

# NOSTALGIE EN COLLECTIEF GEHEUGEN

## KIJKERSHERINNERINGEN AAN VLAAMSE TV-FICTIE

Dit artikel brengt verslag uit van een onderzoek naar de historische receptie van Vlaamse tv-fictieseries. Het bouwt verder op mijn eerder onderzoek naar de rol van dergelijke series in de vorming van een Vlaamse identiteit, gebaseerd op analyse van de representatie van Vlaanderen, van de productiecontext en van de persreacties op de series.<sup>1</sup> In grote lijnen werd daar gesteld dat Vlaamse tv-fictie, zeker in de monopolieperiode van de openbare omroep, bijdroeg tot de constructie van een Vlaamse ‘nationale’ identiteit, althans in de culturele betekenis van de term.<sup>2</sup> Op tekstueel vlak uitte dit zich in de creatie van een specifiek beeld van het verleden, met bijzondere aandacht voor de Vlaamse geschiedenis, taal, cultuur en volksaard. Op productievlak ging dit gepaard met culturele Vlaamsgezindheid bij de beleidsverantwoordelijken, die de Vlaamse cultuur wilden stimuleren en bekend maken. De pers ten slotte stond kritisch tegenover Vlaamse tv-fictie, maar apprecieerde het Vlaamse karakter van de series. Wat in dit alles echter ontbreekt, is informatie over de feitelijke appreciatie door de kijkers. Welke series bekeken zij graag, en waarom? Speelden deze series een rol in hun identificatie met Vlaanderen?

Het is echter moeilijk het kijkproces retrospectief te onderzoeken, gezien de beperkingen van het menselijke geheugen. Daarom is het nuttig de werking van het geheugen te thematiseren. Bedoeling is dan niet zozeer te reconstrueren hoe de kijkers ‘werkelijk’ omgingen met Vlaamse series – wel veeleer wat ze zich daarvan herinneren. Welke processen van filtering en selectie vonden plaats, en welke herinneringen blijven na al die jaren hangen? Interviews met kijkers bieden zo aanwijzingen voor de werking van het geheugen, en vooral voor de manier waarop collectieve herinneringen gevormd worden. De analyse van Vlaamse kijkerherinneringen vormt op die manier een *case study*, die ook zicht geeft op sociale herinneringsprocessen in andere culturen. De mechanismen in de vorming van herinneringen zijn immers niet uniek Vlaams, hoewel het belang van de cultureel specifieke kijkcontext niet uit het oog verloren mag worden.

## Mondelinge televisiegeschiedenis

De historische receptie van televisie is een nauwelijks ontgonnen onderzoeksterrein. Terwijl de kijker centraal staat in hedendaags televisieonderzoek, zowel binnen de sociaal-wetenschappelijk geïnspireerde communicatiewetenschappen als binnen de meer menswetenschappelijke traditie van ‘ethnografisch’ kijkersonderzoek, heeft historisch onderzoek traditioneel meer interesse voor institutionele facetten van het medium. Nochtans leidde de *cultural turn* binnen de geschiedkunde tot een groeiende aandacht voor het alledaagse functioneren van de media in hun sociale en culturele context.<sup>3</sup> Dat het concrete receptieproces daarbij nauwelijks aan bod kwam, valt vooral te verklaren door de schaarste aan bestaand bronnenmateriaal. Althans in Vlaanderen bestond er in de beginjaren van de televisie geen systematisch kijkersonderzoek. Pas in 1969 startte de omroep zelf met dergelijk onderzoek, dat hoofdzakelijk kwantitatief bleef en weinig zicht gaf op de kijkersappreciatie. Reconstructies van de omroepgeschiedenis moeten zich daarom meestal baseren op indirecte aanwijzingen voor kijkersreacties, vaak bronnen afkomstig van de omroep zelf (beleidsdocumenten, jaarverslagen en dergelijke) of persmateriaal. Daardoor is het moeilijk voeling te krijgen met de alledaagse realiteit van het tv-kijken, toch een cruciaal moment in de betekenisvorming van televisie.

Hier biedt mondelinge geschiedenis (*oral history*) een uitweg. Als historische equivalent van hedendaags ‘ethnografisch’ kijkersonderzoek, vormen interviews met kijkers over hun televisieherinneringen een valabele bron van informatie. Ondanks de talloze problemen die zo’n onderzoek oplevert (waarover verderop meer), bieden dergelijke interviews een aantal voordelen. Zo zijn ze niet gebaseerd op assumpties over de kijkers, bijvoorbeeld op basis van programma-kenmerken, van de intenties van de omroep of van de appreciatie van journalisten. Interviews gaan, althans in dit opzicht, minder gepaard met speculatie over het kijkproces dan bijvoorbeeld analyses van de discursieve receptiecontext, gevormd door persreacties en bredere culturele discoursen.<sup>4</sup> Bovendien vormen interviews een antwoord op de eerderevermelde schaarste aan bronnen: bij gebrek aan alternatieven bieden zij een rijkdom aan informatie, die echter met de nodige omzichtigheid moet worden benaderd. Het is nodig noch mogelijk in deze context de theorievorming en methodologie van de mondelinge geschiedenis volledig te behandelen, maar toch is een aantal inleidende opmerkingen op zijn plaats.<sup>5</sup>

Mondelinge geschiedenis deelt een aantal kenmerken met elk onderzoek dat gebaseerd is op diepte-interviews. In grote lijnen komen die erop neer dat het interview geen vooraf bestaande betekenissen in kaart brengt, maar dat betekenissen juist gevormd worden binnen het interview: als antwoord op bepaalde vragen, op een bepaalde manier gesteld in een specifieke context, door een onderzoeker in een bepaalde (machts-)relatie met de respondent (qua gender, klasse, leeftijd, scholingsgraad en dergelijke). Hoewel de invloed die daar vanuit

gaat onmogelijk volledig te vermijden valt, kan de onderzoeker deze factoren wel proberen te controleren. In elk geval moet de onderzoeker zich van dit alles bewust zijn en er zoveel mogelijk rekening mee houden bij de analyse en interpretatie. Ook de theoretische invalshoek en de verwachtingen van de onderzoeker beïnvloeden in sterke mate de bevindingen, zodat zelfbewustzijn en -reflectie noodzakelijk zijn.

Het interviewmateriaal komt dus voort uit de actieve samenwerking van interviewer en respondent. Dit subjectieve proces van reconstructie wordt nog versterkt door het retrospectieve karakter van het mondelinge geschiedenis-interview, dat gebaseerd is op het geheugen van de respondent. Herinneringen worden niet in een vaste vorm 'bovengehaald'; ze worden veeleer geconstrueerd in het herinneringsproces, op basis van fragmenten.<sup>6</sup> Onvermijdelijk gaat het herinneren dus gepaard met een proces van representatie, gebaseerd op selectie (herinneren of vergeten) en discursieve constructie. Herinneringen worden geleid door schema's die de aandacht leiden, een kader bieden om herinneringen op te slaan, te classificeren, en ten slotte weer op te halen.<sup>7</sup> Herinneringen worden niet alleen ingepast in vooraf bestaande schema's, ze worden ook beïnvloed door latere ervaringen. Bovendien krijgen ze binnen het interview de vorm van een verhaal, waarin een aantal narratieve conventies, registers en structuren opereren.<sup>8</sup> Een van de belangrijkste structuren in herinneringen is de band tussen verleden en heden. Herinneringen worden immers altijd gereconstrueerd vanuit, en al dan niet expliciet in verband gebracht met, het heden. Dit alles bevestigt de afstand tussen wat gezegd wordt en het 'werkelijk gebeurde'.

Interviews brengen de herinneringen van individuen in kaart, maar ze kunnen tevens gebruikt worden om collectieve herinneringen te bestuderen. De band tussen individuele en collectieve herinneringen is complex, dus hier volgen opnieuw slechts een aantal algemene observaties.<sup>9</sup> Het concept 'collectief geheugen' heeft verschillende betekenissen, want het verwijst zowel naar gedeelde herinneringen van individuen aan dingen die ze zelf meemaakten, als naar herinneringen aan het verleden die vastgelegd werden (in media, monumenten et cetera). Deze laatste, geïnstitutionaliseerde en geobjectiveerde vorm van collectief geheugen kan ook cultureel geheugen genoemd worden: representaties van het verleden in culturele praktijken. Dit onderzoek bestudeert collectief geheugen in de eerste betekenis, maar zoals zal blijken spelen collectieve herinneringen in de tweede betekenis daar een rol in. Collectieve herinneringen (in de eerste betekenis) zijn niet de som van individuele herinneringen, wel datgene wat individuele herinneringen gemeenschappelijk hebben. Het is trouwens slechts op het niveau van individuele herinneringen dat collectieve herinneringen empirisch waarneembaar zijn. Collectieve herinneringen berusten dus op individuele herinneringen, die op hun beurt altijd deels collectief zijn, aangezien ze samenhangen met sociale, intersubjectieve codes (talen, symbolen en dergelijke) en contexten.

Collectieve herinneringen in de eerste betekenis worden wel eens *popular memory* genoemd; informatie over het verleden ‘van onderuit’ – in tegenstelling tot officiële geschiedschrijving, waarvoor het een alternatief biedt. Zoals individuele herinneringen wordt dit populaire geheugen sterk geleid door schema’s en conventies. Ook hier is een belangrijke structuur de band tussen heden en verleden, meer bepaald het contrast tussen ‘nu’ en ‘toen’.<sup>10</sup> Edgerton merkt in dit verband op dat het populaire, collectieve geheugen minder verband houdt met accuraatheid dan met het gebruik van het verleden als een gemeenschappelijke, mythische respons op huidige controverses, thema’s en uitdagingen.<sup>11</sup> Collectieve herinneringen worden daarom vaak gekenmerkt door nostalgie, een gevoel van achteruitgang en een terugverlangen naar het verleden.<sup>12</sup>

Uit het schematische, geconstrueerde karakter van individuele en collectieve herinneringen zou men – ten onrechte – kunnen concluderen dat zij geen bruikbare historische bron vormen. De onderzoeker moet inderdaad rekening houden met de subjectieve representatieprocessen in herinneringen, maar er is geen alternatieve, rechtstreekse toegang tot het ‘ware’ verleden, buiten representatie, ook niet in andere historische bronnen.<sup>13</sup> Bovendien mogen we niet vervallen in relativisme: herinneringen bieden dan wel een representatie in plaats van een reflectie van het verleden, maar ze vertonen eveneens een onweerlegbare band met feitelijke historische gebeurtenissen en belevingen.<sup>14</sup> Met de nodige voorzichtigheid kunnen interviews dus gebruikt worden als bron van kennis over het verleden.

## Televisieherinneringen

Bestaand onderzoek naar de receptie van televisie op basis van *oral history*-interviews concentreert zich vooral op de introductie van het medium. O’Sullivan analyseert bijvoorbeeld kijkersherinneringen aan de introductie van de Britse televisie, en hij constateert dat vooral de eerste contacten met het medium herinnerd worden. Programma’s (in het bijzonder al dan niet komische series) staan centraal in kijkersherinneringen, en daarnaast ook de ervaring van het samen kijken.<sup>15</sup> In de Franstalige Belgische context stelt Hanot vast dat kijkers de vroegere televisie beter vonden, om drie redenen. Ten eerste situeren ze de vroegere televisie in een ‘betere’ periode, waarbij de collectieve kennismaking met televisie een memorabel moment is. Ten tweede vinden ze de vroegere programma’s beter, omdat ze meer bijbrachten en meer verrasten. Ten derde vinden ze dat televisie de mensen vroeger samenbracht maar nu juist isoleert.<sup>16</sup> Bourdon ten slotte moet ook in de Franse context vaststellen dat het eerste contact met televisie een belangrijke herinnering vormt en dat ook deze kijkers vonden dat het niveau met de jaren daalde.<sup>17</sup> Terwijl al deze onderzoeken de introductie van televisie identificeren als een memorabel moment, stellen Van Zoonen en Wieten vast dat Nederlandse kijkers de komst van televisie niet bepaald be-

schouwen als een ommekeer in hun familielevens. De onderzoekers schrijven dit vooral toe aan de naoorlogse schaarste, maar nuanceren hun bevindingen door te stellen dat de kijkers wellicht niet gewoon zijn te reflecteren op hun dagelijkse leven, en dat het misschien om een typische Nederlandse sobere verhouding tot de buitenwereld gaat. Kortom: wellicht was de introductie van televisie ook in Nederland een transformerend moment.<sup>18</sup>

Het onderhavige onderzoek sluit grotendeels aan bij deze studies door het gebruik van *oral history*-interviews als methode en de focus op televisie als onderwerp. Concreet werden veertig kijkers geïnterviewd over hun herinneringen aan tv-fictie uit de monopolieperiode van de Vlaamse openbare omroep, van 1953 tot 1989.<sup>19</sup> Dit onderzoek vertoont dus twee belangrijke verschillen met het bovenstaande. Ten eerste beperkt de interesse zich niet tot de begindagen van televisie, maar werd gevraagd naar herinneringen uit een langere periode. Ten tweede ging het niet (alleen) om algemene herinneringen aan televisie, maar vooral om herinneringen aan fictie, in het bijzonder Vlaamse series. Als steekproef werden kijkers boven de zestig jaar geselecteerd, omdat zij het begin van de Vlaamse televisie in 1953 bewust meegemaakt (kunnen) hebben. Er werd gekozen voor een sneeuwbalmethode, omdat zelfselectie van respondenten kan leiden tot een homogene en atypische steekproef. Concreet werden bekenden van bekenden geïnterviewd, om zowel de afstandelijkheid van interviews met complete onbekenden te vermijden, als de invloed van te grote vertrouwdheid bij interviews met bekenden. Statistische representativiteit is geen doelstelling van dit kwalitatieve onderzoek, maar toch werd een grote variatie aan respondenten nagestreefd, om op die manier de herinneringen van het brede publiek (eerder dan een specifieke groep) te verzamelen. Zo waren er twintig mannen en twintig vrouwen, twintig kijkers onder de zeventig jaar en twintig zeventig-plussers (telkens tien voor elk geslacht), en was de verdeling volgens opleiding en (voormalig) beroep ongeveer vijftig/vijftig voor hogere studies/intellectueel beroep en lagere studies/manuele job (met inbegrip van huisvrouwen). Opleiding en beroep werden gebruikt als tentatieve aanwijzingen voor de klassepositie.

Het interview viel uiteen in drie delen. In het eerste deel werd gevraagd naar spontane herinneringen, met vragen als: welke series herinnert u zich? Wat herinnert u zich daarvan? Vond u deze serie goed? In het tweede deel werd gevraagd naar kijkpatronen en voorkeuren. Vragen hier waren bijvoorbeeld: vanaf wanneer had u televisie? Hoeveel keek u? Welke programma's zag u graag? In het derde deel kregen de respondenten de volledige lijst titels van series uit de bestudeerde periode, telkens met de vraag: herinnert u zich deze serie? Vond u ze goed? Herinnert u zich waarover het ging? Al deze vragen werden op een gestandaardiseerde manier gesteld, zonder gebruik van theoretische begrippen, om sturing zoveel mogelijk te vermijden. Slechts aan het einde van het interview werd een aantal meer gerichte vragen gesteld rond thema's die voortkwamen uit vroeger onderzoek: het niveau van de series, de gebruikte taal, het grote aantal historische series en hun graad van herkenbaarheid en realisme.

Voor de analyse werden de interviews volledig uitgetypt en geanalyseerd met behulp van NUD\*IST, een programma voor systematische kwalitatieve inhoudsanalyse. Per deel werd gezocht naar patronen: welke series werden al dan niet herinnerd? Wat herinnerden respondenten zich van die series (of hoe ‘goed’ waren hun herinneringen, in de zin van ‘hoe gedetailleerd’)? En hoe evalueerden ze de herinnerde series (of hoe ‘goed’ waren hun herinneringen, in de zin van ‘hoe positief’)? Hoewel de analyse ook rekening hield met uitzonderlijke herinneringen en afwijkende meningen, ging de aandacht hoofdzakelijk uit naar de grote lijn en de terugkerende patronen. Daarom (en ook omwille van plaatsgebrek) worden in wat volgt slechts beperkte citaten uit de interviews opgenomen ter illustratie. Meestal gaat het om citaten die de algemene teneur tekenend weergeven. De veralgemening naar de ruimere populatie moet met de nodige omzichtigheid gebeuren, want dit onderzoek is niet statistisch representatief. Toch gaat de analyse uit van de veronderstelling dat de series die het meest en het positiefst herinnerd worden meer kans hebben deel uit te maken van het collectieve geheugen, opgevat als het gemeenschappelijke in individuele herinneringen. Vooral de manier waarop series herinnerd worden, en de mechanismen die daarin werkzaam zijn, worden beschouwd als indicatief voor de vorming van een collectief geheugen.

De interviews verliepen vlot, grotendeels dankzij het grote enthousiasme van de respondenten voor het onderwerp. Dit zou men kunnen toeschrijven aan de wil om de interviewer te behagen, wat zeker meespeelt maar niet alles verklaart. De vragen waren bijvoorbeeld neutraal, zodat men zou kunnen verwachten dat de respondenten terugvielen op sociaal wenselijke antwoorden, wat echter meestal niet het geval was. Zoals verder zal blijken gingen de antwoorden ook op andere vlakken in tegen de verwachtingen, wat erop wijst dat de resultaten niet eenzijdig gestuurd zijn door de verwachtingen of theoretische interesses van de onderzoeker. In wat volgt schets ik eerst wat de kijkers zich herinneren: welke titels herinneren ze zich, en wat herinneren ze zich verder van die programma’s? Vervolgens ga ik in op achterliggende factoren en redenen voor die herinneringen: waarom worden net die series en beelden herinnerd? Tenslotte bespreek ik de appreciatie van de herinnerde series: hoe evalueren de kijkers die?

## Patronen in de herinneringen

Wat opvalt betreffende het zich al dan niet herinneren van series, is de sterke selectiviteit en daardoor relatief grote homogeniteit van de herinneringen. Gevraagd naar hun spontane herinneringen uit de periode 1953-1989 vernoemen de meeste respondenten, ondanks hun onderlinge verschillen, toch dezelfde series: 33 noemen *SCHIPPER NAAST MATHILDE* (1955; verder *SCHIPPER* genoemd), een komisch dorpsdrama, en *21 WIJ, HEREN VAN ZICHEM* (1969; ver-



*SCHIPPER NAAST MATHILDE: Nand Buyl als 'Schipper' Matthias, Chris Lomme als Marieke en Jet Cabanier (niet Ann Petersen) als Mathilde. Bron: foto VRT – fotograaf Gilbert Weyers*

der *HEREN* genoemd), een tragikomische dorpskroniek op basis van het werk van Ernest Claes. Voorts worden nog zes andere series vernoemd, telkens door drie tot vijf respondenten, in chronologische volgorde: *JEROOM EN BENZAMIEN* (1965), een komisch drama over twee gepensioneerde slagers, naar Ernest Claes; *SLISSE EN CESAR* (1977), de eerste echte 'sitcom' over een verzekeringsagent en zijn wat sullige kompaan; *DE COLLEGA'S* (1978), een komische serie over de ambtenaren in een ministerie; *PARADIJSVOGELS* (1979), een volkse komedie over het dorpsleven, gebaseerd op werk van Gaston Martens; *HARD LABEUR* (1984), een naturalistisch boerendrama naar het boek van Reimond Stijns; en *LANGS DE KADE* (1988), een politieserie over de Antwerpse haven. Met uitzondering van *DE COLLEGA'S* en *LANGS DE KADE* zijn al deze series gesitueerd in het vrij recente verleden (ca. 1900-1950).

Van de 32 Vlaamse series uit deze periode vernoemen de respondenten er dus spontaan slechts acht, en eigenlijk vooral twee. Wanneer ze vervolgens een lijst met titels voorgelegd krijgen, herinnert een grote meerderheid (34 tot 40 respondenten) zich dezelfde acht programma's, en minstens 25 respondenten herinneren zich ook nog acht andere programma's.<sup>20</sup> Kortom: de helft van de series raakte grotendeels in de vergetelheid, terwijl de andere helft de meesten bijbleef. Tegen de verwachtingen in verschilt de respons niet systematisch tussen mannen en vrouwen, hoewel gender meestal geïdentificeerd wordt als een

belangrijke factor voor televisiekijken en programmavoorkeur. Deels heeft dit misschien te maken met het feit dat er niet specifiek gezocht werd naar de impact van gender (wat in veel etnografisch onderzoek wel het geval is). Het essentialiseren van genderverschillen is trouwens bijzonder problematisch, gezien de samenhang met andere variabelen zoals klasse, leeftijd et cetera. Deels wijst de eensgezindheid tussen mannen en vrouwen er ook op dat de series er effectief in slaagden het publiek te verenigen (wat niet verwonderlijk was gezien de beperkte keuzemogelijkheden, zie verder) en daardoor het voorwerp vormen van gemeenschappelijke herinneringen. Ook klasse zorgde niet voor de verwachte variatie, een bevinding die verderop uitgewerkt wordt.

Bij deze vaststellingen hoort een belangrijke kanttekening. In 2003 (de start van dit onderzoek) bestond de Vlaamse televisie exact vijftig jaar, wat uitgebreid gevierd werd. Bij die gelegenheid reconstrueerden allerhande archiefprogramma's de Vlaamse televisiegeschiedenis aan de hand van (meestal grappige) fragmenten. Doorslaggevender nog is de heruitzending van veel oude fictieseries in de namiddag, wat natuurlijk de herinneringen sterk beïnvloed kan hebben. In deze context is de bevinding uit het geheugenonderzoek relevant, dat herhaling een positief effect heeft op het geheugen.<sup>21</sup> De heruitzendingen kunnen de herinneringen dus opgefrist en/of veranderd hebben. Daarom werd de respondenten gevraagd of ze heruitzendingen gezien hadden, en zo ja, welke series en hoeveel afleveringen. Daarmee werd rekening gehouden bij de analyse, die zich vooral richtte op herinneringen aan series die de respondenten niet opnieuw bekeken hadden bij de heruitzendingen.

De heruitzendingen zijn een belangrijke 'tussenliggende variabele', die dit onderzoek echter niet onmogelijk of zinloos maakt. Om te beginnen mag hun invloed niet overdreven worden. Zo werd de meest spontaan herinnerde serie, SCHIPPER, rechtstreeks uitgezonden tussen 1955 en 1963 en later nooit her-

*Luc Philips als de archetypische pastoor Munte en Jenny Tanghe als Moeder Overste Cent in WIJ, HEREN VAN ZICHEM. Bron: foto VRT – fotograaf Henri Denis*







Links Marc  
Leemans (en niet  
Luc Philips) als  
pastoor in  
PARADIJSVOGELS.  
Bron: foto VRT –  
fotograaf Johan  
M. Duyck

haald, dus de prominente positie van die serie kan niet gelinkt worden aan herhaling. Ook vijf andere vaak herinnerde series werden niet heruitgezonden, en omgekeerd werden veel van de herhaalde series nauwelijks spontaan vernoemd. De kijkcijfers lagen trouwens relatief laag, deels gezien de uitzendingen in de namiddag, met gemiddeld 130.000 kijkers.<sup>22</sup> Ook bij de respondenten waren er weinig kijkers: de meesten verklaarden 's namiddags geen televisie te kijken, en als ze iets gezien hadden waren het meestal fragmenten of een enkele aflevering. De interesse was dus niet enorm, hoogstens leidden de heruitzendingen ertoe dat de respondenten zich het bestaan van de series herinnerden. Dit bleek inderdaad wanneer ze een lijst met titels voorgelegd kregen: de tien heruitgezonden programma's behoorden tot de zestien meest frequent herinnerde.

Op concretere aanwijzingen van de invloed van heruitzendingen wordt verderop ingegaan. Hier wil ik nog beargumenteren dat de viering van vijftig jaar televisie dit onderzoek niet onderuit haalt. De heruitzendingen veranderen of vervormen geen 'vaste' herinneringen, aangezien herinneringen juist tot stand komen in het proces van herinneren en daarom altijd veranderlijk en beïnvloedbaar zijn. Hoewel de invloed van de heruitzendingen niet te ontkennen valt, is dit proces niet zo uitzonderlijk als het op het eerste gezicht lijkt. De viering van vijftig jaar televisie is daarentegen één naast talloze andere factoren die herinneringen voortdurend veranderen. Samen vormen die de 'discursieve context' waarvan eerder sprake was: zowel de context waarin de series oorspronkelijk werden bekeken als de talloze contexten, zowel binnen televisie als in andere media, waar ze opnieuw in herinnering gebracht werden. Veel series werden

WIJ, HEREN VAN ZICHEM: centraal zien we Jo De Meyere als boerenzoon Herman Coene en de archetypische moederfiguur Ann Petersen als 'kotmadam' Fien Janssens. Bron: foto VRT – FOCUS



bijvoorbeeld sinds hun eerste uitzending herhaald, en ook in andere programma's worden vaak fragmentjes getoond. Zeker naar series als SCHIPPER en HEREN wordt vaak verwezen, wat hun centrale positie bevestigt. Op die manier ontstaat een wisselwerking tussen herinnering en herhaling: de programma's die heruitgezonden werden waren net die programma's die nog het meest leefden in de collectieve herinnering, een positie die opnieuw versterkt werd door het heruitzenden.

Dit alles bevestigt opnieuw dat het moeilijk is uitspraken te doen over de oorspronkelijke beleving van de series op basis van huidige herinneringen. Bovenop de onvermijdelijke reconstructie vanuit het heden komen allerhande tussentijdse gebeurtenissen. Zo is de liberalisering van het omroeplandschap en de introductie van de commerciële omroep in 1989 een belangrijke gebeurtenis. De vroeger verguisde openbare omroep werd daardoor plots een 'huis van vertrouwen', terwijl een negatief discours over de 'platte', 'veramerikaniseerde' commerciële omroep ontstond. De analyse gaat daarom in belangrijke mate over het heden: de huidige positie van fictie in kijkersherinneringen, en de mechanismen die daarin werkzaam zijn. Zoals gezegd, bevatten die herinneringen echter ook duidelijke sporen van het verleden. Het zou bijvoorbeeld van een al te groot wantrouwen getuigen de respondenten niet te geloven wanneer ze stellen dat ze een bepaalde serie al dan niet gezien hebben. Met de nodige voorzichtigheid kan ook iets gezegd worden over hun vroegere appreciatie.

Het zich al dan niet herinneren van titels is een eerste indicatie van de positie van fictie in het collectieve geheugen. Even belangrijk is natuurlijk wat kijkers zich precies herinneren, hoe uitgebreid en gedetailleerd hun herinneringen

zijn. Globaal genomen roepen de series die de meesten zich herinneren ook de meest gedetailleerde herinneringen op. Van andere series kunnen ze zich vaak nauwelijks meer dan de titel herinneren. Ook van de series die velen zich herinneren blijven de herinneringen dikwijls vaag, algemeen en/of fragmentarisch. Meestal zijn ze beperkt tot de algemene situatie en een aantal personages, eventueel een anekdote, maar nauwelijks concrete verhaallijnen of andere details. In overeenstemming met de eerdervermelde theorievorming, blijken ook de herinneringen aan tv-fictie schematisch, zowel in de betekenis van 'beperkt/schetsmatig' als van 'clichématig'. Wat opvalt, is hoe vooral *HEREN* centraal staat in de herinneringen. Niet onbelangrijk in dit verband is het feit dat deze serie door de jaren herhaaldelijk heruitgezonden werd, ook naar aanleiding van vijftig jaar televisie. *HEREN* fungeert als vergelijkings- en referentiepunt en overschaduwet herinneringen aan andere series. Zo beschrijft een 67-jarige bediende *PARADIJSVOGELS* als 'iets gelijk *WIJ, HEREN VAN ZICHEM*'.<sup>23</sup> Een zeventigjarige vrachtwagenchauffeur beschrijft dan weer gedetailleerd de intrige van *HEREN* in zijn herinneringen aan *DE FILOSOOF VAN HAGEM (1967)*, een ander boerendrama uit dezelfde periode. Een zestigjarige makelaar drijft de verwarring nog een stap verder en beschrijft *DE FILOSOOF VAN HAGEM* met een mix van verhaallijnen uit andere series:

'Ik herinner me dat het ging over een herenboer en een keuterboerke en dat hun kinderen verliefd waren of getrouwd waren en dat het helemaal uit de hand was gelopen. Ik denk ook wel dat er iemand is vermoord was, maar ik durf het niet met zekerheid zeggen. Ik zou het kunnen verwarren met een andere reeks'.

Deze beschrijving brengt plotelementen samen uit verschillende series, en vormt op die manier een soort standaardverhaal.

De verwarring rond *HEREN* gaat verder. Zo wordt de serie vaak herinnerd onder de naam *DE WITTE*, de titel van een van de boeken waarop de serie gebaseerd is en ook van twee filmadaptaties (*DE WITTE*, 1934, Jan Vanderheyden en *DE WITTE VAN SICHEM*, 1980, Robbe De Hert). Wellicht is er enige verwarring tussen de films en de serie, zoals blijkt uit het navertellen van enkele anekdotes die vooral uit de films bekend zijn. *HEREN* wordt trouwens ook verward met een andere Vlaamse klassieker, *HET GEZIN VAN PAEMEL*, een toneelstuk dat ook bewerkt werd voor televisie (in 1963) en film (in 1986, Paul Cammermans). Een andere serie, *DE LEEUW VAN VLAANDEREN (1985)* wordt nauwelijks herinnerd, maar wordt wel geassocieerd en zelfs verward met *HEREN*. Een 69-jarige handelaarster noemt *DE LEEUW VAN VLAANDEREN* bijvoorbeeld 'nog zo iets in het genre van de *HEREN VAN ZICHEM*, met ongeveer dezelfde dingen', hoewel het om een middeleeuws oorlogsdrama gaat. Wellicht valt deze verwarring te verklaren doordat *De Witte* in *HEREN* het boek leest en naspeelt met zijn vriendjes. Dit alles wijst erop dat herinneringen geleid worden door schema's, waar zowel



*Hugo Metsers (en niet Jo De Meyere) als boerenknecht Thijs in EEN MENS VAN GOEDE WIL. Bron: foto VRT – CARSTA*

vroegere als latere herinneringen ingepast worden. Voor de bestudeerde periode biedt vooral *HEREN ZO'N* schema.

Ook op het niveau van acteurs en rollen heerst er veel verwarring. Zo worden acteurs vaak verward omdat ze op elkaar lijken of omdat ze gelijkaardige rollen speelden. Bovendien worden ze vaak sterk geïdentificeerd met een bepaalde rol (waarin ze niet zelden getypecast werden) en herinneren de kijkers zich hen vaak onder die naam. Nand Buyl wordt bijvoorbeeld meestal herinnerd als 'de Schipper'. Opnieuw fungeren bepaalde herinneringen als schema voor herinneringen aan andere rollen en acteurs. Zo meent een aantal respondenten ten onrechte dat Buyl ook gelijkaardige rollen speelde in *JEROOM EN BENZAMIEN*, in *DE FILOSOOF VAN HAGEM* en in *HARD LABEUR*. Jan Reusens, die het komische nevenpersonage Sander speelde in *SCHIPPER*, wordt ten onrechte herinnerd in de rol van Wannes Raps in *HEREN*, inderdaad een fysiek gelijkend personage.

Opnieuw staat *HEREN* centraal in de herinneringen. Luc Philips wordt bijvoorbeeld vooral herinnerd als Pastoor Munte. Sommige respondenten herinneren zich verkeerdelijk dat hij ook in *PARADIJSVOGELS* speelde, waarin inderdaad een gelijkaardig type figureerde. Het lijstje gaat door: Ann Petersen, die een 'kotmadam' (hospita) speelde in *HEREN* en die haar hele carrière getypecast

werd als een moederfiguur, herinneren verschillende respondenten zich in de rol van Mathilde in *SCHIPPER*. Jenny Tanghe, Moeder Cent in *HEREN*, wordt herinnerd in een gelijkaardige rol in *JEROOM EN BENZAMIEN*. Jo de Meyere, de gevoelige boerenzoon Herman Coene, herinnert men zich als de protagonist van *EEN MENS VAN GOEDE WIL*, en Dora van der Groen, de onderdanige boerenvrouw in *HEREN* als de boerenvrouw in *HARD LABEUR*. Allemaal ten onrechte! Op zich lijken dit misschien onschuldige vergissingen, maar het patroon wijst op een duidelijke trend. Acteurs en rollen herinnert men zich schematisch, binnen een bepaald type, waarbij het sterkste voorbeeld de andere herinneringen schijnbaar 'opslorpt'. Op die manier wordt Luc Philips 'de (archetypische) dorpspriester', Jenny Tanghe 'de tang', en Ann Petersen 'de moederfiguur'. Deze acteurs en rollen worden door vele respondenten vernoemd, wat opnieuw een indicatie is voor hun positie in het collectieve geheugen. De herinneringen zijn levendig maar weinig accuraat, wat ook voor de ruimere herinneringen aan de series geldt.

## De kijkcontext

Nu gebleken is dat de herinneringen selectief zijn, blijft de vraag waarom net die bepaalde series bijbleven en andere vergeten werden. De interviews bevatten veel elementen die een antwoord geven, maar het is nodig ook de ruimere omroep- en maatschappelijke context te bekijken. Een eerste, vanzelfsprekende verklaring en voorwaarde voor het bijblijven van series is natuurlijk dat de kijkers ze gezien hebben. De meest frequent herinnerde series waren allemaal bijzonder succesvol, hadden hoge kijkcijfers en werden door de meeste zonet alle respondenten gezien. (Zoals gezegd werd een aantal daarvan, maar niet alle, ook heruitgezonden.) Vooral *SCHIPPER* en *HEREN* waren echte evenementen die het sociale leven deels bepaalden, in die mate dat de straten leeg waren tijdens de uitzendingen. Zo plande men weinig vergaderingen en sportwedstrijden op de avonden dat *SCHIPPER* werd uitgezonden.<sup>24</sup> De respondenten bevestigen dit beeld: iedereen bekeek het en sprak erover. Nochtans was de televisie in de begintagen van *SCHIPPER* niet zo ruim verspreid: in 1956 waren er slechts 72.000 toestellen in België, een aantal dat toenam tot 1.150.000 (waarvan 682.000 in Vlaanderen) in 1963, het laatste jaar dat *SCHIPPER* werd uitgezonden.<sup>25</sup> Velen gingen echter elders kijken voordat ze een eigen toestel hadden, zodat het echte kijkersaantal wellicht hoger lag. Ook *HEREN* was zo'n universeel bekeken programma. Het eerste publieksonderzoek uit 1969 suggereert gemiddelden van 3.120.000 kijkers of 78% van de potentiële kijkers.<sup>26</sup>

Succes verklaart echter niet alles, want ook sommige 'vergeten' series waren succesvol. Ook al hebben de meeste respondenten ze gezien, toch herinneren ze er zich weinig van. Een tweede, verwante verklaring ligt in de lengte van de series: series met meer episodes, zoals *SCHIPPER* (185 afleveringen) en *HEREN*

(26) hebben meer tijd gehad om zich in het geheugen van de kijkers te nestelen. Wellicht verklaart dit waarom alle langlopende series (meer dan 16 afleveringen) door velen herinnerd worden. Ook dit is geen noodzakelijke voorwaarde, aangezien ook series met minder afleveringen vaak vernoemd worden. Zoals de sterke herinneringen aan SCHIPPER laten vermoeden, zijn het ook niet de recentste series die het best (vaak en gedetailleerd) herinnerd worden. Integendeel, op een uitzondering na behoren alle series uit de jaren zestig tot de best herinnerde, terwijl de meeste series uit de jaren tachtig weinig herinneringen oproepen (met uitzondering van de recent herhaalde).

Een mogelijke verklaring hiervoor ligt in de omroepcontext en het ruimere programma-aanbod. Dit geldt zeker voor SCHIPPER, de eerste serie uit een periode met een relatief beperkte programmering en zonder concurrentie van buitenlandse zenders. Het medium was nog jong, de verwondering bij de kijkers groot en een blik op het alledaagse leven in een Vlaams dorp iets helemaal nieuws. Een 69-jarige arbeidster zegt bijvoorbeeld: 'Wij vonden dat allemaal fantastisch omdat dat allemaal zo nieuw was'. De herinneringen aan SCHIPPER zijn vaak ook de eerste herinneringen aan televisie. Tv-kijken was toen nog een nieuwigheid en een bijzondere, sociale ervaring, wat bijdraagt tot de levendige herinneringen. De meeste respondenten leerden televisie kennen in winkelatalages, bij burens, vrienden of familie. In winkelatalages ging het minder om programma's dan 'om te zien wat een tv eigenlijk juist was', zoals een 83-jarige onderwijzer opmerkt. Een 69-jarige arbeidster beschrijft de magische aantreking van televisie: 'Wij konden niet meer weg en wij konden dat niet geloven dat daar zoiets op dat scherm kwam.'

Het echte televisiekijken deed men meestal samen voor het eerste toestel in de buurt, in familie of vriendenkring. Een aantal respondenten herinnert zich dat de cafés volliepen voor SCHIPPER. Een 87-jarige winkelierster stelt het zo: 'Er was geen kat op straat. En in de cafés was geen volk, of ze moesten [daar] een tv hebben.'<sup>27</sup> De stoelen werden er op rijen gezet, zoals in het theater of in de cinema, voor speciale programma's zoals SCHIPPER. Een zestigjarige journalist herinnert zich hoe hij tv ging kijken bij een vriend, waar het toestel in een kast stond met een gordijntje ervoor: 'De mensen gingen dan allemaal zitten, de stoelen werden gezet en dat gordijntje werd opengeschoven en we gingen eigenlijk naar theater kijken dan.' Het hele gebeuren was speciaal, getuige de herinneringen van een zestigjarige makelaar die soms bij zijn tante mocht gaan kijken:

'... maar dat was eerder uitzonderlijk want tante Josephine was een zeer stip-te, daar moest alles heel proper blijven. We moesten zelfs pantoffels meebrengen en propere kledij dragen. De televisie was toen nog een heiligdom, die in de mooiste kamer stond. Dan moesten we allemaal mooi naast elkaar zitten en mochten ook alleen maar naar bepaalde programma's kijken. En als dat programma gedaan was dan werd er verwacht dat je naar huis ging'.

Het hoeft geen betoog dat dit vroege kijkritueel sterk afwijkt van het latere televisiekijken zoals het beschreven werd door onder meer Williams en Ellis.<sup>28</sup> Zo werd de vroege tv zelden bekeken in de intimiteit van de eigen huiskamer en was het gezelschap niet beperkt tot het gezin, werden individuele programma's bekeken in plaats van een ongedifferentieerde *flow*, en was de aandacht groter dan de vrijblijvende *glance*.

De herinneringen aan SCHIPPER zijn nauw verbonden met herinneringen aan de kijkcontext van de vroege televisie. Zoals in de eerderevermelde studies herinneren ook de Vlaamse respondenten zich de introductie van televisie als een speciaal moment. Bovendien zijn hun herinneringen uit die periode vaak uitgebreider dan die van latere periodes. Dit stemt overeen met de bevindingen van Hanot, die de genoemde voor/na-structuur terugvindt in haar interviews. Haar respondenten hadden meer en sterker gedetailleerde herinneringen uit de periode tussen 1954 en 1962, de eerste contacten met televisie, dan uit latere periodes.<sup>29</sup> Voor de Vlaamse kijkers was dit evenzeer een bijzondere periode, niet alleen op televisievlak maar ook in hun eigen leven. In de jaren vijftig en zestig waren ze immers allemaal jongeren of jongvolwassenen, een levensfase waaruit ouderen zich meer herinneren dan uit latere periodes. Geheugenonderzoekers noemen dit fenomeen de *reminiscence bump* of *peak*: binnen het vervagen van herinneringen na verloop van tijd is er een piek van herinneringen uit de latere adolescentie en de jongvolwassenheid.<sup>30</sup> Televisieherinneringen liggen ingebed in ruimere biografische herinneringen, en de invloed van de levensloop op het kijkgedrag valt niet te onderschatten. Velen herinneren zich bijvoorbeeld de aankoop van het televisietoestel aan de hand van overgangsmomenten in hun leven, zoals hun huwelijk of de geboorte van een kind. Bovendien zijn hun herinneringen aan deze periode sterk gekleurd door nostalgie, een element dat verderop nader wordt uitgewerkt. Hier kan alvast gesteld worden dat nostalgie niet zozeer de accuraatheid van de herinneringen aan het vroege televisiekijken ter discussie stelt, maar vooral de eenduidig positieve duiding ervan.

Het succes van SCHIPPER valt niet alleen te verklaren vanuit de algemene verwondering over het medium. Een 69-jarige arts noemt het bijvoorbeeld een fenomeen, maar voegt eraan toe: 'Dat was zo een van de eerste zaken, en dan waart ge eigenlijk genegen om daarnaar te kijken, omdat dat eigenlijk... Toen was er nog niet zo veel hé, de keuze was beperkt.' Veel respondenten wijzen op de beperkte keuze, sommigen voegen eraan toe dat ze zo'n programma nu wellicht niet meer zouden bekijken. Hetzelfde geldt ook in mindere mate voor HEREN en de andere programma's uit de jaren zestig. In de jaren zestig was de concurrentie nog relatief beperkt, maar het aanbod bleef groeien en vanaf de jaren zeventig kwam er ook steeds meer buitenlandse concurrentie door de bekabeling. Zo daalde het marktaandeel van de BRT van 75% in 1970 tot 62% in 1980 en verder tot 57% in de jaren tachtig.<sup>31</sup> Vooral de populairdere Nederlandse zenders trokken meer en meer kijkers met amusementsprogramma's, een

factor die ook de respondenten vermelden. Dit fenomeen wordt wel eens ‘vercrossing’ genoemd, naar de belangrijkste exponent van deze evolutie, de TROS.

## Nostalgie naar nostalgie

Contextuele factoren verklaren deels waarom bepaalde series sterke herinneringen oproepen, maar de verklaring ligt ook deels in de series zelf en in hun evaluatie door de respondenten. De meest herinnerde series roepen namelijk ook de meest positieve herinneringen op: de respondenten vonden ze goed, zowel naar vorm (goed gemaakt) als naar inhoud. Of althans: dat zeggen ze nu. Op de mogelijke invloed van retrospectie wordt verder ingegaan. Vaak herinneren ze zich de goede acteursprestaties, vooral van Nand Buyl als Schipper Matthias in *SCHIPPER* en van Luc Philips als Pastoor Munte in *HEREN*. Van Luc Philips bijvoorbeeld herinneren velen zich de geloofwaardigheid, volgens een 73-jarige huisvrouw was hij ‘juist een echte pastoor. Als die op zijn spreekstoel stond, dat was écht.’ Philips droeg zelf bij tot de verwarring door zijn talrijke publieke optredens in ‘soutane’. Andere vaak vernoemde acteurs en/of rollen zijn Chris Lomme als Marieke in *SCHIPPER*, Luc Philips als Benzamien in *JEROOM EN BENZAMIEN*, Jenny Tanghe als Moeder Cent in *HEREN* en Manu Verreth als Jomme Dockx in *DE COLLEGA’S*. De respondenten hebben ook positieve herinneringen aan de inhoud van de series. Elders beargumenteerde ik dat het dominante beeld van Vlaanderen in fictie uit deze periode landelijk en volks is. Vaak gaat het om historische series, gebaseerd op literaire ‘meesterwerken’, over het alledaagse leven op het Vlaamse platteland in de eerste helft van de twintigste eeuw. Twintig van de 32 series uit deze periode zijn historisch, en negentien zijn gebaseerd op romans of theaterteksten.<sup>32</sup> Ze vormen onweerlegbaar een bron van collectief geheugen in de tweede betekenis, als ‘cultureel geheugen’ of representaties van het verleden. Terwijl de pers de eenzijdigheid van dit beeld bekritiseerde, hebben kijkers er (althans retrospectief) veel minder problemen mee.<sup>33</sup> Tien van de zestien best (vaak, gedetailleerd en positief) herinnerde series zijn historisch, en tien zijn literaire adaptaties. Daarnaast behoren ook de vijf komische series uit deze periode tot de best herinnerde.

De voorkeur van de beleidsverantwoordelijken binnen de BRT ging ondubbelzinnig uit naar literair, ‘opvoedend’ drama waarin het Vlaamse culturele erfgoed centraal stond. De kijkersherinneringen suggereren op het eerste gezicht dat de omroep succesvol was in zijn project van culturele opvoeding, maar enige nuancering is op zijn plaats. De beleidsvoerders konden vooral serieus, ‘deftig’ literair drama appreciëren, terwijl volkse en komische series moeilijk lagen. Binnen de omroep was er dan ook vaak discussie, niet in het minst over succesvolle series als *SCHIPPER* en *HEREN*.<sup>34</sup> Toch zijn het vooral de volkse series en komedies die de meeste en de positiefste herinneringen oproepen. Een zeventigjarige technicus zegt ronduit: ‘Het kan niet volks genoeg zijn’. Kunstig en



serieus drama herinnert men zich minder positief en roept vaak zelfs uitgesproken negatieve reacties op. Typerend in dit verband is de picturale en kunstige serie RUBENS, SCHILDER EN DIPLOMAAT (1977), naar een scenario van Hugo Claus. De meeste respondenten zeggen zich enkel de titel te herinneren (en wellicht vooral de naam uit de titel). Als ze zich verder al iets herinneren, is het meestal negatief: de ene noemt de serie 'te geleerd', de andere 'te zwaar', een derde 'fake'. Hier blijkt de geringe voorspellende waarde van klasse, aangezien respondenten uit de hogere en de lagere opleidings- en beroepsklasse zich dezelfde series even positief herinneren. Hoewel men zou kunnen verwachten dat de hoger geschoolde respondenten neerkijken op deze volkse Vlaamse series, herkennen ze zich er evengoed in als respondenten uit de arbeidersklasse.

De respondenten verkozen – of althans: dat stellen ze nu – een volkser beeld van Vlaanderen, want ze vonden dat herkenbaar en echt, twee criteria die ze spontaan gebruiken bij het beoordelen van de series. SCHIPPER toont bijvoorbeeld het dagelijkse leven in een ouderwets Vlaams dorp, met keuvelende vrouwen in de straten en het dorpscafé als een belangrijk ontmoetingspunt. Daarover stelt een 74-jarige vrouwelijke bediende: 'Iedereen vond dat mooi, omdat het zodanig echt was, en dat was zo herkenbaar'. SCHIPPER was dan wel niet in een ver verleden gesitueerd, maar het beeld van het Vlaamse dorpsleven was ouderwets gemoedelijk, een toon die blijkbaar aansloeg. Een zestigjarige vrouwelijke professor herinnert zich bijvoorbeeld de eenvoud van de serie: 'Zo bijna... een huiskamer waar dat iets vrolijks in gebeurde, of waar een beetje verdriet was. Bijna zo sketches zoals wij speelden rond een kampvuur zo. (...) Dat herinner ik mij wel. Zo de gezelligheid.' Anderen herinneren zich de onschuldige en spontane beelden van het gewone leven van vroeger.

De meeste series uit de beginperiode worden op dezelfde positieve manier herinnerd. Zo zegt een zestigjarige makelaar over JEROOM EN BENZAMIEN: 'Het was een zeer mooie serie wat betreft het realisme, de situaties waren recht uit het leven gegrepen.' Veruit de beste herinneringen in die zin hebben betrekking op HEREN, in verschillende opzichten de prototypische serie uit deze periode. Zoals SCHIPPER is dit opnieuw een nostalgische dorpskroniek, met zowel komische typetjes als sociale thema's zoals de strijd tussen adel en boeren, tussen generaties en tussen het katholicisme en het socialisme.<sup>35</sup> In de kijkersherinneringen zijn 'echtheid' (realisme) en herkenbaarheid opnieuw centrale termen. Op de vraag wat hem in de serie aansprak, antwoordt een 68-jarige ploegbaas bijvoorbeeld: 'Dat echt oud boerenleven, die kleine dorpket en dat leven. Dat kwam daar allemaal goed in terug. Echt juist, gelijk in onze jonge tijd, gelijk we dat meemaakten.' Een 71-jarige kok vergelijkt zijn eigen leven zelfs met dat van 'de Witte'.

De zo belangrijke herkenning mag vaak vrij letterlijk opgevat worden. Bourdon gebruikt in dit verband de term *souvenirs-passerelle* ('loopplank-herinneringen'), om te verwijzen naar momenten waarop televisie en het echte leven elkaar

raken.<sup>36</sup> Zo herinneren de respondenten zich het beste de series waaraan ze zelf meewerkten, zoals de 67-jarige dirigent van de ‘harmonie’ die meespeelde in PARADIJSVOGELS. Ook wanneer de respondenten een auteur of acteur kennen, of wanneer die in hun streek woont, hebben ze sterkere en vooral betere herinneringen aan een serie. Alle respondenten uit het Mechelse zeggen bijvoorbeeld dat de deelname van het Mechels Miniatuurtheater aan DE COLLEGA’S hun interesse voor de serie vergrootte. In een bredere betekenis is de herkenning groot wanneer een serie zich afspeelt in de streek van de respondent. Dat dit bijdraagt tot sterkere herinneringen blijkt bij de 74-jarige bediende uit het Brugse, de enige respondent met veel precieze herinneringen aan DE VORSTINNEN VAN BRUGGE, want: ‘Dat sprak je dan ook veel meer aan, omdat dat zo dicht was.’ Een zestigjarige makelaar uit de buurt van Zichem verklaart op die manier ook zijn herinneringen aan HEREN: ‘Dan voelde je je een beetje betrokken partij. Ten eerste omdat je dan dichtbij woont je voelt je dan wel een beetje fier, net zoals die mensen van ginder die hadden mogen meespelen. Daar vind je zowat alles in terug zoals het hier vroeger ook gebeurde.’

Zoals gezegd, worden al deze herinneringen opgehaald in het heden. Het verleden wordt vaak (al dan niet expliciet) vergeleken met het heden, wat leidt tot nostalgie, namelijk de gedachte dat deze series beter waren dan het huidige aanbod. Gevraagd waarom ze HEREN ‘veel schoner’ vond dan de huidige series, antwoordt een 68-jarige keukenhulp: ‘Nu is dat allemaal anders op televisie, maar toen was dat zoals het leven eigenlijk was.’ Ook andere respondenten vinden HEREN en soortgelijke series beter dan het huidige aanbod, zoals deze 79-jarige onderwijzeres die het volgende zegt over HEREN:

‘Die hebben ze over het laatst ook eens terug uitgezonden en dan zeg je “dat is toch beter als wat je nu dikwijls ziet als feulletons voor kinderen en voor jeugd”. Dat vond ik zoiets... dat was landelijker. Misschien voor mensen van de stad niet, maar voor mensen van de buiten is zoiets een herinnering waarvan je zegt: ah ja, vroeger (...). Die processie, dat leven van die mensen onderling, hetgeen nu niet meer gebeurt, ieder zit in zijn eigen huisje (...). Het waren allemaal mensen die met elkaar totaal leefden en dat vind ik dat je tegenwoordig mankeert’.

Dit citaat is indicatief voor de invloed van heruitzendingen op de appreciatie van HEREN, die bij de meeste respondenten positief blijft. Ook blijkt uit dit citaat hoe de nostalgie naar HEREN en soortgelijke series vaak gepaard gaat met nostalgie naar de voorgestelde tijd. De voorkeur gaat daarbij ondubbelzinnig uit naar het vrij geïdealiseerde verleden uit de series van de jaren zestig en zeventig, boven de kritischer toon van series uit de jaren tachtig. Deze laatste worden niet alleen minder herinnerd, maar ook negatiever. Het duidelijkste voorbeeld is hier HARD LABEUR, een naturalistische serie over het harde boerenbestaan, die veel respondenten te hard en te zwaar vonden.

Een verwante verklaring voor de positieve herinneringen aan deze series, naast herkenbaarheid, realisme en nostalgie, is hun Vlaamse karakter. Eerder werd al opgemerkt dat de voorstelling van het Vlaamse dorpsleven in SCHIPPER iets helemaal nieuws was voor de kijkers. Ze hebben ook allemaal een uitgesproken voorkeur voor ‘eigen’, Vlaamse series, een tendens die in andere studies (in andere periodes en regio’s) eveneens werd vastgesteld, maar hier extra betekenisvol is gezien de maatschappelijke context. De periode vanaf de jaren vijftig betekende immers het begin van de Vlaamse verzelfstandiging, zowel op politiek als op cultureel vlak. De groeiende Vlaamse emancipatie was ook een belangrijk thema binnen de omroep, die zich expliciet richtte op de culturele vorming van de kijkers. In deze context was het loutere gebruik van het Nederlands als voertaal betekenisvol. Bovendien waren de beelden van het alledaagse Vlaanderen echt nieuw. Zo herinnert een zestigjarige journalist zich:

‘Ik vond het wel boeiend, omdat je Vlaamse acteurs daar op je schermje zag, terwijl je dat eigenlijk niet zo goed kende, omdat... Vlaamse films hadden we niet veel, de Vlaamse films waren nog niet echt begonnen. (...) Dat was toch iets vrij uniek: dat je ineens ook Vlaamse acteurs op het scherm kon zien in een taal spreken die je begreep, terwijl als je naar de bioscoop ging, zag je alleen maar Franse films, Italiaanse films, Amerikaanse films (...)’.

De meeste respondenten verklaren hun voorkeur voor Vlaamse series vanuit de taal, maar ze roepen ook hun geschiedenis en cultuur aan. Sommigen koppelen het Vlaamse karakter opnieuw aan herkenbaarheid, zoals deze 83-jarige onderwijzer: ‘Ik denk dat het ons meer aansprak, het ging meer over ons eigen leven, we konden ons daar veel meer in terugvinden. En dan niet te vergeten de verstaanbaarheid, de taal.’ Deze nadruk op de eigen taal en ‘het Vlaamse’ suggereert dat de series aansloten bij een duidelijke kijkersbehoefte aan zelfbeelden. Ook de nadruk op herkenbaarheid en realisme suggereert dat de kijkers de series sterk betrokken op en vergeleken met hun eigen leefwereld. Hoewel voorzichtigheid geboden is, lijkt dit een aanwijzing voor het belang van deze series in de vorming van een Vlaamse culturele identiteit.

### **De vorming van collectieve mythes**

Samen geven de bovenstaande elementen een vrij goed beeld van de redenen waarom en de manier waarop bepaalde series herinnerd worden. Ze werden door veel respondenten bekeken en ook sterk geapprecieerd. Hoewel de herinneringen meestal vaag blijven, zijn ze overheersend positief en emotioneel geladen: het gaat om gekoesterde momenten, die men verbindt met vroegere fases uit het eigen leven, waar men nostalgisch op terugblijkt. De respondenten herinneren zich de series als herkenbaar en ‘echt’, en appreciëren het feit dat ze door

en door Vlaams waren. Ondanks de heruitzendingen kunnen zij zich echter weinig concrete verhaallijnen voor de geest halen, en ook de personages herinneren ze zich vooral binnen bepaalde types. Het beeld dat ze schetsen van de series is weinig specifiek, en clichématig. Vooral *HEREN* neemt een prominente plaats in en roept veel concrete herinneringen op. De herinneringen aan andere series worden daar vaak mee verbonden, wat leidt tot gesynthetiseerde clichéherinneringen, in overeenstemming met de clichématige voorstelling van Vlaanderen.

De herinneringen aan televisiefictie uit de periode 1953-'89 sluiten zo aan bij de hiervoor besproken representatieprocessen bij terugblikken op het verleden. Ze zijn vrij schematisch, aangezien uiteenlopende series herleid worden tot een basisverhaal met typische personages. Daarbij komt de terugkerende voor/na-structuur, met fictie uit het verleden (en dat verleden) als geïdealiseerd en vrij ongedifferentieerd 'voor', en het heden als negatiever 'na'. Bovendien gaat het effectief om gedeelde herinneringen, getuige de sterke overeenstemming tussen de respondenten, ondanks hun uiteenlopende achtergronden. De bevindingen kunnen niet zomaar veralgemeend worden, maar het delen van herinneringen wijst er toch op dat bepaalde series deel uitmaken van het collectieve geheugen, althans voor deze generatie. Die positie hebben ze te danken aan herinneringen van individuen, maar ook aan de bevestiging daarvan door heruitzendingen en verwijzingen in de media. Door ze in herinnering te brengen, krijgen deze series een schijnbaar tijdloze, mythische kwaliteit. Volgens Burke moet 'mythe' in de context van sociale herinneringen niet zozeer beschouwd worden als 'inaccurate geschiedenis', maar eerder als een verhaal met een symbolische betekenis, opgebouwd uit gestereotypeerde gebeurtenissen en personages die *larger than life* zijn.<sup>37</sup> Mythevorming is een typisch kenmerk van *memory texts* volgens Kuhn:

'Viewer memory texts may create, rework, repeat and recontextualise the stories people tell each other about the kind of lives they have led; and these memory-stories can assume a timeless, even a mythic, quality which may be enhanced with every retelling'.<sup>38</sup>

Zeker *SCHIPPER* en *HEREN* nemen in die zin mythische proporties aan. De mythische status van *SCHIPPER* heeft veel te maken met het speciale karakter van de pioniersjaren van televisie, waarin alles nieuw was. Het feit dat de serie sindsdien niet herhaald werd versterkt de mythevorming nog, aangezien de herinneringen niet meer getoetst werden aan de werkelijkheid. De mythe rond andere series, vooral *HEREN*, blijft ook intact na heruitzending. Dit valt dan weer te verklaren door het feit dat kijkers uit deze generatie sterk vasthouden aan hun vroeger gevormde smaak en waarden. Het snellere, 'harde' hedendaagse drama contrasteren ze dan negatief met de rustiger series uit het verleden.

Om te besluiten (en aan te sluiten bij het vroeger onderzoek waarover sprake is in de inleiding) kan erop gewezen worden dat collectieve herinneringen een

belangrijke rol spelen in de vorming van sociale identiteiten, in het bijzonder nationale. In dit verband kan men spreken van *mnemonic communities*, gemeenschappen die bepaalde herinneringen en representaties van het verleden delen.<sup>39</sup> De centrale positie van series als SCHIPPER en HEREN in de herinneringen, en de grote mate van herkenning door de kijkers, suggereert dat dergelijke series effectief een rol speelden in de vorming van een Vlaamse identiteit. Deze stelling moet echter verder onderzocht en onderbouwd worden in bijkomend onderzoek. In elk geval brachten deze series de Vlaamse kijkers letterlijk samen voor het scherm, zeker in de beginjaren waarin collectief gekeken werd en de concurrentie beperkt was. Dit sluit aan bij de zelfverklaarde rol van de moderne openbare omroep in de vorming van een Vlaamse cultuur, die dan ook – althans in dit opzicht – deels gerealiseerd lijkt.

## Noten

1 De analyse van de productiefactoren verscheen eerder in dit tijdschrift: A. Dhoest, 'De natie verbeeld: De productie van Vlaams tv-drama, 1953-1989', in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 6, 1, 2003, p. 53-71. Voor een verdere uitwerking hiervan zie ook A. Dhoest, 'Reconstructing Flanders: The representation of the nation in Flemish period drama', in: *Communications: The European Journal of Communication Research*, 28, 2003, p. 253-274; A. Dhoest, 'Negotiating images of the nation: The production of Flemish tv drama, 1953-1989', in: *Media, Culture & Society*, 3, 2004, p. 393-408; A. Dhoest, 'Quality and/as national identity: Press discourse on Flemish period tv drama', in: *European Journal of Cultural Studies*, 3, 2004, p. 305-324.

2 Een belangrijk onderscheid in dit verband is dat tussen het politieke begrip 'staat' (hier: België) en het begrip 'natie', dat ook een belangrijk cultureel aspect heeft. Althans in cultureel opzicht heeft Vlaanderen alle kenmerken van een natie. Zie daarvoor A. Dhoest, *De verbeelde gemeenschap: 50 jaar Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*, Leuven 2004.

3 C. Anderson & M. Curtin, 'Writing cultural history: The challenge of radio and television', in: N. Brügger, S. Kolstrup (eds), *Media history: Theories, methods, analysis*, Aarhus 2002, p. 25-32, aldaar p. 17-23.

4 Toonaangevende voorbeelden van dergelijk, overigens bijzonder waardevol, onderzoek: op het vlak van televisiegeschiedenis L. Spiegel, *Make room for television: Television and the family ideal in postwar America*, Chicago 1995; op het vlak van filmgeschiedenis J. Staiger, *Interpreting films: Studies in the historical reception of American cinema*, Princeton 1992.

5 Voor een goede Nederlandstalige inleiding op de praktijk van mondelinge geschiedenis, zie B. De Wever & P. François, *Gestemd verleden: Mondelinge geschiedenis als praktijk*. Schaarbeek 2003.

6 D. Schacter, *Searching for memory: The brain, the mind, and the past*, New York 1996, p. 39-42.

7 G. Cohen, *Memory in the real world* (2nd ed.), Hove 1996, p. 77-78.

8 A. Kuhn, *An everyday magic: Cinema and cultural memory*, London 2002, p. 9-11.

9 Een inzichtelijke samenvatting van het denken over sociaal en collectief geheugen wordt geboden door B. Misztal, *Theories of social remembering*, Maidenhead 2003. Zie ook B. Conway, 'Active remembering, selective forgetting, and collective identity: The case of Bloody Sunday', in: *Identity: An International Journal of Theory and Research*, 3, 4, 2003, p. 305-323.

10 R. Samuel, *Theatres of memory*. Volume 1: *Past and present in contemporary culture*, London 1994, p. 5.

11 G. Edgerton, 'Television as historian: A different kind of history altogether', in: G. Edgerton, P. Rollins (eds), *Television histories: Shaping the collective memory in the media age*. Kentucky 2001, p. 1-16, aldaar p. 5.

- 12 M. Chase, C. Shaw, 'The dimensions of nostalgia', in: M. Chase, C. Shaw (eds), *The imagined past: History and nostalgia*, Manchester 1989, p. 1-17, aldaar p. 1-3; E. Zerubavel, *Time maps: Collective memory and the social shape of the past*, Chicago 2003, p. 16-18.
- 13 Een gedetailleerde weerlegging van de kritiek op oral history wordt geboden door de Popular Memory Group, 'Popular memory: Theory, politics, method', in: Centre for Contemporary Cultural Studies, *Making histories: Studies in history-writing and politics*, London 1982, p. 205-252.
- 14 S. Radstone, 'Working with memory: An introduction', in S. Radstone (red.), *Memory and methodology*, London 2000, p. 1-22, aldaar p. 10.
- 15 T. O'Sullivan, 'Television memories and cultures of viewing, 1950-65', in: J. Corner (ed.), *Popular television in Britain: Studies in cultural history*, London 1991, p. 159-181.
- 16 M. Hanot, "'La Télévision, c'était mieux avant!": Première tv, premiers usages', in: *Médiatiques, Récit et société*, 33, 2003, p. 36-38.
- 17 J. Bourdon, 'Le flash et le papier peint: Mémoires de télévision', in: J.-P. Esquenazi (ed.), *La télévision et ses téléspectateurs*, Paris 1995, p. 17-19.
- 18 L. van Zoonen & J. Wieten, "'It wasn't exactly a miracle": The arrival of television in Dutch family life', in: *Media, Culture & Society*, 16, 1994, p. 641-659.
- 19 De Belgische televisie gaat van start in 1953, binnen het unitaire instituut NTR-INR, met volledig Nederlandstalige uitzendingen door het NTR. In 1960 gaat de Vlaamse omroep een meer onafhankelijke koers varen onder de naam BRT, dat nog een aantal diensten (onder meer techniek) deelt met het Franstalige RTB. In 1977 verdwijnen die gemeenschappelijke diensten, in 1991 verandert de naam in BRN, en in 1997 krijgt de Vlaamse omroep zijn huidige naam, VRT.
- 20 Met name: BESCHULDIGDE STA OP (1965), DE FILOSOOF VAN HAGEM (1967), DE VORSTINEN VAN BRUGGE (1972), EEN MENS VAN GOEDE WIL (1973), MARIA SPEERMALIE (1979), DE KOLDERBRIGADE (1980), MET VOORBEDACHTEN RADE (1981) EN HET PLEINTJE (1986).
- 21 De Wever & François, *Gestemd verleden*, p. 11.
- 22 Bron: Studiedienst VRT (mededeling aan de auteur).
- 23 Om de respondenten te situeren wordt telkens hun geslacht, leeftijd en (voormalig) beroep vermeld. Om redenen van privacy worden ze niet verder geïdentificeerd. De interviews werden in februari en maart 2004 afgenomen in heel Vlaanderen.
- 24 J. Anthierens, *Tien jaar Vlaamse televisie: Een overzicht*, Hasselt 1964, p. 22.
- 25 BRT, *25 jaar televisie*, Brussel 1978, p. 28-29.
- 26 BRT, *Enkele algemene vaststellingen en ontwikkelingen van het kijk- en luisteronderzoek*, Brussel 1969, p. 36.
- 27 Voor gelijkaardige vaststellingen in de Amerikaanse context zie A. McCarthy, "'The front row is reserved for Scotch drinkers": Early television's tavern audience', in: H. Newcomb (ed.), *Television: The critical view*, New York 2000, p. 451-469.
- 28 R. Williams, *Television: Technology and cultural form* (2<sup>nd</sup> ed.), London 1990, p. 86-96; J. Ellis, *Visible fictions. Cinema : television : video*, London 1992, p. 113-128.
- 29 M. Hanot, 'Les récits d'une découverte', in: RTBF 50 ans: *L'extraordinaire jardin de la mémoire*, Morlanwelz 2004, p. 29-58, aldaar p. 52.
- 30 Misztal, *Theories of social remembering*, p. 85; Schacter, *Searching for memory*, p. 297-298.
- 31 BRT, *Jaarverslagen*, Brussel 1970-1988.
- 32 Dhoest, 'Reconstructing Flanders'; Dhoest, *De verbeelde gemeenschap*, p. 115-200.
- 33 Dhoest, 'Quality and/as national identity'.
- 34 Dhoest, 'De natie verbeeld', p. 62.
- 35 R. Grossey, *Groot lexicon van de tv-series uit de fabuleuze jaren '50-'60*, Antwerpen 1995, p. 198.
- 36 Bourdon, 'Le flash et le papier-peint', p. 27-29.
- 37 P. Burke, 'History as social memory', in: T. Butler (ed.), *Memory: History, culture and the mind*, Oxford 1989, p. 97-113, aldaar p. 102-103.
- 38 Kuhn, *An everyday magic*, p. 11.
- 39 Conway, 'Active remembering', p. 311; Misztal, *Theories of social remembering*, p. 14-17; Zerubavel, *Time maps*, p. 4.