. *The television genre book*. Londen: British Film Institute, 2008.
- Ellis, John. "Defining the Medium." In: *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*, geredigeerd door Glen Creeber (London: British Film Institute Publishing 2006).
- Evens, T. et al. "Attracting the un-served audience: the sustainability of long tail-based business models for cultural television content." *New media & society* 12.6 (2010).
- Jagt, Marijn, van der. "De televisie moet het theater in, niet in de zaal maar op het podium" In: *Fictieve berichten*, geredigeerd door Geke van der Wal (Den Haag: Sdu Uitgevers 1997).
- Janssen, Suzanne. "Vervagende grenzen. De classificatie van cultuur in een open samenleving." In: *Hoge en Lage Cultuur*, geredigeerd door Boekmanstichting (Amsterdam: 2005).
- Kosnik, Abigail, de. "Drama is the Cure for Gossip: Television's Turn to Theatricality in a Time of Media Transition." *Modern Drama* 53.3 (2010).
- Leeuw, S. de. *Televisiedrama: podium voor identiteit*. Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1995.
- Overspel* (VARA): 2010.
- Robbins, D. *Bourdieu & Culture*. London: Sage, 2000.
- Rose, Brian G. "Television and the performing arts (review)." *Dance Research Journal* 21.2 (1989).
- Stienen, François. "Kaalslag dreigt voor drama." In: *Kunst en kijkcijfers*, geredigeerd door Boekmanstichting (Amsterdam: 2005).