

SCHERMEN MET GESCHIEDENIS

**DE PROGRAMMERING EN PRODUCTIE VAN HISTORISCHE
DOCUMENTAIRES OP DE VRT, 1997-2017**

Aantal woorden: 55.744

Elias Degruyter

Studentennummer: 01401891

Promotor: Prof. dr. Bruno De Wever

Copromotor: Prof. dr. Berber Bevernage

Leescommissaris: Prof. dr. Daniel Biltreyst

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master in de Geschiedenis

Academiejaar: 2017 - 2018

“We must paint, write, film, dance, hip hop and rap the past in a way that makes the tragedies and joys of the human voyage meaningful to the contemporary world.”

- Robert. A. Rosenstone

Dankbaar voorwoord

Volgens historicus Raphael Samuel is geschiedenis een werk van duizend handen. Dat geldt ook voor deze scriptie. Ik wil alle handen danken, en de mensen die ze gaven:

Mijn ouders, op de eerste plaats. Thesis of geen thesis, ze luisteren, vragen en zoeken mee. We maken elkaar nieuwsgierig. Ik draag deze scriptie op aan hen. Misschien kunnen we ons haar, met Cees Nooteboom, herinneren als een buitenlandse reis?

Mijn promotoren, professor Buno De Wever en professor Berber Bevernage, voor hun vragen, tijd en raad. Ook professor Daniel Biltereyst en Dr. Christa Matthys wil ik graag bedanken.

Annick Ruyts, die me in 2017 de kans gaf om stage te lopen bij *Alleen Elvis blijft bestaan*. De ideale uitvalsbasis, en waarschijnlijk de ideale stageplaats. Dank aan Annick en het fijne *Alleen Elvis*-team.

Bert Govaerts, Isabelle Schepens, Ann Coenen, Philippe Van Meerbeeck, Lieven Vandenbossche, Jan van den Berghe en Ignace Bolle voor hun tijd, aandacht en betrokkenheid. En voor hun passie.

Geert Clerbout en Olga Deckers, die behalve (voor) goede documentaires ook tijd maken voor geschiedenisstudenten.

Bart De Poot en Tom Bleyaert voor de boeiende gesprekken, net als Mark De Geest, Jan Stevens, Mark Coenen, Bart Caron, Marc Van de Looverbosch en Wim Vanseveren.

Luc Gommers, Simon Vrebos, Bert Mispelters en de andere mensen van het Canvas-netmanagement voor hun hulpvaardigheid en vertrouwen.

De mensen van VRT Archief en documentatie, in het bijzonder Tim De Canck, Kathleen Betrem, Els De Vuyst, Lieve Vanhamel, Guido Sergooris en Eddy Verhoeven voor hun ondersteuning.

Dirk Leestmans, Tim Trachet, Jan Ouvry en Edward De Maesschalck voor hun tijd, advies en bereikbaarheid.

Mijn vrienden, mijn peter en meter: mensen die ik wil koesteren.

Dankbaar voorwoord	2
Lijst met figuren	7
Inleiding en probleemstelling	8
Hoofdstuk 1: Publieke omroep en <i>theatres of memory</i>	10
1.1. Wereldbeeld.....	10
1.2. Publieke omroep	11
1.3 Geschiedenis en <i>theatres of memory</i>	12
1.4 De geschiedenis van bijna alles	16
Hoofdstuk 2: Documentaire en geschiedenis	18
2.1 Documentaire: wereld onder handen.....	18
2.1.1 Definitie en grenzen	18
2.1.2 ‘Voice’ en ‘modes of representation’	19
2.2 Historische documentaire: verleden onder handen	23
2.2.1 Geschiedschrijving of geschiedenisvertekening?	23
2.2.2 Geschiedenisvertellers	26
Archiefbeelden	26
Interviews.....	27
Presentator	28
Reconstructies en re-enactments	30
Reality	31
2.3 Besluit.....	33
Hoofdstuk 3: Programmering en productie in context	35
3.1 Blik bij de burens: Groot-Brittannië, Nederland en Duitsland	35
3.1.1 “The business of television”	35
3.1.2 Geschiedenis en ‘omroepidentiteit’	36
3.1.3 Nederland en Duitsland	37
3.2 Blik in eigen huis: institutionele context VRT	38
3.2.1 Hervormingen 1995-1997	38
3.2.2 Vijf beheersovereenkomsten 1997-2020	39
3.2.3 Financiering.....	41
3.2.4 Organisatie en productie.....	41
Strategie en marktaandeel rond 2000	42
Digitalisering, ‘cross-medialiteit’ en ‘bollenstructuur’	42
Bezuinigingen en impact op verhouding interne en externe producties.....	43
3.3 Besluit.....	45
Hoofdstuk 4: Steekproefanalyse, 1997-2017	47
4.1 Methodologie: macro-overzicht programmering via steekproef.....	47
4.1.1 Bronnen en primaire selectie van gegevens	47
4.1.2 Afbakening ‘geschiedenisprogramma’s’	47
Tijd.....	47
Hoofd- of deelthema	48
Uitzenduur	50
4.1.3 Variabelen: een meta-historische bril	50
Jaar	50
Producent.....	50
Kanaal.....	51

Historische periode	51
Regio	51
Thema	51
Format.....	52
Tag 'oorlog'	53
Tag 'individu'	53
4.2 Analyse	54
4.2.1 Hoe vaak historische documentaires?	54
Wekelijks	54
Jaarlijks.....	55
Op Canvas (en Eén)	56
4.2.2 Wie maakt historische documentaires?.....	58
Aankoop	59
Externe producties	61
Coproducties	62
Interne producties.....	62
Besluit: complementair in aantal	65
4.2.3 Inhoudelijke en vormelijke kenmerken.....	65
Periode	66
Regio	71
Thema	75
Format.....	80
Oorlog op de VRT	84
Het historische individu	89
4.3 Besluit steekproefanalyse	91
Hoofdstuk 5: Visie-analyse van tien documentaires.....	94
5.1 Methodologische introductie.....	94
5.2 Analyse	96
5.2.1. <i>Histories: 'Karel van Vlaanderen' (02.12.1997)</i>	96
Karel	96
En zijn tijd	96
Experts en besluit.....	97
5.2.2 <i>Histories: 'Ferre Grignard' (15.09.1998)</i>	99
Grignard en sixties.....	99
Vertellers: getuigen, muziek en beelden	99
Besluit.....	100
5.2.3 <i>De grootste Belg: 'Ambiorix' (30.10.2005) en 'Hendrik Conscience' (21.11.2005)</i>	102
Een held en zijn volk.....	102
Nog een held en zijn volk	102
(Re)presentatie met knipoog	103
Besluit.....	104
5.2.4 <i>Keerpunt: 'De dioxinecrisis' (30.10.2006)</i>	105
Introductie: de kip en het ei.....	105
Voice-oververteller	105
Interviews en besluit.....	106
5.2.5 <i>Publiek Geheim: 'De SS-school van Kwatrecht' (30.03.2010)</i>	107
Concreet geheim	107
Mentaliteit en duiding.....	107
Zoektocht en besluit.....	108
5.2.6 <i>Bonjour Congo (06.05.2010-30.06.2010)</i>	109
La longue durée.....	109

Wie maakt Bonjour Congo?	111
Besluit.....	112
5.2.7 <i>Niets is zwart-wit: 'Gaston Bewildert'</i> (02.11.10)	114
Oorlogsverhaal	114
Realisme	114
Besluit.....	115
5.2.8 <i>Land in de Kering: 'Immigratie'</i> (09.07.2013)	117
Vertelling	117
Wie vertelt?.....	118
Besluit.....	118
5.2.9 <i>Brave Little Belgium</i> (05.08.2014-26.08.2014).....	120
Gidsen	120
Vertellen.....	120
Vragen	121
Besluit.....	121
5.2.10 <i>Kinderen van de collaboratie: 'België bevrijd'</i> (14.11.18).....	123
Vertellen.....	123
Vragen	123
Verzwijgen.....	124
Besluit.....	124
5.3 Besluit visie-analyses.....	126
Hoofdstuk 6: Context en keuzes	129
6.1 Opzet, bronnen en methodologie.....	129
6.1.1 Institutionele bronnen: beheersovereenkomsten en jaarverslagen.....	129
6.1.2 Interviews en geschreven bronnen.....	129
6.2 Analyse	131
6.2.1 De grote lijnen: 'geschiedenis' in beheersovereenkomsten en jaarverslagen, 1997-2017.....	131
Beheersovereenkomsten	131
Jaarverslagen.....	133
Besluit.....	136
6.2.2 <i>Histories</i> (1997-2005).....	137
Boulevard	137
De nieuwe frequentie	137
Hoeksteen van Canvas	139
Histories maken	139
Govaerts' Kroniek.....	143
"Heilige format"	146
6.2.3 Programmering en productie na <i>Histories: the end of history?</i>	151
Managers na Histories	152
"Tussenfase"	153
Grote Oorlog op de VRT	155
6.2.4 Canvas vandaag.....	160
"Missie"	160
Relevant	160
Mensen op stoelen.....	161
Aankoop	162
6.2.5 Besluit en de nabije toekomst.....	163
Algemeen besluit: een werk van duizend handen	168
<i>Theatres of memory</i>	168
Programmering	168

Documentaire	169
Keuzes in context	170
Bibliografie	173
A. Bronnen	173
1. Onuitgegeven bronnen	173
1.1 VRT Archief en Documentatie	173
1.2 Privé-archief Elias Degruyter	173
2. Audiovisuele bronnen: historische VRT-documentaires	176
3. Mondelinge bronnen	177
3.1 Interviews	177
3.2 Lezingen/presentaties	178
B. Literatuur	179

Lijst met figuren

Figuur 1: Verdeling geschiedenisprogrammering per maand, 1997-2017	54
Figuur 2: Evolutie geschiedenisprogrammering, 1997-2017	55
Figuur 3: Verdeling per net, 1997-2017	57
Figuur 4: Verdeling productie, 1997-2017	58
Figuur 5: Evolutie ipro, epro, copro en aankoop, 1997-2017	59
Figuur 6: Evolutie relatieve verdeling per producent, 1997-2017	64
Figuur 7: Verdeling periodes, 1997-2017	66
Figuur 8: Verdeling periodes in aankoop, 1997-2017	68
Figuur 9: Verdeling periodes in ipro en epro, 1997-2017	69
Figuur 10: Verdeling periodes in coproductie, 1997-2017	70
Figuur 11: Verdeling regio's, 1997-2017	72
Figuur 12: Evolutie relatieve verdeling regio (gegroepeerd), 1997-2017	73
Figuur 13: Verdeling regio's ipro, epro en copro, 1997-2017	74
Figuur 14: Verdeling regio's aankoop, 1997-2017	75
Figuur 15: Verdeling thema's, 1997-2017	76
Figuur 16: Verdeling thema's ipro, 1997-2017	77
Figuur 17: Verdeling thema's epro, 1997-2017	77
Figuur 18: Verdeling thema's ipro, epro en copro, 1997-2017	78
Figuur 19: Verdeling thema's in aankoop, 1997-2017	78
Figuur 20: Relatieve evolutie 5 thema's, 1997-2017	79
Figuur 21: Verdeling formats, 1997-2017	81
Figuur 22: Relatieve evolutie drie formats in ipro, epro en copro, 1997-2017	82
Figuur 23: Evolutie drie formats in ipro, epro en copro, 1997-2017	83
Figuur 24: Relatieve evolutie drie formats in aankoop, 1997-2017	84
Figuur 25: Verdeling tag 'oorlog', 1997-2017	86
Figuur 26: Verdeling WOII per producent, 1997-2017	86
Figuur 27: Verdeling WOII per regio, 1997-2017	87
Figuur 28: Evolutie WOII en WOI, 1997-2017	88
Figuur 29: Verdeling tag 'individu', 1997-2017	90

Inleiding en probleemstelling

In het najaar van 2017 scoorde Canvas met geschiedenis uit eigen huis. De zevendelige historische reeks *Kinderen van de collaboratie* haalde gemiddeld net geen 530.000 rechtstreekse en onrechtstreekse kijkers per aflevering.¹ Marnix Beyen, historicus aan de Universiteit Antwerpen, verklaart dat succes zowel door de grote belangstelling voor het thema, als door de manier waarop de geschiedenis verteld wordt: van onderuit, aan de hand van getuigenissen van “de gewone man die de woelingen van de geschiedenis ondergaat”.² Ook Koen Aerts, die als historicus aan de Universiteit Gent het conceptvoorstel indiende en wetenschappelijk advies verstrekke, benadrukt de “menselijke benadering” van het format: “Geschiedenis krijgt via getuigenissen op televisie een kloppend hart.”³

Televisieprogramma's zijn voor veel mensen een belangrijke bron van historische informatie. De vraag naar hun inhoud en vorm is dus van belang. Komen in een documentaire de 'kinderen van' aan het woord in plaats van de collaborateurs zelf, dan krijg je een ander verhaal en dus ander beeld van het verleden. Daarom stel ik in deze thesis twee grote vragen die aansluiten bij bredere debatten: enerzijds onderzoek ik welke rol de VRT speelt en gespeeld heeft op het vlak van historische documentaires op televisie, sinds de grote VRT-hervorming en de start van Canvas in 1997. Wat krijgt de kijker aan historische non-fictie te zien en welke factoren en motivaties liggen daaraan ten grondslag? Anderzijds analyseer ik op basis van enkele intern geproduceerde historische documentaires hoe een non-fictieprogramma geschiedenis kan presenteren of vertellen. Hoe verhouden vorm en inhoud zich tot elkaar, en hebben historische documentaires de (zelf)kritische reflex die goede geschiedschrijving kenmerkt? Mijn onderzoek gaat dus zowel over de opdracht en verantwoordelijkheid van de openbare omroep, als over de relatie tussen geschiedenis en de historische documentaire.

Mijn scriptie bestaat uit twee delen. Deel één bestaat uit drie hoofdstukken literatuurstudie, deel twee uit evenveel hoofdstukken eigen onderzoek. Het eerste hoofdstuk van de thesis is een soort verantwoording van mijn onderzoek. Het toont hoe de openbare omroep, en televisie in het algemeen, ons beeld van de wereld vormgeven, en legt uit waarom we moeten nadenken over het

¹ VRT Studiedienst, *Kinderen van de collaboratie. Rapport Studiedienst* (09.05.2018, onuitgegeven tekst, ontvangen van Geert Clerbout).

² Erik Raspoet, “‘Zelfs het verzet reageerde positief’,” *Knack* 51 (20.12.17-02.01.18).

³ *Kinderen van de collaboratie*, Canvas.be, geraadpleegd 21.01.2018, <https://www.canvas.be/kinderen-van-de-collaboratie>.

wat en hoe van geschiedenis op televisie. Hoofdstuk twee behandelt de relatie tussen de historische documentaire en geschiedenis. Documentaires vertellen verhalen, maar zijn ze een geschikt medium om over het verleden te communiceren? Deze literatuurstudie bevat inzichten en ideeën van zowel historici, als documentairemakers en filmwetenschappers, en schetst het debat waaraan ik met hoofdstuk 5 zelf een bijdrage lever. In hoofdstuk drie bespreek ik de factoren die de programmering en productie van historische documentaires op de openbare omroep bepalen. Ik verwijs naar de internationale context en literatuur, en bespreek de institutionele contouren van de VRT-organisatiestructuur. Die context biedt het kader voor mijn onderzoek naar factoren en motivaties in hoofdstuk 6.

Het tweede deel van de scriptie bevat mijn eigen onderzoek. Elk hoofdstuk in dit deel begint met een methodologische introductie. In hoofdstuk vier voer ik een macro-analyse uit van de programmering van geschiedenisdocumentaires op Canvas en Eén tussen 1997 en 2017. Op basis van een steekproef biedt dit hoofdstuk een overzicht van enkele grote lijnen op het gebied van inhoud, vorm en productieherkomst. Hoofdstuk vijf bevat vervolgens tien ‘visie-analyses’ van tien historische documentaires die in de onderzochte periode door de VRT werden gemaakt en uitgezonden.⁴ Ik onderzoek of historische documentaire de kijker kritisch laten nadenken over geschiedenis, of vooral een spannend en dramatisch verhaal vertellen zoals fictiefilms doen? In hoofdstuk zes onderzoek ik ten slotte welke factoren en motivaties de programmering en productie van historische documentaires op de VRT, en vooral Canvas, hebben beïnvloed. Welke plaats krijgt de historische documentaire in het spanningsveld tussen educatie en ontspanning? En wie bepaalt dat? Voor dit hoofdstuk maak ik gebruik van interviews met een twintigtal betrokkenen, van makers tot managers, en van geschreven bronnenmateriaal uit de productiepraktijk.

De antwoorden op de vragen uit hoofdstuk 4 (wat?), 5 (hoe?) en 6 (waarom?) bieden zowel een overzicht als een kritische evaluatie van het aanbod aan historische documentaires op de VRT in de afgelopen twee decennia. Met mijn conclusies wil ik bijdragen aan het bredere debat over de maatschappelijke functie van een openbare omroep in een veranderend medialandschap, en aan de discussie over de historische documentaire als ‘verteller’ van geschiedenis.

⁴ Enkel *De grootste Belg* (2005) was een coproductie met productiehuis De Mensen. Bij alle andere documentaires was de VRT de voornaamste producent.

Hoofdstuk 1: Publieke omroep en *theatres of memory*

1.1. Wereldbeeld

Mensen kijken tv: de Vlaming gemiddeld bijna drie uur per dag. Jongeren kijken heel wat minder televisie, maar toch spenderen ook 18 tot 24-jarigen gemiddeld 1 uur en 20 minuten per dag voor het tv-scherm.⁵ Met haar marktaandeel van meer dan 40% behoort de VRT, de Vlaamse Openbare Radio- en Televisieomroeporganisatie, tot de sterkste publieke omroepen van Europa.⁶

Televisie speelt dus nog steeds een belangrijke rol in ons dagelijks referentiekader. Ze bepaalt mee hoe we denken over onze wereld. Tal van auteurs hebben de vormende rol van zowel audiovisuele als geschreven media in de geschiedenis erkend. Benedict Anderson beschreef hoe de natie zich tegen het einde van de 18^{de} eeuw historisch kon ontwikkelen als gevolg van de massale verspreiding van kranten in de volkstaal. Het gedrukte woord verbond mensen in een *imagined community*, een verbeelde gemeenschap van individuen die elkaar nooit zouden ontmoeten.⁷ Hetzelfde geldt vandaag voor nieuws en massamedia. Op grote schaal bieden ze mensen ervaringen van gelijktijdigheid en verbondenheid.

Cultuurtheoreticus Arjan Appadurai leent Andersons uitdrukking wanneer hij de culturele bouwstenen van onze “imagined worlds” onderzoekt.⁸ Eén van die elementen noemt Appadurai “mediascapes”. Daarmee verwijst hij niet enkel naar het fysieke ‘medialandschap’, maar ook naar de wereldbeelden die door media worden gecreëerd. Zo bieden in het bijzonder televisie en film “grote en complexe repertoires van beelden, narratieven en *ethnoscapes*” die bepalen hoe kijkers denken en fantaseren over hun eigen leven en dat van anderen.⁹

⁵ “De Vlaming kijkt bijna drie uur per dag tv,” *De Standaard*, geraadpleegd 11.04.2018, http://www.standaard.be/cnt/dmf20180410_03456879.

⁶ Hilde Van den Bulck, Tim Raats en Leen d’Haenens, “De VRT gebenchmarkt. Organisatie, aanbod, financiering en bereik,” in *Een VRT voor morgen of morgen geen VRT meer?*, eds. Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d’Haenens (Kalmthout: Pelckmans Pro, 2016), 127.

⁷ Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Londen: Verso, 2006), 33-6; Benedict Anderson, “The nation and the origins of national consciousness,” in *The ethnicity reader*, eds. Montserrat Guibernau en John Rex (Cambridge: Polity, 2010), 62-3.

⁸ Arjun Appadurai, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 33.

⁹ Appadurai, *Modernity at large*, 35-6. Met “ethnoscape” bedoelt Appadurai “the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other

John Hartley, professor aan de Australian National University, heeft het in zijn *Television truths* over de manier waarop televisie onze werkelijkheid niet enkel *toont* maar ook *vormt*. Omdat het medium een grote rol speelt in de productie en verspreiding van wat voor velen als ‘waar’ geldt, kunnen televisie-uitzendingen zowel oorlogen legitimeren als persoonlijk gedrag sturen. “Kortom,” schrijft Hartley, “tv-waarheden zijn doordringend, overtuigend en krachtig.”¹⁰ Jean Seaton, voormalig officieel historicus van de BBC, stelt dat omroepen soms eerder geschiedenis maken dan louter aan verslaggeving te doen, en zelfs dat “geschiedenis was wat de tv toonde”.¹¹

1.2. Publieke omroep

Het is in die context dat we de verantwoordelijkheid van een publieke omroep moeten zien. David Hendy, momenteel ‘huishistoricus’ van de BBC, verdedigt de instelling en praktijk van de publieke omroep (“*public broadcasting*”) als een project voor inclusie en emancipatie, dat actief voor positieve verandering kan zorgen.¹² Een omroep moet daarbij zowel leider als volger zijn. Ze is geen speelbal van maatschappelijke krachten en machten, maar moet de ambitie hebben om *zelf* richting te geven aan een samenleving, met juiste aandacht voor wat er leeft.

Volgens Hendy kan de publieke omroep door een forum te bieden aan verschillende stemmen en opinies, “de collectieve dialoog van de samenleving” ondersteunen en aanmoedigen.¹³ Hendy vertolkt daarmee de traditionele publieke omroepfilosofie die het belang van “een zo breed mogelijke toegang tot informatie, kennis en ervaringen” bepleit.¹⁴ In die context wordt de publieke

moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree. Zie Appadurai, *Modernity at large*, 33.

¹⁰ John Hartley, *Television truths* (Malden: Blackwell Publishing, 2008), 1. Het originele statement luidt: “TV truths are pervasive, persuasive and powerful.”

¹¹ Jean Seaton, “Writing the history of broadcasting,” in *History and the media*, ed. David Cannadine (Londen: Palgrave Macmillan, 2004), 141. In het citaat verwijst Seaton in eerste instantie naar de live-verslaggeving van de moord op Lee Harvey Oswald in 1963, dus niet naar geschiedenisprogramma’s.

¹² David Hendy, *Public service broadcasting* (Londen: Palgrave Macmillan, 2013), 5-6.

¹³ Hendy, *Public service broadcasting*, 45; James Curran en Jean Seaton, *Power without responsibility: the press and broadcasting in Britain* (Londen: Routledge, 1997), 362, geciteerd in Hendy, *Public service broadcasting*, 45; De Duitse socioloog en filosoof Jürgen Habermas stelde dat een democratische samenleving nood heeft aan een publieke ruimte waar burgers op gelijke voet en onafhankelijk van politieke of economische druk met elkaar kunnen discussiëren, zie Karen Donders en Caroline Pauwels, “De verkeerde kant van de telescoop: uiteenlopende visies op de publieke omroep,” in *De VRT in de 21^{ste} eeuw: overbodige luxe of maatschappelijke meerwaarde*, eds. Karen Donders en Hilde Van den Bulck (Antwerpen: University Press Antwerp, 2012), 35.

¹⁴ Daniël Biltreyst, “Kunst-, cultuur- en educatieve programma’s: bedreigde categorieën of ultieme legitimatie?” in *Publieke televisie in Vlaanderen. Een geschiedenis*, eds. Alexander Dhoest en Hilde Van den Bulck (Gent: Academia Press, 2007), 248.

omroep gezien als een bouwsteen voor “cultureel burgerschap”, zoals film- en televisiewetenschapper Daniël Biltereyst opmerkt.¹⁵

Hendy schrijft in 2013 dat publieke omroepen zoals de BBC hun aantrekkingskracht niet verloren hebben, ondanks het succes van internet en sociale media. Hun programma’s blijven onder meer appeleren aan de zin van mensen voor “collectieve ervaring en dialoog”.¹⁶ Volgens hem hebben de kernprincipes van inclusiviteit, ‘verheffing’ en een gediversifieerd aanbod hun waarde en relevantie tot op heden behouden. Ze werden voor het eerst in 1924 geformuleerd door John Reith, de eerste Directeur-Generaal van de British Broadcasting Corporation (BBC).¹⁷

Hendy beschouwt de omroep vanuit een sociaaldemocratisch perspectief: de omroep is onmisbaar in een democratische samenleving.¹⁸ Een ander standpunt wordt verdedigd door de zogenaamde marktfaalvisie. Volgens haar aanhangers is de markt in staat om aan de vraag van “de consument” tegemoet te komen. Zij zien voor de openbare omroep enkel een rol weggelegd in het niche-aanbod van nieuws, duiding en cultuur.¹⁹ De supporters van de openbare omroep zijn het daar niet mee eens. Voormalig gedelegeerd bestuurder van de VRT Piet Van Roe stelt dat “nieuws, [...] ontspanning, cultuur en dienstverlening” geen koopwaar zijn, maar “een breed maatschappelijk belang” hebben.²⁰ Om haar rol goed te spelen moet de openbare omroep dus een breed publiek aanspreken. Daarom behoren niet enkel educatie en informatie tot haar kerntaken, maar ook ontspanning.²¹

1.3 Geschiedenis en *theatres of memory*

Waarom is het nu interessant om zo een omroep en haar programmatie te bestuderen? En waarom geschiedenisprogramma’s? Waarom geschiedenis *tout court*? David Hendy verwijst in zijn antwoord op de eerste vraag naar historicus Tony Judt. Judt, die in 2010 overleed aan de spierziekte A.L.S, beschouwde het als onze belangrijkste opdracht om “onzelf te herinneren aan de verwezenlijkingen

¹⁵ Biltereyst, “Kunst-, cultuur- en educatieve programma’s”, 248.

¹⁶ Hendy, *Public service broadcasting*, 127.

¹⁷ Hendy, *Public service broadcasting*, 22-3, 129.

¹⁸ Donders en Pauwels, “De verkeerde kant,” 33-5.

¹⁹ Volgens het zogenaamde Peacockrapport (1986), dat in opdracht van Margaret Thatcher de toekomst van de BBC onderzocht, moest mediabeleid vertrekken vanuit het belang van de consument, en niet dat van de burger. Dit rapport introduceerde het marktfaalendenken over de publieke omroep in het debat en het beleid. Zie Donders en Pauwels, “De verkeerde kant,” 42.

²⁰ Piet Van Roe, “Voorwoord,” in *De VRT in de 21^{ste} eeuw: overbodige luxe of maatschappelijke meerwaarde?*, eds. Karen Donders en Hilde Van den Bulck (Antwerpen: UPA, 2012), 7.

²¹ Donders en Pauwels, “De verkeerde kant,” 36-7.

van de 20^{ste} eeuw, net als aan de waarschijnlijke gevolgen van een gedachteloze ontmanteling daarvan".²² Judts woorden rechtvaardigen de geschiedschrijving van een respectabele instelling als de publieke omroep, maar vormen een belangrijk pleidooi voor een bewuste omgang met het verleden in het algemeen. Geschiedenis heeft een kritische functie: ze houdt ons wakker en alert.

We moeten dus onderzoeken hoe 'geschiedenis' zich in de praktijk manifesteert: welke informatie bereikt wie op welke manier? Die idee werd uitvoerig behandeld door de Britse historicus Raphael Samuel. Volgens hem is "geschiedenis niet het prerogatief van de historicus [...] Het is veeleer een sociale vorm van kennis; het werk, op elk gegeven moment, van duizend verschillende handen"?²³ Samuel, die in de jaren '60 in Oxford de History Workshop oprichtte en met *Theatres of memory* in 1994 zijn magnum opus publiceerde, engageerde zich voor "democratische geschiedenis".²⁴ De History Workshop-beweging liet het grote publiek deelnemen aan seminars en focuste op *history from below*, bijvoorbeeld in de vorm van vrouwengeschiedenis of mondelinge geschiedenis. De bijeenkomsten waren zowel een politiek als pedagogisch project.²⁵

In *Theatres of memory* vervolgt Samuel het pad van de democratische geschiedenis en beantwoordt hij voor een stuk de vraag wat geschiedenis is. Hij pleit voor een waardering van de "onofficiële bronnen van historische kennis", de vele vormen van herinneringscultuur die onze dagelijkse kijk op de geschiedenis kleuren.²⁶

"Als leraars kunnen we niet onverschillig zijn tegenover die extra-curriculaire bronnen van kennis die het leerproces ondermijnen, haar richting wijzigen of zelf alternatieve geschiedenissen creëren. [...] Onze zin voor het verleden, op eender welk moment in de tijd, is net zozeer een zaak van geschiedenis als wat erin gebeurde [...]"²⁷

Geschiedenis vind je dus daar waar mensen het verleden beleven of erover leren, bijvoorbeeld in de vorm van erfgoed, familie-onderzoek of re-enactments. Ook televisie krijgt een plaats bij Samuels 'herinneringstheaters'. Geschiedenis is er bijzonder veelvormig. Samuel observeert hoe het verleden

²² Tony Judt, *Ill fares the land* (Londen: Penguin Books, 2010), 221 in Hendy, *Public service broadcasting*, 129.

²³ Raphael Samuel, *Theatres of memory: past and present in contemporary culture* (Londen: Verso, 1994), 8.

²⁴ Gareth Stedman Jones, "Obituary: Raphael Samuel," *The Independent*, geraadpleegd 17.04.18, <https://www.independent.co.uk/incoming/obituary-raphael-samuel-5588939.html>.

²⁵ Thomas Cauvin, *Public history: a textbook of practice* (New York: Routledge, 2016), 8; "About HWO," *History Workshop*, geraadpleegd 17.04.18, <http://www.historyworkshop.org.uk/about-us/>; "History from below," *Making History (Institute of Historical Research)*, geraadpleegd 18.04.2018, http://www.history.ac.uk/makinghistory/themes/history_from_below.html.

²⁶ Samuel, *Theatres of memory*, 13.

²⁷ Samuel, *Theatres of memory*, 15.

er kan gelden als plaats van stilstand en traditie, als een “haven van stabiliteit” die we even voor het chaotische, onzekere heden kunnen ruilen. In andere gevallen is “alles in beweging” en wordt de kijker meegesleurd in een draaikolk van grote historische processen en gebeurtenissen. In nog andere programma’s is het verleden een container voor alle gruwel en rampspoed, die de kijker op veilige afstand van het heden kan achterlaten.²⁸ Ten slotte wijst Samuel ook op de “promiscue mix” van ideologie in geschiedenisprogramma’s:

“Aan de ene kant verheerlijkt televisie de rol van het individu in de geschiedenis - grote kunstenaars, befaamde uitvinders, oorlogsleiders, krantenbaronnen, filmmagnaten. Aan de andere kant - anti-heroïsch - geeft ze onvoorwaardelijk voorrang aan het gewone dagelijkse leven en de weerstand van het gezin tegen druk van buitenaf.”²⁹

Recenter onderzocht ook historicus Jerome de Groot hoe geschiedenis in de populaire cultuur “verkocht, voorgesteld, doorgegeven en ervaren” wordt. Kortom: “Hoe, waarom en wanneer ‘consumeert’ een samenleving geschiedenis?”³⁰ Die vragen werden in zekere zin al in de jaren 1980 gesteld toen Britse historici als Raphael Samuel, Patrick Wright, Alison Light, David Lowenthal en Robert Hewison de erfgoed-*boom* in hun land problematiseerden.³¹ Vanuit een professioneel en theoretisch perspectief werden publieksgeschiedenis of een populaire omgang met geschiedenis door velen negatief geëvalueerd.³² Vandaag stelt de Groot vast dat geschiedenis de facto

²⁸ Beide citaten uit Samuel, *Theatres of memory*, 14.

²⁹ Samuel, *Theatres of memory*, 15; De dominantie van ‘grote-mannengeschiedenis’ op televisie is ook de voornaamste kritiek van de marxistische historicus Colin McArthur. Zie Colin McArthur, *Television and history* (Londen: British Film Institute, 1978).

³⁰ Jerome de Groot, *Consuming history: historians and heritage in contemporary popular culture* (Londen: Routledge, 2009), 1, 3.

³¹ Jerome de Groot, “The genealogy boom: inheritance, family history and the popular historical imagination,” in *The impact of history? Histories at the beginning of the twenty-first century*, eds. Pedro Ramos Pinto en Bertrand Taithe (Abingdon: Routledge, 2015), 23.

³² de Groot, *Consuming history*, 4; De term ‘public history’ werd in de jaren ’70 bedacht door Robert Kelley. Ze sloeg op de activiteit van historici en het gebruik van de historische methode buiten de academische context. Zie Robert Kelley, “Public History: Its Origins, Nature, and Prospects,” *The Public Historian*, 1 (1978): 16-28, geciteerd in: Cauvin, *Public history*, 10. Het Gentse Instituut voor Publieksgeschiedenis (IPG) heeft het over de “‘vertaling’ van historische kennis naar onderwijs, musea en historische tentoonstellingen, herdenkingen, publieksboeken, de audiovisuele media, ...”. Zie “Over het IPG,” *Instituut voor Publieksgeschiedenis (IPG)*, geraadpleegd 08.01.18, <http://www.ipg.ugent.be/nl/ipg>. De Amerikaanse National Council on Public History benadrukt vooral de relevantie en bruikbaarheid van geschiedenis in de publieke ruimte. Zie “About the field,” *National Council on Public History (NCPH)*, geraadpleegd 17.04.2018, <http://ncph.org/cms/what-is-public-history/>. Andere interessante stemmen uit de Angelsaksische ruimte zijn die van publiekshistoricus Patricia Mooney-Melvin, en Jason Steinhauer en James Grossman van de American Historical Association (AHA). Zie bijvoorbeeld Cauvin, *Public history*, 2, 15 en James Grossman en Jason Steinhauer, “Historians and public culture: widening the circle of advocacy,” *Perspectives on history* (2014), geraadpleegd 8.01.18, <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/november-2014/historians-and-public-culture>.

gecommercialiseerd is. Het zogenoemde 'kwaad' is al geschied, en het zo dom zijn erop neer te kijken. Als historici het historisch bewustzijn van de samenleving willen beschermen, moeten ze begrijpen hoe het publiek zich informeert, al dan niet bewust. Dat gebeurt meestal niet via *peer reviewed journals* of wetenschappelijke 'monografieën', maar eerder via historische romans en televisiequizen. Bovendien is cultuur een dynamisch speelveld en kan (populaire) geschiedenis daar wel degelijk een kritische rol in spelen, in weerwil van wat sommige historici beweren. Ook een populair 'product' kan tegendraads zijn, aldus de Groot.³³

De Groot staat niet alleen met zijn visie. Dirk Eitzen pleit in zijn apologie tegelijk vóór 'populaire' historische documentaires en tégen de ivoren toren. Volgens hem moeten academici zich meer afvragen wat historische documentaires *zouden moeten zijn*, eerder dan ze te bekritisieren voor wat ze niet zijn, namelijk wetenschap.³⁴ Wanneer hij een documentaire beoordeelt en analyseert, moet de academicus ook het (emotionele) oordeel van het publiek bij zijn analyse betrekken. Kijkers die *Shoah* (1985) zagen, Claude Lanzmanns 9 uur-durende documentaire over de Holocaust, vonden dat de film "de herinnering levend houdt" en "de 'realiteit' van de Holocaust reflecteert".³⁵ Eerder dan zo'n oordeel af te wijzen met het theoretisch argument dat een documentaire vooral een constructie en dus een fictie is, stelt Eitzen dat een film als *Shoah* de kijker wel degelijk *dichterbij* de realiteit kan brengen.³⁶ Het potentieel van historische documentaires zit in wat ze de kijker doen zien en denken. Hun potentiële gevaar zit daar ook, want discours zijn "bruikbaar" en documentaires kunnen de indruk wekken dat ze alles weten en alles verteld hebben.³⁷ Maar in elk geval slagen documentaires erin om te communiceren met hun kijkers. Historici die eenzelfde maatschappelijke impact nastreven, kunnen daar maar beter iets van leren.³⁸

Het zal niet verwonderen dat ook verschillende (televisie-)historici, zoals Simon Schama, Michael Wood en Ian Kershaw het opnemen voor de historische documentaire.³⁹ Kershaw stelt dat het geen

³³ de Groot, *Consuming history*, 5. De Groot geeft deze argumenten als antwoord op Patrick Joyces visie dat geschiedenis als koopwaar niet dezelfde kritische rol kan spelen als academische geschiedschrijving.

³⁴ Dirk Eitzen, "Against the ivory tower: an apologia for 'popular' historical documentaries," in *New Challenges for documentary*, eds. Alan Rosenthal en John Corner (Manchester: Manchester University Press, 2005), 410.

³⁵ Eitzen, "Against the ivory tower," 413, 415.

³⁶ Eitzen, "Against the ivory tower," 415-16.

³⁷ Eitzen, "Against the ivory tower," 414, 416. Eitzen spreekt van een "'know-it-all' frame".

³⁸ Eitzen, "Against the ivory tower," 416.

³⁹ Zie bijvoorbeeld Simon Schama, "Television and the trouble with history," in *History and the media*, ed. David Cannadine (Londen: Palgrave Macmillan, 2004), 23; Michael Wood, "The humanities and public service broadcasting: a history film-maker's view," in *The impact of history? Histories at the beginning of the twenty-first century*, eds. Pedro Ramos Pinto en Bertrand Taithe (Londen: Routledge, 2015), 48; Ian Kershaw, "The past on the box: strengths and weaknesses," in *History and the media*, uitgegeven door David Cannadine (Londen: Palgrave Macmillan, 2004), 119, 123.

onuitvoerbare opdracht mag zijn om je stof in begrijpelijke taal te communiceren. Hij verwijst naar historicus en “populariseerder” G.M. Trevelyan, die historisch onderzoek niet als een doel op zich beschouwde: als historici hun publiek niets bijleren, hebben ze enkel zichzelf iets bijgebracht. Kershaw besluit dat geschiedenisprogramma’s hoe dan ook een blijver zijn; als historici hun scenario’s niet schrijven, zullen anderen het doen.⁴⁰ Ook verschillende Nederlandse onderzoekers, zoals Paul Knevel, Joke Turpijn en Berber Hagedoorn, beschouwen geschiedenis op televisie als “een wezenlijk en inspirerend onderdeel van de historische cultuur”.⁴¹ Of nog, in de woorden van de Duitse onderzoekers Barbara Korte en Sylvia Paletschek: ze “vormt en vereeuwigd ons historisch beeldgeheugen”.⁴²

1.4 De geschiedenis van bijna alles

“Het proberen schrijven van de geschiedenis van de omroep in de 20^{ste} eeuw is in zekere zin het schrijven van de geschiedenis van al de rest.”⁴³ Asa Briggs, voormalig officieel historicus van de BBC, had het vast niet over de VRT. De Vlaamse openbare omroep heeft noch het bereik, noch het aanzien van de Britse, en de twintigste eeuw ligt achter ons.

Toch biedt de programmering van de VRT een interessant kader voor mijn onderzoek. De omroep geniet vandaag, en waarschijnlijk morgen, het vertrouwen en de aandacht van haar publiek.⁴⁴ Ze is zowel een volger als leider van de samenleving. Haar geschiedenisprogramma’s zijn een belangrijke bron van kennis en ideeën over het verleden. Wat vertellen Canvas en Eén over geschiedenis? Hoe doen ze dat, en met welk doel?

⁴⁰ Kershaw, “The past on the box,” 119, 122-23.

⁴¹ Paul Knevel en Joke Turpijn, “‘Dat is wel eens anders geweest!’ Geschiedenis op de Nederlandse televisie,” *BMGN - Low Countries Historical Review* 130, nr 1 (2015): 92; Zie ook Berber Hagedoorn, “De poëtica van de verbeelding van geschiedenis op broadcast televisie. De casus van *Andere tijden* sinds 2000,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, nr. 1 (2017): 104.

⁴² Barbara Korte en Sylvia Paletschek, “Geschichte in populären Medien und Genres: vom historischen Roman zum Computerspiel,” *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, eds. Barbara Korte en Sylvia Paletschek (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2015), 37.

⁴³ Asa Briggs, “Problems and possibilities in the writing of broadcasting history,” *Media Culture and Society* nr. 5 (1980), 5, geciteerd in Jean Seaton, “Writing the history of broadcasting,” in *History and the media*, uitgegeven door David Cannadine (Londen, Palgrave Macmillan, 2004), 146.

⁴⁴ Uit de publieksbevraging van 2015 blijkt dat het publiek vertrouwd is met het televisie-aanbod van de VRT (85% van de respondenten keek in de week voor het invullen van de enquête naar Eén, 53% naar Canvas) en haar gading vindt in de programma’s. Zie Steve Paulussen, Koen Panis en Hilde Van den Bulck, “De Vlaming en de VRT. De ‘normaliteit’ van een publieke omroep,” in *Een VRT voor morgen of morgen geen VRT meer?*, eds. Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d’Haenens (Kalmthout: Pelckmans Pro, 2016), 66, 69.

Deze scriptie wil een kritische evaluatie bieden van het historische non-fictieaanbod op de Vlaamse openbare televisie in de afgelopen twintig jaar. Ik duik voor en achter het scherm en onderzoek een wereldbeeld in shots en scènes. Het wordt geen geschiedenis van de omroep, en al helemaal niet die van “al de rest”. Het is wel een verhaal dat mij deed nadenken, en hopelijk anderen kan inspireren.

Hoofdstuk 2: Documentaire en geschiedenis

Hoe wordt geschiedenis naar het scherm vertaald? In welke vormen komt ‘verbeeld’ verleden? Kunnen historische documentaires onze honger naar verhalen stillen, en tegelijk ruimte bieden voor analyse en kritiek? Op die laatste vraag antwoordde historicus Robert Brent Toplin in 1988 weinig positief:

“Films [en documentaires] geven het publiek zelden een idee van de uitdagingen van de historische interpretatie. Ze benaderen onderwerpen op een autoritaire manier [...] Ze slagen er niet in om te tonen dat een filmmaker vorm en betekenis moet geven aan de bronnen. Kortom, films wijzen er zelden op dat feiten niet voor zich spreken en dat de filmmaker voor hen moet spreken.”⁴⁵

Vandaag heeft die ‘beeldvrees’ plaats gemaakt voor meer nuance. Tal van historici, filmwetenschappers en documentairemakers hebben gewezen op zowel de troeven als gebreken van de historische documentaire. Die literatuur neem ik in dit hoofdstuk onder de loep. Ik besteed achtereenvolgens aandacht aan wat een documentaire is en doet, welke verschillende ‘representatiewijzen’ ze gebruikt, welke de kenmerken zijn van de *historische* documentaire, en welke vertelmiddelen historische documentaires gebruiken.

2.1 Documentaire: wereld onder handen

2.1.1 Definitie en grenzen

De documentaire werd voor het eerst in de jaren '30 door John Grierson beschreven als een “creatieve behandeling van de werkelijkheid”.⁴⁶ De inherente spanning tussen “creatieve behandeling”, wat een vorm van fictie suggereert, en “werkelijkheid”, wat daar in principe los van staat, is een belangrijk gegeven in documentairetheorie. Documentaire is immers noch een puur verzinsel, noch een reproductie van de realiteit. Het gaat daarentegen om een representatie van de historische werkelijkheid, die net als geschiedschrijving aan een aantal criteria moet voldoen om als dusdanig erkend te worden. Feitelijke accuratesse en coherentie in interpretatie zijn er twee van. Maar terwijl een bepaalde mate van correspondentie met reële “situaties, gebeurtenissen en

⁴⁵ Robert Brent Toplin, ‘The filmmaker as historian,’ *The American Historical Review* 93, nr. 5 (1988): 1216-17.

⁴⁶ Bill Nichols, *Introduction to documentary* (Bloomington, Indiana University Press, 2010), 6.

mensen” verondersteld wordt, is er altijd sprake van “*invention*” door de filmmaker.⁴⁷ Die kan ingrijpen via monteer-, belichtings- of cameratechnieken, maar ook door wat voor de camera gebeurt te enceneren of te manipuleren. Documentaires “informereren” ons dus, maar de vraag hoe “waar” ze zijn, is steeds gerechtvaardigd.⁴⁸

Hoewel we haar intuïtief kunnen aanvoelen, is de grens tussen documentaire en fictie moeilijk te definiëren. Dat is het geval bij de genres van de dramadocumentaire en het docudrama: het ene is documentaire, het andere fictie, maar ze lenen (en leren) van elkaar om hun verhaal te vertellen. David Ludvigsson, die een doctoraat schreef over historische documentaires in Zweden, noemt de dramadocumentaire “een resultaat van formele experimenten binnen het documentairegenre”, dat dramatisering gebruikt als oplossing voor allerlei beperkingen. De dramadocumentaire maakt dus sterk gebruik van reconstructies of ‘re-enactment’, waar ik het hieronder nog over heb.⁴⁹ Het docudrama is daarentegen fictie met een “documentair karakter”, door naar “echte gebeurtenissen” te verwijzen, of door het hanteren van een documentaire-filmstijl.⁵⁰ Ludvigsson noemt de successerie *Band of Brothers* (HBO, 2001) het “definitieve huwelijk” tussen beide genres. Veel conversaties tussen de personages mogen dan wel verzonnen zijn, maar die personages verwijzen wel naar authentieke mensen. Die komen bovendien een halve eeuw na de oorlog in elke aflevering in beeld en aan het woord.⁵¹

2.1.2 ‘Voice’ en ‘modes of representation’

De hierboven besproken genres zijn maar twee voorbeelden, maar documentaires kennen tal van manieren om een stukje werkelijkheid vast leggen en naar het publiek over te brengen. Bill Nichols, grondlegger van het hedendaagse onderzoek naar de documentaire, spreekt over “de stem van de documentaire”. Die onderscheidt zich door een specifieke selectie van en omgang met beeld en

⁴⁷ Nichols, *Introduction*, 12.

⁴⁸ David Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius” (PhD diss., Uppsala University, 2003): 63.

⁴⁹ Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 67.

⁵⁰ Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 67; Aron De Hondt maakt in zijn scriptie over de documentaires van de Dienst Wetenschappen op de VRT ook het relevante onderscheid tussen docudrama en historisch drama. In docudrama kunnen de ontwikkelingen in het verhaal worden voorzien van inhoudelijke commentaar, bijvoorbeeld door een voice-overstem. In historisch drama wordt het verleden volledig geënceneerd en gedemonstreerd, zonder extra historische duiding door een commentaarstem. Zie Aron De Hondt, “Geschiedenis in documentaire. Historische beeldvorming in de documentaires van de BRT - Dienst Wetenschappen” (Masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, 1995), 27.

⁵¹ Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 81.

geluid.⁵² Hoe lang duurt een shot en welke beelden komen na elkaar? Welke compositie krijgt het shot (*close up* of *long shot*, belichting, kleur...)? Gebruikt men gesynchroniseerd geluid of worden geluiden en commentaar achteraf toegevoegd? Welke chronologie hanteert de vertelling? Gebruikt men archiefbeelden en foto's of enkel zelf gefilmd materiaal? Voor welke 'representatiewijze' wordt gekozen?

De "stem" kan dus expliciet zijn, bijvoorbeeld door een presentator ("voice-of-authority") of een voice-overcommentaar ("voice-of-God") in te schakelen.⁵³ Ze kan echter ook impliciet, zonder gesproken of geschreven commentaar, haar stempel drukken. De "stem van het perspectief" weerklinkt in beeld en geluid en biedt net zo goed een gekleurde representatie van de wereld, meer dan haar reproductie. Ook films die de indruk geven een "onpartijdige, belangeloze of objectieve getuige" te zijn, bieden steeds een bepaald perspectief op het onderwerp.⁵⁴ Maar wat zijn nu die *modes of representation* in documentaire? Van welke filmische bronnen en technieken bedienen ze zich? Nichols onderscheidt een *poetic mode*, *expository mode*, *observational mode*, *participatory mode*, *reflexive mode* en *performative mode*.⁵⁵ Elk van deze wijzen ondersteunt een specifieke strategie om de werkelijkheid voor te stellen. Net als Ludvigsson bespreek ik vooral de drie die het meest gebruikelijk zijn in historische documentaires.⁵⁶

De *expository mode* is een klassieke vorm voor historische documentaires. Ze hanteert een "argumentatieve logica" en valt het best te vergelijken met een essay of verslag dat informatie wil doorgeven en de kijker overtuigen.⁵⁷ Televisienieuws, eventueel met reporters ter plaatse, is een voorbeeld van een 'film' in de *expository mode*. Een vast element is het gebruik van een commentaarstem of een presentator in beeld, die de kijker door het verleden gidst. Sommigen bekritisieren de *expository mode* daarom als te didactisch, anderen verdedigen haar omdat de filmmaker zo verantwoordelijkheid opneemt voor het standpunt van de film.⁵⁸ De tekst is in elk geval de spil van de documentaire, en retorische middelen kunnen haar overtuigingskracht versterken.

⁵² Nichols, *Introduction*, 72.

⁵³ Nichols, *Introduction*, 74.

⁵⁴ Nichols, *Introduction*, 74-5.

⁵⁵ Vertaald naar het Nederlands worden dit de poëtische, verklarende, observerende, participerende, reflexieve en performatieve wijze.

⁵⁶ De structuur en inhoud van dit overzicht ontleen ik deels aan Ludvigsson, "The historian-filmmaker's dilemma,"

⁵⁷ Nichols, *Introduction*, 30; Bill Nichols, *Representing reality: issues and concepts in documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 34.

⁵⁸ Ludvigsson, "The historian-filmmaker's dilemma," 68; Verderop in dit hoofdstuk sta ik langer stil bij het gebruik van voice-overcommentaar en presentator.

Beeldmateriaal en eventuele interviews moeten het argument illustreren en ondersteunen.⁵⁹ Herhalingen en thema's, zoals terugkerende beelden van artilleriegeschut in een oorlogsdocumentaire, geven kijkers de indruk dat een 'normale' wereld zich voor hen openvouwt. Kennis in de *expository*-documentaire sluit dan ook aan bij het bekende of ideologisch dominante referentiekader van de kijkers. Het gaat om epistemische kennis in Foucaults betekenis van het woord.⁶⁰ Ten slotte ontwikkelt de tekst zich typisch volgens een teleologische probleemoplossingstructuur. De dramatische spanning wordt opgedreven naarmate meer stukjes van de puzzel samenvallen, of het nu gaat om de werking van een atoom of een historische biografie.⁶¹

In contrast met de logische, argumentatieve oorzaak-gevolgvertelling van de *expository mode*, staat in de *observational mode* de directe observatie van het alledaagse centraal. De documentaire neemt acties en gebeurtenissen waar, zonder er commentaar op te leveren. Lange shots creëren "dode", "lege", of "geleefde" tijd en suggereren zo continuïteit in tijd en ruimte.⁶² De filmmaker is enkel aanwezig als afwezige: hij blijft fysiek en auditief buiten beeld en legt niet uit wat hij doet. Hij laat dus "de film zichzelf verklaren" en wekt de indruk de wereld ongefilterd in beeld te brengen.⁶³ De *observational mode* leent zich zo eerder tot ethnografische dan historische documentaires, maar Ludvigsson ziet drie manieren waarop ze het verleden toch kan helpen verbeelden. Om te beginnen kunnen beelden en scènes uit het heden worden geïntegreerd in de historische vertelling, bijvoorbeeld om het contrast met vroeger in de verf te zetten. Bovendien kan archiefmateriaal zonder toegevoegde commentaar worden getoond, wat ook een vorm van observatie zou zijn. De derde en meest gebruikelijke manier is wanneer hedendaagse beelden worden gebruikt om het verleden te evoceren, bijvoorbeeld in re-enactments of shots van een landschap, gefilmd in de *observational mode*.⁶⁴

De *participatory mode*, ten slotte, is relevant voor de historische documentaire omdat het gebruik van interviews hieronder valt. Waar interviews in de *expository mode* louter ten dienste van de commentaartekst staan, is de interactie tussen filmmaker en onderwerp hier wel van belang. De

⁵⁹ Nichols, *Representing reality*, 34, 37.

⁶⁰ Nichols, *Representing reality*, 35.

⁶¹ Nichols, *Representing reality*, 38.

⁶² Nichols, *Representing reality*, 40.

⁶³ Nichols, *Representing reality*, 43; De kritiek op deze 'realistische' weergave is dat de aanwezigheid van de camera de gebeurtenissen of interactie tussen personen sterk beïnvloedt, en op die manier de 'geobserveerde werkelijkheid' mee vormgeeft. Sommigen maken een onderscheid tussen *cinéma vérité*, waarbij de maker gebeurtenissen uitlokt, en *direct cinema*, waarin enkel geobserveerd wordt. Bill Nichols gebruikt daarvoor in zijn eerdere werk de termen '*participatory*' en '*observatory mode*'. De recentere terminologie bevat enkel '*observational mode*' om de bewuste en expliciete afwezigheid van de filmmaker te benoemen. Zie Nichols, *Representing reality*, 38-9 en Nichols, *Introduction*, 184.

⁶⁴ Ludvigsson, "The historian-filmmaker's dilemma," 68-9.

filmmaker is expliciet en direct betrokken als “sociale actor”: hij is hoorbaar en eventueel zichtbaar. Meer dan in de (pure vormen van) de twee andere *modes* zijn deze documentaires “verankerd in het historische heden eerder dan het historische verleden”.⁶⁵ Bewijzen over het verleden worden gevonden in hedendaagse ervaringen (getuigen) of analyses (experts). Bovendien maken interviews abstracte materie concreter of geven hen een meer emotionele en dus herkenbare invulling.

Een documentaire kan vertellen op manieren die zowel *expository* als *observational* of *participatory* genoemd kunnen worden. Elk wil een realistische, geloofwaardige weergave van de werkelijkheid bieden. De organiserende logica die de montage in deze *modes* ondersteunt, noemt Nichols “bewijsmatig”: *cuts* gebeuren niet om de acties van personages in tijd en ruimte te volgen (“*continuity editing*”), zoals in fictie, maar organiseren de film in functie van een eengemaakte, overtuigende voorstelling van de feiten.⁶⁶ Historicus en filmwetenschapper Robert Rosenstone heeft het in die context over “cinematisch realisme”.⁶⁷

De verschillende representatiewijzen bestaan vandaag naast elkaar, maar ontwikkelden zich historisch elk in de context van nieuwe technische mogelijkheden, artistieke noden of maatschappelijke veranderingen.⁶⁸ Tussen de jaren '30 en '50 was de *expository* mode met archiefbeelden en commentaarstem de dominante vorm voor de historische documentaire. Maar in de jaren '60 en '70, onder meer in de context van de *history from below*-trend in de geschiedschrijving, werd het gebruik van interviews steeds gangbaarder. Een nieuwe interesse in onderbelichte onderwerpen zorgde ook voor nieuw beeldmateriaal in de *observational mode*.⁶⁹

Hoewel de *expository*-, *observational*- en *participatory*-documentaires nog steeds dominant zijn, werden de jaren '80 en '90 gekenmerkt door de opkomst van de *reflexive* en *performative modes*. Ook zij verwijzen naar de werkelijkheid, maar doen dat “op niet-realistische manieren”.⁷⁰ Ze dagen bewust de conventies van het realisme uit en verzetten zich tegen kennis- en waarheidsclaims. In de *reflexive mode* wordt de constructie van de documentaire zelf in beeld gebracht en wordt de kijker uitgenodigd om na te denken over de assumpties en conventies van het genre.⁷¹ De *performative mode* benadrukt dan weer de subjectieve, emotionele of sociale betrokkenheid van de maker. Zo wil

⁶⁵ Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 69.

⁶⁶ Nichols, *Introduction*, 25.

⁶⁷ Robert A. Rosenstone, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 54.

⁶⁸ Nichols, *Introduction*, 32.

⁶⁹ Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 71-2; Nichols, *Introduction*, 30.

⁷⁰ Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 71.

⁷¹ Nichols, *Introduction*, 30, 198; Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 72.

Alain Resnais' *Night and Fog* (1955) geen bewijzen leveren over de Holocaust, zoals in de *expository mode* zou gebeuren, maar raken de beelden en commentaar de kijker emotioneel. De film is geen geschiedenisles, maar dringt aan op herinnering en morele reflectie.⁷² De *poetic mode*, ten slotte, waardoor vooral documentaires uit de eerste helft van de twintigste eeuw gekenmerkt worden, "benadrukt visuele associaties, tonale of ritmische kwaliteiten" en doet eerder aan sfeerschepping dan aan directe informatieoverdracht. Ze staat dicht bij de stijl van experimentele, persoonlijke en avant-gardefilms.⁷³

2.2 Historische documentaire: verleden onder handen

2.2.1 Geschiedschrijving of geschiedenisvertekening?

Nichols' representatiewijzen bieden een interessante terminologie om de werking van documentaires te begrijpen. Toch wil ik in functie van mijn eigen analyse specifiek ingaan op hoe *historische* documentaires de geschiedenis vertellen en verbeelden. Ik bespreek de visies van enkele theoretici en laat ook documentairemakers aan het woord.

Volgens filmwetenschapper en documentairemaker Chris Vos zijn in historische *speelfilms* vier mechanismen aan het werk: romantisering, personalisering, dramatisering en actualisering. Die mechanismen stimuleren identificatie en vergroten de emotionele betrokkenheid van de toeschouwer.⁷⁴ Met uitzondering van romantisering vind je deze thema's volgens Vos ook terug in historische documentaires. De zogenaamde 'grotemannengeschiedenis', die focust op (mannelijke) individuen uit de elites is een vorm van personalisering. Maar ook het gebruik van mondelinge geschiedenis of de aanwezigheid van een presentator maken grote, abstracte thema's persoonlijk en tastbaar.⁷⁵ Dramatisering, als tweede mechanisme, houdt verband met de opbouw van de plot of intrige. De vertelling is opgebouwd rond conflicten en verloopt volgens een spanningsboog. Actualisering, ten slotte, maakt van het historische verhaal (impliciet) een reflectie over actuele problemen. Historische parallellen of het feit dat betrokkenen nog in leven zijn, maken de historische documentaire relevant voor het heden.⁷⁶

⁷² Nichols, *Introduction*, 206-07.

⁷³ Nichols, *Introduction*, 31; Ludvigsson, "The historian-filmmaker's dilemma," 71.

⁷⁴ Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam: Boom, 2004), 153-55.

⁷⁵ Vos, *Bewegend verleden*, 155, 167.

⁷⁶ Vos, *Bewegend verleden*, 154, 167-68.

Ook Robert A. Rosenstone is een belangrijke stem in het debat over de relatie tussen film en geschiedenis. Hij observeerde hoe mainstreamfilms de historische wereld construeren. Hij maakt daarbij geen onderscheid tussen historisch drama (fictie) en historische documentaire, omdat beide dezelfde structuren en noties van realisme delen: “chronologie, oorzaak, effect en gevolgen” zijn de belangrijkste. De zes kenmerken die hij voor historische ‘films’ onderscheidt, zijn: (1) film toont geschiedenis als een verhaal van vooruitgang, (2) film plaatst individuen op de voorgrond van het historische proces, (3) film maakt van geschiedenis het verhaal van een gesloten en voltooid verleden, zonder alternatieve mogelijke uitkomsten, (4) “[f]ilm emotionaliseert, personaliseert en dramatiseert geschiedenis”, (5) film reduceert geschiedenis tot de *looks* van een historische periode en (6) film toont geschiedenis als een geïntegreerd proces, zonder schotten tussen politiek, economie, gender, ras, klasse enzovoort.⁷⁷

Deze voorstelling van Rosenstones ideeën is beknopt, maar vat de kern van zijn betoog samen. Hij erkent bijvoorbeeld wel dat de boodschap van vooruitgang niet altijd direct is. Toch wil ook een film over de gruwel van de Holocaust ons volgens hem het idee geven dat we het vandaag beter hebben dan vroeger.⁷⁸ Bovendien pareert hij de kritiek dat getuigen en deskundigen verschillende standpunten kunnen vertolken en zo alternatieve interpretaties kunnen bieden. De montage houdt alle stemmen immers strak in het kader dat de maker voor ogen heeft. Ten slotte zijn Rosenstones stellingen, bijvoorbeeld dat film de geschiedenis ‘emotionaliseert’, niet per se negatief: hij stelt zich vooral de vraag of ons begrip van de geschiedenis iets kan winnen bij empathie.⁷⁹

David Ludvigsson is kritisch voor Rosenstones visie. Inderdaad: historische documentaires brengen vaak de uiterlijkheden (*looks*) van een periode in beeld, schenken een prominente rol aan individuen en gebeurtenissen, en ‘emotionaliseren’ het verleden. Maar het klopt niet dat ze de geschiedenis louter als een proces van vooruitgang voorstellen, gesloten verhalen zonder alternatieven vertellen, of het verleden als een geïntegreerd proces tonen.⁸⁰ Levensomstandigheden in het verleden, bijvoorbeeld, worden vaak niet zozeer als *slechter*, dan wel als *anders* voorgesteld. Bovendien bieden documentaires, bijvoorbeeld aan de hand van getuigenissen of door middel van een zelfbewuste en zelfkritische voice-overcommentaar, wel degelijk ruimte voor vragen, alternatieve lezingen en interpretaties. Ten slotte tonen ze niet enkel geïntegreerde syntheses (dat zou zo zijn omdat in één

⁷⁷ Rosenstone, *Visions of the past*, 55-61.

⁷⁸ Rosenstone, *Visions of the past*, 56.

⁷⁹ Rosenstone, *Visions of the past*, 58-9.

⁸⁰ Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 336.

beeld nu eenmaal allerlei aspecten van een problematiek kunnen samenkomen), maar kunnen ze zich net zo goed richten op een specifiek fenomeen uit het verleden.⁸¹

Twee termen die de analyses van Rosenstone en Ludvigsson samenvatten, zijn “*mindless*” en “*mindful*”. Ann Gray en Erin Bell ontleen ze van Gianna Moscardo in hun onderzoek naar Britse historische documentaires. *Mindfulness* impliceert dat de kijker (of bv. de bezoeker van een museum) zich bewust is van het perspectief dat hem wordt aangeboden, en informatie kan verwerken en in vraag stellen. *Mindlessness* verwijst naar de passieve aanname van het gepresenteerde verhaal, zonder verdere reflectie.⁸² Toegepast op het debat van hierboven, stimuleren historische documentaires volgens Rosenstone een betrokkenheid die louter emotioneel, dus *mindless* is. Volgens Ludvigsson kunnen ze net wel een bewuste en kritische houding - *mindfulness*- stimuleren.

Naast theoretici en onderzoekers hebben ook documentairemakers een visie op wat televisiegeschiedenis wel en niet kan. Volgens Taylor Downing hebben alle goede geschiedenisprogramma's twee dingen gemeen: ze zijn zowel visueel als narratief sterk. Als antwoord op de kritiek dat “geschiedenis niet over narratief gaat maar over evaluatie, bewijs, interpretatie”, verwijst hij, net als presentator-historicus Simon Schama, naar Herodotos: geschiedenis is *storytelling*, en de beste historici zijn zij die kunnen communiceren over hun vak.⁸³

Toch laat geschiedschrijving zich niet steeds gemakkelijk naar het scherm vertalen. David Elstein, één van de makers van *The World at War* (Thames Television, 1974), heeft het over de weergave van discussie en onzekerheid. Volgens hem gaan historici en televisiemakers daar fundamenteel anders mee om. Historici wegen bewijs alvorens het te beoordelen. Televisiegeschiedenis is daarentegen “simpelweg niet in staat om materiaal op die manier te behandelen, omdat van het publiek niet verwacht kan worden dat het verschillende conflicterende bewijsstukken in gedachten kan houden en te wachten tot het programma tot een conclusie komt”.⁸⁴ Het negeren van een discussie, bijvoorbeeld die over de beslissing van de Luftwaffe om Londen en niet de RAF-basissen te bombarderen op 7 September 1940, is volgens Elstein “povere geschiedenis in de ene zin, maar

⁸¹ Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 365-66.

⁸² Ann Gray en Erin Bell, “History on television. Charisma, narrative and knowledge,” *European Journal of Cultural Studies* 10, nr. 1 (2007): 127, 130.

⁸³ Taylor Downing, “Bringing the past to the small screen,” in *History and the media*, ed. David Cannadine (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 19; Simon Schama, “Television and the trouble with history,” in *History and the media*, ed. David Cannadine (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 24.

⁸⁴ Jeremy Isaacs, “All our yesterdays” in *History and the media*, ed. David Cannadine (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 42.

‘goede’ televisie in de andere”. Andere documentaires tonen dan weer dat discussies, bijvoorbeeld in de vorm van een debat tussen twee historici, wel degelijk indruk kunnen maken.⁸⁵

2.2.2 Geschiedenisvertellers

“Wie kan het verhaal vertellen bij een documentaire?”, vraagt Chris Vos zich af.⁸⁶ Ik bespreek hier vijf ‘vertellers’: archiefbeelden, interviews, de presentator, reconstructies en reality.

Archiefbeelden

Archiefbeelden zijn een belangrijke vertelvorm in de ‘traditionele’ historische documentaire. Ze vormen visuele bewijzen, wekken de indruk van authenticiteit en roepen een bepaalde sfeer op.⁸⁷ Zo kunnen ze een “historische ervaring” bieden.⁸⁸ Archiefbeelden kunnen “particularistisch” werken, wanneer ze specifiek dat tonen waarnaar in de tekst verwezen wordt, of “generisch”, wanneer ze iets van dezelfde ‘soort’ illustreren. Volgens John Corner staan archiefbeelden vaak “onder het semiotisch management van de voice-overcommentaar”. Bovendien acht hij het waarschijnlijk dat hun beschikbaarheid vaak de koers van het narratief bepaalt, wat inhoudelijk niet altijd het beste (juiste) resultaat geeft.⁸⁹ De gebondenheid aan het bronnenmateriaal is ook een belangrijke verklaring voor de grote hoeveelheid oorlogsdocumentaires. Dat betekent ook dat thema’s als sociale geschiedenis, diplomatie- of gendergeschiedenis minder aan bod komen.⁹⁰

Programmamakers springen niet altijd even zorgvuldig om met archiefmateriaal. In de prestigieuze BBC-reeks *The Great War* (1964), die als een pionier in het genre van de geschiedenisdocumentaire wordt beschouwd, werden reconstructies en archiefbeelden vaak zonder uitleg door elkaar gebruikt. Televisieproducer Taylor Downing noemt het daarom wel “uitmuntende televisie [...] maar niet altijd goede geschiedenis”.⁹¹ Bert Govaerts, die lange tijd eindredacteur van *Histories* (Canvas, 1997-2005) was, formuleert een basisregel waaraan de omgang met archiefbeelden moet voldoen: elk gebruik

⁸⁵ Isaacs, “All our yesterdays,” 43.

⁸⁶ Vos, *Bewegend verleden*, 163.

⁸⁷ Berber Hagedoorn, “De poëtica van de verbeelding van geschiedenis op broadcast televisie. De casus van *Andere tijden* sinds 2000,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, nr. 1 (2017): 92-3; Ludvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 366.

⁸⁸ Hagedoorn, “De poëtica van de verbeelding,” 93.

⁸⁹ John Corner, “Backward looks: mediating the past,” *Media, culture and society* 28, nr. 3 (2006): 468.

⁹⁰ Downing, “Bringing the past to the small screen,” 10-12.

⁹¹ Downing, “Bringing the past to the small screen,” 9.

moet worden “gedragen door de wil om een correct verhaal te vertellen”.⁹² Heb je geen beelden van Brussel uit 1943? Dan maar uit 1942. Ter illustratie van het ene jodentransport kun je eventueel filmmateriaal van het andere gebruiken. Govaerts beschouwt dergelijke ingrepen als onschuldige vormen van manipulatie. Het tonen van beelden als illustratie of bewijs van gebeurtenissen die niet hebben plaatsgevonden, is daarentegen een vervalsing. Als maker moet je steeds proberen “de waarheid zo correct mogelijk te liegen”.⁹³ Als kijker moet je vooral goed opletten, want met (archief)beelden kun je eigenlijk zo goed als elk verhaal vertellen.⁹⁴

Een laatste observatie over het gebruik van archiefbeelden gaat over gekleurd of ingekleurd materiaal. *The Second World War in Colour* (1999) was niet de eerste documentaire die met gekleurde beelden werkte, maar was met acht miljoen kijkers wel een enorm succes en vond navolging in *Britain at War in Colour*, *America at War in Colour* en *The Empire in Colour*.⁹⁵ De kracht van kleur zit volgens Downing in haar aantrekkelijkheid en in het directe en schijnbaar eigentijdse contact met het verleden, “zeker voor jongere kijkers”.⁹⁶ Corner merkt dat de kleurenkwestie ook ontologische vragen oproept over het verleden en haar link met het heden. Door onze gewoonte het verleden in zwart-wit te zien, is al wat daar gebeurde in onze voorstelling monochroom geworden. Op die manier is het verleden dus fundamenteel anders dan het heden, waar *alles in colour* is. De beslissing om gekleurde beelden te gebruiken, of om beelden in te kleuren, heeft dus een impact op onze historische verbeelding en hoe we ons ‘vanuit het heden’ tot de geschiedenis verhouden.⁹⁷

Interviews

Een tweede vertelvorm, vaak in combinatie met archiefbeelden, is het interview. Het gaat daarbij enerzijds om getuigenissen van betrokkenen, en anderzijds om interviews met deskundigen. Beide zijn voorbeelden van mondelinge geschiedenis. Volgens Steve Humphries, historicus en producer van documentaires, zijn zulke interviews van groot belang omdat ze de toegang zijn tot unieke verhalen, een sterke emotionele impact hebben, en bijdragen tot de democratisering van geschiedenis.⁹⁸ BBC-reeksen als *People’s Century* (1995), *A Secret World of Sex* (1991) en *The Middle Classes: Their Rise*

⁹² Bert Govaerts, “Geschiedenis op televisie: hoe archiefbeelden de waarheid kunnen liegen,” *Tijdingen uit Leuven*, nr. 3 (2007): 12.

⁹³ Govaerts, “Geschiedenis op televisie,” 13.

⁹⁴ Vos, *Bewegend verleden*, 165.

⁹⁵ Downing, “Bringing the past to the small screen,” 11; Downing merkt op dat acht miljoen kijkers een uitzonderlijk groot publiek is in de context van grote concurrentie tussen verschillende tv-kanalen.

⁹⁶ Downing, “Bringing the past to the small screen,” 11.

⁹⁷ Corner, “Backward looks,” 468-69.

⁹⁸ Steve Humphries, “Oral history on television: a retrospection,” *Oral History* 36, nr. 2 (2008): 99.

and Sprawl (2001) gebruikten mondelinge geschiedenis en brachten sociale geschiedenis naar het grote publiek. Ze vestigden bovendien de aandacht van professionele historici op nieuwe en onbekende verhalen.⁹⁹

Interviews maken identificatie door het publiek mogelijk, maar kunnen ook afstand scheppen tussen kijker en geschiedenis. “[M]ijmerende tachtigers” zijn soms minder spannend dan de evocatie van een “vers verslag, geschreven op de dag van, of net na een gebeurtenis.”¹⁰⁰ Publiekshistoricus Thomas Cauvin merkt terecht op dat mondelinge getuigenissen bovendien een inkijk geven in de herinnering en de persoonlijke ervaring van iemand, eerder dan in de gebeurtenissen zelf.¹⁰¹ Andere problemen zijn onder meer dat enkel goede sprekers in aanmerking komen voor een interview en dat getuigenverslagen niet altijd gecontroleerd worden. De Duitse onderzoeker Edgar Lersch benadrukt dat die verslagen vaak louter illustratief worden aangewend, en dat ze de geschiedenisvertelling ondertussen geloofwaardiger en authentieker maken.¹⁰² Volgens John Corner gaat het gebruik van mondelinge getuigenissen zo ook vaak ten koste van uitlegging en discussie.¹⁰³

Toch is het via parallelmontage mogelijk om de verschillende interpretaties van getuigen naast elkaar te plaatsen. Het resultaat van die ingreep is een “multiperspectief” op de gebeurtenissen. Ook geschikt voor historische analyses zijn interviews met experts, de zogenaamde *talking heads*. Chris Vos vergelijkt hun tussenkomsten met de citaten of voetnoten in de wetenschappelijke literatuur: ze onderbouwen de voorgedragen visie of bieden context en achtergrond.¹⁰⁴ Met hun wetenschappelijk gezag verlenen ze bovendien extra geloofwaardigheid aan de vertelling.

Presentator

Een derde, deze keer *echte* verteller, is de presentator in beeld. Presentatoren trekken de aandacht van de kijker en hun verschijning vormt een aangename afwisseling met de soms lange stroom aan beelden en informatie. Ze brengen hun “persoonlijke autoriteit” naar het programma en wekken zo

⁹⁹ Tristram Hunt, “Reality, identity and empathy. The changing face of social history television,” *Journal of Social History* 39, nr. 3 (2006): 850-51.

¹⁰⁰ Downing, “Bringing the past to the small screen,” 11.

¹⁰¹ Thomas Cauvin, *Public history: a textbook of practice* (New York: Routledge, 2016), 101.

¹⁰² Edgar Lersch, “Zur Entwicklung dokumentarischer Formen der Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik,” in *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, eds. Barbara Korte en Sylvia Paletschek (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2015), 185.

¹⁰³ Corner, “Backward looks,” 470.

¹⁰⁴ Vos, *Bewegend verleden*, 164.

het vertrouwen van het publiek.¹⁰⁵ Volgens Chris Vos kunnen ze zowel een objectieve als een subjectieve rol spelen. *Andere Tijden* (VPRO-NTR, 2000 - heden) is voor Vos een reeks met een objectieve presentator. Dr. L. de Jong, daarentegen, de presentator van *De Bezetting*, de serie uit de jaren zestig over Nederland in de Tweede Wereldoorlog, drukte een “zeer persoonlijke stempel” op zijn programma.¹⁰⁶ De vergelijking tussen de Jong en Maurice De Wilde, die in de jaren '80 voor de VRT tal van programma's maakte over België in de Tweede Wereldoorlog, is waarschijnlijk op zijn plaats.

Onderzoekers Ann Gray en Erin Bell onderscheiden in hun werk over geschiedenisprogramma's in Groot-Brittannië geen objectieve of subjectieve presentator. Wel zien ze een verschil tussen de “wijze op de scène” en de “gids langs de zijlijn”.¹⁰⁷ De “wijze op de scène” is meestal een erudiet academicus met een grote autoriteit. De “gids langs de zijlijn” mikt op een breder publiek en wil het verhaal samen met de kijker ontdekken. Het onderscheid is vergelijkbaar met dat tussen “hij die weet” en “hij die wil weten”, dat Gray en Bell in een eerder artikel maakten.¹⁰⁸ De auteurs beschouwen Simon Schama in *A history of Britain* (BBC, 2000-2001) als voorbeeld van de eerste soort. Hoewel Schama zijn interpretatie expliciet als subjectief en persoonlijk voorstelt, vinden Gray en Bell zijn perspectief gesloten en absoluut. Visueel en literair krachtige presentaties, in combinatie met mooie beeldmontages, verlenen Schama's discours autoriteit en legitimiteit die je niet snel in vraag stelt.¹⁰⁹ Zo wordt het narratief van de presentator al snel “het narratief van ‘de natie’”.¹¹⁰

In Michael Woods *In Search of Myths and Heroes* (PBS, 2005) wordt het historische verhaal wel geproblematiseerd. Er is meer ruimte voor interpretatie, er worden bewijzen gezocht en standpunten afgewogen.¹¹¹ Hoewel ze opmerken dat het ‘zoeken’ ook gewoon een narratieve strategie kan zijn, besluiten Gray en Bell dat verschillende narratieve structuren en presenteerstijlen de kijker op verschillende manieren kunnen betrekken. In tegenstelling tot Schama's benadering, stimuleert Wood een betrokkenheid die *mindful* of ‘bewust’ is: de diversiteit aan bronnen maakt de kennisoverdracht gelaagder, kijkers zijn zich meer bewust van het perspectief dat hen wordt aangeboden, en ze kunnen informatie actief verwerken en bevragen.¹¹²

¹⁰⁵ Ludvigsson, “The historian-filmmaker's dilemma,” 87-8.

¹⁰⁶ Vos, *Bewegend verleden*, 163.

¹⁰⁷ Ann Gray en Erin Bell, *History on television* (Londen: Routledge, 2013), 33; De originele termen zijn “sage on the stage” en “guide on the side”.

¹⁰⁸ Gray en Bell, *History on television* (2007), 130; De auteurs schreven in 2007 een artikel en in 2013 een boek onder dezelfde (verkorte) titel. Daarom vermeld ik het jaartal bij de referentie.

¹⁰⁹ Gray en Bell, *History on television* (2007), 123, 128-29.

¹¹⁰ Gray en Bell, *History on television* (2013), 53.

¹¹¹ Gray en Bell, *History on television* (2007), 129.

¹¹² Gray en Bell, *History on television* (2007), 127.

Ten slotte benadrukken Gray en Bell dat tv-persoonlijkheden niet enkel een rol spelen in de (re)presentatie van geschiedenis, maar ook het gezicht zijn van het kanaal waarop ze verschijnen. Zo heeft een presentator als Simon Schama een ‘sterrenstatus’ en draagt hij bij aan de identiteit en merkbekendheid van de BBC. De rol van presentator moet dus ook beschouwd worden in de context van de “*economics of television*”.¹¹³

Reconstructies en re-enactments

Ook reconstructies en re-enactments vertellen geschiedenis.¹¹⁴ Ze werden al begin vorige eeuw gebruikt, vaak bij gebrek aan authentiek beeldmateriaal.¹¹⁵ Terwijl reconstructie en dramatisering in de late jaren '80 en de jaren '90 als “vuile woorden” golden, raakten ze onder impuls van historische documentairereeksen van Simon Schama (*A History of Britain*) en David Starkey (*Elisabeth*) erg in de mode, net als die presentatoren zelf.¹¹⁶ Zoals archiefbeelden of oude foto's worden ook reconstructies en re-enactments gebruikt om een realistisch beeld van het verleden te scheppen. Ludvigsson onderscheidt twee manieren waarop dat gebeurt. Enerzijds kunnen reconstructies een zo groot mogelijk “realiteitseffect” nastreven, bijvoorbeeld door te focussen op details. Als die echt lijken, gelooft de kijker dat de rest van de “geteleviseerde wereld” ook echt is.¹¹⁷ Anderzijds kunnen reconstructies net voor een vervreemdingseffect zorgen, namelijk door de aandacht te vestigen op de (creatie van de) representatie. Herhalingen, bepaalde montage-effecten of voice-overcommentaar maken dan expliciet dat de reconstructie geen kopie is van de werkelijkheid.¹¹⁸

Volgens Taylor Downing, die vooral het realiteitseffect voor ogen heeft, zijn reconstructies geschikt om details af te beelden, maar niet voor een “breed canvas, de schaal van een veldslag of de stemming van een menigte”.¹¹⁹ Dat ligt voornamelijk aan het gebrek aan budget: voor producenten

¹¹³ Gray en Bell, *History on television* (2013), 51, 54; Luvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 87-8; Hoewel de verteller in de voice-overcommentaar (*voice-of-God*, Nichols) onzichtbaar is, speelt hij een vergelijkbare rol als de presentator. Beelden spreken nooit voor zich, de commentaarstem structureert, interpreteert en verleent zijn autoriteit aan het verhaal.

¹¹⁴ Bij re-enactment wordt een evenement uit het verleden nagespeeld. Reconstructie is een algemenere term, en kan ook slaan op een model van een historische omgeving. In beide gevallen gaat het om een nabootsing van de historische werkelijkheid, en onvermijdelijk om een vorm van dramatisering.

¹¹⁵ Luvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 63-4.

¹¹⁶ Humphries, “Oral history on television,” 103.

¹¹⁷ Luvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 286.

¹¹⁸ Luvigsson, “The historian-filmmaker’s dilemma,” 286.

¹¹⁹ Downing, “Bringing the past to the small screen,” 13.

zijn reconstructies tijdrovend en duur.¹²⁰ In elk geval bevrijden ze geschiedenisprogramma's van de "tirannie van het archiefbeeld" en wekken ze "dode" geschiedenis weer tot leven.¹²¹ Op die manier zijn ze niet alleen aantrekkelijk voor het publiek, maar laten ze volgens historicus Tristram Hunt ook toe om meer sociale geschiedenis te verbeelden.¹²² Tegelijk waarschuwt Downing om reconstructies niet met het verleden zelf te verwarren: ze tonen enkel "de gedaante van het verleden" en acteurs zijn niet de historische actoren zelf.¹²³ Ook John Corner wijst op het aandeel van *performance* in re-enactments. Acteurs gebruiken voor hun vertolking een heel instrumentarium aan fysieke en vocale technieken. Een reconstructie is daardoor altijd het resultaat van inhoudelijke interpretaties en technische ingrepen.¹²⁴

Wat is nu de 'waarheidswaarde' van zulke reconstructies? Volgens Rosenstone hoeven ze niet per se de historische details, dan wel een "algemene betekenis van het verleden" te communiceren, in lijn met de kennis en inzichten uit de historiografie. Hij noemt dat "*true invention*".¹²⁵ Volgens Bruno De Wever en Roel Vande Winkel respecteert *true invention* de "geest van de geschiedenis", eerder dan "de letter" ervan.¹²⁶ "*False invention*" daarentegen, negeert de geschiedschrijving en vervangt haar door een ander, onhistorisch discours.¹²⁷ Ludvigsson volgt Rosenstone in zijn idee dat we ons niet mogen verliezen in details, maar koestert enige scepsis tegenover een te tolerante houding: het pleidooi voor de "bredere betekenissen en waarheden" mag volgens hem niet impliceren dat alles kan.¹²⁸ Hoe dan ook houdt het gebruik van reconstructies een risico in voor de geloofwaardigheid van een historische documentaire. In het programma *Andere Tijden* is re-enactment 'verboden' omdat fouten het vertrouwen van de kijkers zouden kunnen aantasten.¹²⁹

Reality

¹²⁰ Leslie Woodhead, "Dramatised documentary," in *New challenges for documentary*, eds. Alan Rosenthal en John Corner (Manchester: Manchester University Press, 2005), 476.

¹²¹ Downing, "Bringing the past to the small screen," 14-5; Humphries, "Oral history on television," 103.

¹²² Hunt, "Reality, identity and empathy," 849.

¹²³ Downing, "Bringing the past to the small screen," 14.

¹²⁴ Corner, "Backward looks," 469.

¹²⁵ Rosenstone, *Visions of the past*, 71-2.

¹²⁶ Bruno De Wever en Roel Vande Winkel, "Sterke verhalen en foute uitvindingen. De historische speelfilm als geschiedenisfabriek," in *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen*, eds. Daniel Bilteryst en Christel Stalpaert (Gent: Academia Press, 2007), 207.

¹²⁷ Rosenstone, *Visions of the past*, 72; De Wever en Vande Winkel, "Sterke verhalen en foute uitvindingen," 208.

¹²⁸ Ludvigsson, "The historian-filmmaker's dilemma," 24.

¹²⁹ Hagedoorn, "De poëtica van de verbeelding," 98.

Een laatste 'vertelvorm' waarbij ik wil stilstaan, is het reality-format. Reality biedt net als de hierboven besproken vormen een uitweg bij gebrek aan archiefmateriaal of getuigen. Programma's als *The 1900 House* (Channel 4, 1999), of *The Trench* (BBC, 2002) lieten deelnemers de geschiedenis 'belevén' en gaven kijkers er een beeld van.¹³⁰ De BBC-reeksen *Restoration* (2003) en *Greatest Britons* (2002) betrokken kijkers dan weer via een stemformule en brachten de (nationale) gemeenschap samen rond een project in de vorm van een wedstrijd.¹³¹

John Dovey stelt "getijdengolven van entertainment" vast in de "discursieve zones die vroeger waren voorbehouden voor educatie, informatie en verlichting". Volgens de Groot tekent zich een verschuiving af in de rol van het publiek, namelijk van ontvanger van informatie naar 'deelnemer' aan het programma.¹³² Gray en Bell beschouwen de toename van entertainment en het publieksparticipatie-format als een strategie in de strijd om de kijker, bijvoorbeeld tussen de BBC en de commerciële Britse omroep ITV. Geschiedenis blijft een onderdeel van het educatieve takenpakket van de publieke omroep, maar de vorm verandert.¹³³

Er bestaat discussie over de vraag of reality een vorm van *empowerment* inhoudt, of gewoon een commerciële truc is.¹³⁴ John Corner is alvast kritisch voor de manier waarop 'democratisering' van geschiedenis vaak wordt ingeroepen om een marktgestuurd proces van popularisering een positieve bijklank te geven. Bovendien staat een meer 'fysieke' benadering van geschiedenis volgens hem gelijk aan een verminderde aandacht voor context en causaliteit.¹³⁵ Ook Bill Nichols is niet onverdeeld gelukkig met het genre. Hij beschouwt reality zelfs als het einde van de documentaire, het genre dat burgers aanzette tot een bewust engagement op basis van kennis van de "sociale structuur en het historische proces".¹³⁶ Historicus en voormalig Labour-politicus Tristram Hunt noemt reality op zijn beurt een "bastaardgenre" en niet meer dan entertainment.¹³⁷ Hij ziet een groot contrast met de polemische films uit de jaren '70 en '80, die zich volgens hem wél engageerden rond "de vergeten geschiedenissen van arbeiderslevens, etniciteit, imperialisme, sociale klasse of

¹³⁰ Downing, "Bringing the past to the small screen," 12.

¹³¹ Gray en Bell, *History on television* (2013), 39, 41.

¹³² John Dovey, *Freakshow: First Person Media and Factual Television* (London: Pluto Press, 2000), 7, geciteerd in de Groot, *Consuming history*, 165; de Groot, *Consuming history*, 166.

¹³³ Gray en Bell, *History on television* (2013), 42.

¹³⁴ de Groot, *Consuming history*, 166.

¹³⁵ Corner, "Backward looks," 470-71.

¹³⁶ Bill Nichols, *Blurred Boundaries* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 47, geciteerd in de Groot, *Consuming history*, 163.

¹³⁷ Hunt, "Reality, identity and empathy," 852.

vrouwen". Het reality-format gaat dan wel over mensen, maar het is apolitiek en surft vooral op de "erfgoed-vogue rond identiteit en betekenis". Het werpt allesbehalve vragen op over geschiedenis.¹³⁸

Anderen zien dan weer positieve aspecten aan de 'historische ervaring' die reality kan bieden. Reeksen als *The Trench* en *The 1940s House*, respectievelijk in de context van de Eerste en de Tweede Wereldoorlog, kunnen herinnering stimuleren. Bovendien kan het genre ons confronteren met bepaalde ideologische kaders uit de geschiedenis, of gewoon met het gemis van een wasmachine.¹³⁹ Ook als "historiografie van empathie" kunnen deze programma's hun waarde bewijzen.¹⁴⁰ Hoe dan ook zijn de meeste critici het erover eens dat reality-geschiedenis uiteindelijk meer vertelt over de deelnemers zelf dan over het leven in een andere tijd of context.¹⁴¹

Een reeks die in deze context ten slotte wat extra aandacht verdient, is het Britse *Who Do You Think You Are?* (BBC, 2004 - heden, afgekort *WDYTYA?*), dat in tal van andere landen een bewerking kreeg. *WDYTYA?* combineert "celebrity, identity and history".¹⁴² In elke aflevering gaat een nationale beroemdheid op zoek naar zijn of haar wortels in de geschiedenis. Het programma is een vorm van sociale geschiedenis, omdat het de verhalen van kleine, onopgemerkte mensen vertelt en aandacht schenkt aan tal van aspecten van het (harde) dagelijkse leven uit het verleden.¹⁴³ Tegelijk wordt aandacht besteed aan het bredere historische kader. Daarnaast is de persoonlijke zoektocht van de bekende Brit een proces van "zelfrealisatie".¹⁴⁴ Familiëgeschiedenis wordt op die manier een zaak van identiteit. Ten slotte brengt *WDYTYA?* ook de praktijk en de bronnen van het genealogisch onderzoek in beeld. Dat heeft volgens Jerome de Groot een belangrijke "materiële impact op de historische en historiografische cultuur van elk land" waar het wordt uitgezonden.¹⁴⁵ Op die manieren is *Who Do You Think You Are?* volgens verschillende auteurs een goed voorbeeld van een "feitelijke geschiedenisreeks, gebaseerd op de bestaande en persoonlijke interesses van kijkers".¹⁴⁶

2.3 Besluit

¹³⁸ Hunt, "Reality, identity and empathy," 856-57.

¹³⁹ de Groot, *Consuming history*, 176.

¹⁴⁰ de Groot, *Consuming history*, 173; Wood, "The humanities and public service broadcasting," 49.

¹⁴¹ Downing, "Bringing the past to the small screen," 12; de Groot, *Consuming history*, 180; Wood, "The humanities and public service broadcasting," 49.

¹⁴² Gray en Bell, *History on television* (2013), 81.

¹⁴³ Gray en Bell, *History on television* (2013), 84.

¹⁴⁴ de Groot, "The genealogy boom," 26.

¹⁴⁵ de Groot, "The genealogy boom," 27-8.

¹⁴⁶ Gray en Bell, *History on television* (2013), 86.

In dit hoofdstuk besprak ik de vele 'stemmen' en 'vertellers' die in een documentaire aan het werk zijn. Bill Nichols benadrukte hoe een documentaire altijd een representatie is, omdat ze steeds vanuit een bepaald perspectief vertrekt. In die zin is documentaire niet anders dan traditionele geschiedschrijving. Nichols onderscheidt documentaires volgens hun *mode of representation*. Afhankelijk van de ambitie van de maker streeft een documentaire realisme na, of probeert het medium net met zijn eigen conventies te breken. In elk geval wordt de vorm aangewend in functie van de inhoud, en omgekeerd.

De *historische* documentaire biedt mogelijkheden om geschiedenis te vertellen, maar kent ook beperkingen. Concreet focuste ik op het debat tussen Robert Rosenstone en David Ludvigsson, en verbond met hun respectieve visies de termen 'mindless' en 'mindful': volgens Rosenstone vertelt de historische documentaire verhalen zoals fictiefilms dat doen. Ludvigsson benadrukt daarentegen het potentieel van de historische docu om de kijker kritisch met de vertelling te laten omgaan.

Ten slotte besprak ik vijf 'geschiedenisvertellers' van de historische documentaire: archiefbeelden, interviews, een presentator, reconstructies en reality. Elk middel heeft een eigen taal, en biedt andere kansen en risico's om geschiedenis te vertellen. De verschillende vertelvormen zijn de bouwstenen van mijn eigen analyse in hoofdstuk 5.

Hoofdstuk 3: Programmering en productie in context

3.1 Blik bij de burens: Groot-Brittannië, Nederland en Duitsland

3.1.1 "The business of television"

In het vorige hoofdstuk sloop de productiecontext al af en toe tussen de regels. Politieke of artistieke motivaties, beschikbaar beeldmateriaal en de kostprijs van reconstructies zijn maar enkele voorbeelden. Het gaat om alle factoren die samen bepalen welke geschiedenis op het scherm verschijnt, en hoe. Mijn vragen over die context gaan in eerste instantie over de inhoudelijke motivatie en opdracht van de VRT: waarom geschiedenis? Daarnaast is het belangrijk om aandacht te hebben voor de meer praktische en 'economische' aspecten van programmering en productie: binnen welk (bedrijfs)kader wordt er gewerkt? Op die vragen biedt de literatuur enkele antwoorden, die inspiratie en context zullen bieden voor mijn eigen onderzoek.¹⁴⁷

Essentieel is de analyse van Ann Gray en Erin Bell, wiens werk ik hierboven al besprak. Ze geldt in de eerste plaats voor geschiedenisprogrammering op de BBC tijdens de jaren 1990 en 2000, maar zal ook relevant blijken voor de VRT. De auteurs benadrukken het belang van de "business of television": de bedrijfscontext waarin programmering en productie tot stand komen. Bepalend voor de plaats van geschiedenisprogramma's is volgens hen de voortdurende spanning tussen "de entertainment-imperatief" enerzijds, en de taak van de openbare omroep rond publieke dienstverlening anderzijds.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Volgens John O'Connor moet een historicus die een historische documentaire beoordeelt aandacht hebben voor de beeldtaal en receptie van de film, maar ook voor de context waarin hij tot stand kwam: "Elk document betekent meer voor een wetenschapper die de redenen kent waarom het is geschreven." John O'Connor, "Historical analysis, stage one: content, production, and reception," in *New challenges for documentary*, eds. Alan Rosenthal en John Corner (Manchester: Manchester University Press, 2005), 390; Paul Knevel en Joke Turpijn, "'Dat is wel eens anders geweest!' Geschiedenis op de Nederlandse televisie," *BMGN - Low Countries Historical Review* 130, nr 1 (2015): 95.

¹⁴⁸ Gray en Bell, *History on television*, 26. Gray en Bell kaderen hun ideeën onder meer in de context van wat Graeme Turner het 'entertainment-tijdperk' heeft genoemd: een tijd waarin publieke omroepen moeten opboksen tegen een groeiend aantal commerciële spelers en, algemener, een tijd waarin consumptie, materialisme en 'celebritycultuur' hoogtij vieren.

Die spanning is in de eerste plaats een gevolg van een groeiend aantal kanalen in een competitief medialandschap.¹⁴⁹ De strijd om de kijker wordt onder meer gevoerd via de programmering. John Ellis stelde al in 2000 dat uitzendschema's door de vraag-, en niet meer door de aanbodzijde worden bepaald. Programmering werd dus een zaak van strategie, van hogerhand uitgedokterd, en lang niet meer van programmamakers en hun keuzes en voorkeuren. Programmamanageren vullen de uitzendslots in op basis van criteria als budget, doelpubliek, imago en genre.¹⁵⁰

Het is in die context dat programma's als *The Greatest Briton* en *Restoration* in de vroege jaren 2000 hun weg naar het scherm vonden: entertainende formats die geschiedenis in een interactief jasje staken en in één keer ook de "nationale dialoog" op gang brachten.¹⁵¹ Gray en Bell stellen vast dat de BBC haar aandacht voor educatie en geschiedenis in de jaren '90 en 2000 wist te handhaven, maar dat in functie van kijk- en waarderingcijfers soms heel flexibel met inhoud werd omgesprongen.¹⁵²

3.1.2 Geschiedenis en 'omroepidentiteit'

Naast (maar niet los van) de spanning tussen publieke opdracht en commerciële context, zijn er volgens Gray en Bell nog andere factoren die de plaats van geschiedenis in de programmering bepalen. Zo kunnen geschiedenisdocumentaires een bepalend element zijn voor de identiteit en het imago van een kanaal. BBC Four werd initieel gepromoot als "*a place to think*", en werd later door de manager beschreven als "*clever pleasure*".¹⁵³ Geschiedenis wordt hier op een andere manier gepresenteerd dan op de meer toegankelijke kanalen BBC One en Two, maar telkens dragen de programma's en hun presentatoren bij tot het 'merk' van het net.¹⁵⁴ Ook kan een historische documentaire een verhaal vertellen dat in functie staat van de nationale identiteit. Dat is zeker het geval wanneer het Britse (of Engelse) *empire*, koningshuis of volk centraal staan. Als externe factor onderscheiden de auteurs ook nog de impact van nieuwe technologieën, die bijvoorbeeld

¹⁴⁹ Naast de BBC zijn er de commerciële omroepen ITV en Channel 4, en verschillende satellietkanalen zoals The History Channel ('History' sinds 2008) of Discovery. Vandaag manifesteren ook internet en online streamingdiensten zich op de geschiedenismarkt.

¹⁵⁰ Gray en Bell, *History on television*, 36.

¹⁵¹ Gray en Bell, *History on television*, 27. In beide en andere vergelijkbare programma's kon het publiek stemmen op de figuur of het (erfgoed)project dat hun voorkeur wegdroeg.

¹⁵² Gray en Bell, *History on television*, 35.

¹⁵³ Gray en Bell, *History on television*, 33.

¹⁵⁴ Gray en Bell, *History on television*, 27-8, 62. Het is in deze context dat Gray en Bell het onderscheid maken tussen alwetende televisiehistorici Schama en Starkey enerzijds ("*sage on the stage*"), en de meer zoekende en avontuurlijke presentatoren op BBC One en Two anderzijds ("*guide on the side*").

interactieve formats mogelijk maken. Het publiek kan het programma dan mee sturen via stemming.¹⁵⁵

3.1.3 Nederland en Duitsland

De hierboven geschetste tendensen zijn alvast niet uniek Brits, en hebben ook niet louter betrekking op historische documentaires: ook voor de VRT geldt in het algemeen “de voortdurende spanning tussen de verschillende prioriteiten van de omroep, met name tussen informatie en educatie enerzijds, en amusement anderzijds”.¹⁵⁶ Volgens Daniël Biltereyst heeft ook onze omroep grote moeite gehad om “cultuurinformatie [te] verzoenen met publieksbereik”.¹⁵⁷

Volgens de Nederlandse onderzoekers Paul Knevel en Joke Turpijn worden ook in Nederland en Duitsland “klassieke documentaires afgewisseld door [sic] meer persoonlijke en populaire vormen van geschiedenis”.¹⁵⁸ Zeker in Nederland worden de ontwikkelingen in de Britse geschiedenis-slots “met een schuin oog” gevolgd, wat bepaalde overeenkomsten in programmering kan verklaren.¹⁵⁹ De casus van het reeds vermelde Nederlandse televisie-monument *Andere Tijden* laat bovendien toe om nog een andere factor te belichten. Rond dat programma heeft zich in de loop der jaren immers een soort ‘huisstijl’ of ‘school’ ontwikkeld: een specifieke aanpak om een geschiedenisprogramma te maken.¹⁶⁰ Volgens eindredacteur en medebedenker Ad van Liempt is continuïteit in de productie “de belangrijkste basis voor een geschiedenisdocumentaire”: als mensen na twee jaar de redactie verlaten, hou je geen expertise bij.¹⁶¹

Andere Tijden is op die manier blijven focussen op de geschiedenis van de twintigste eeuw, zoekt de link met de actualiteit, en maakt gebruik van archiefbeelden, interviews en een presentator die voor

¹⁵⁵ Gray en Bell, *History on television*, 42.

¹⁵⁶ Hilde Van den Bulck en Alexander Dhoest, “Programmering: het precaire evenwicht tussen informatie, educatie, cultuur en ontspanning,” in *Publieke televisie in Vlaanderen: een geschiedenis*, eds. Alexander Dhoest en Hilde Van den Bulck (Gent: Academia Press, 2007), 175.

¹⁵⁷ Biltereyst, “Kunst-, cultuur- en educatieve programma’s,” 270.

¹⁵⁸ Knevel en Turpijn, “‘Dat is wel eens anders geweest!’,” 92.

¹⁵⁹ Knevel en Turpijn, “‘Dat is wel eens anders geweest!’,” 95; Gray en Bell onderscheiden enkele categorieën van geschiedenisprogramma’s, o.a. geschiedenis met een ‘empathische’, ‘beschavende’ of ‘onderzoekende’ blik. Respectievelijk ligt de nadruk bijvoorbeeld op persoonlijke verhalen, indrukwekkende beelden of verscheidenheid aan vertelperspectieven. Volgens Knevel en Turpijn passen die labels ook bij Nederlandse producties. Gray en Bell linken de terminologie echter vooral aan Britse presentatoren, waardoor het mij niet zinvol leek om haar over te nemen voor mijn eigen analyse.

¹⁶⁰ Hagedoorn. “De poëtica van de verbeelding,” 104.

¹⁶¹ Hagedoorn. “De poëtica van de verbeelding,” 84.

de nodige context zorgt.¹⁶² Verder is voor de onderwerpkeuze ook het budget een bepalende factor. Een lager budget betekent dan een grotere afhankelijkheid van binnenlandse archieven, en dus een beperktere keuzemogelijkheid qua thema's.¹⁶³

Ik sta niet stil bij specifieke ontwikkelingen en overwegingen in de Duitse context, maar veronderstel dat hier vergelijkbare motieven en factoren spelen. Daarvoor baseer ik me op Edgar Lersch' artikel over de ontwikkeling van de geschiedenisprogrammering in Duitsland. Volgens Lersch blijft er ook vandaag nog veel ruimte voor experiment rond en debat over de verzoening van "juiste" met "toegankelijke" geschiedenis op televisie. Documentaires die al te zeer focussen op bronnenkritiek dreigen hun eigen vertelkracht te ondermijnen en enkel een kleine kring van experts aan te spreken. Producties die vormelijk de avantgardistische tour opgaan om aan zelfreflectie te doen, passen zelden in het programmaschema. Van het aanbod wordt "nu eenmaal" verwacht dat het "onderhoudende en licht verteerbare kost" serveert.¹⁶⁴

3.2 Blik in eigen huis: institutionele context VRT

Gray en Bell wijzen dus op de spanning tussen 'opdracht' en 'markt' om de productie en programmering van geschiedenis op televisie te begrijpen. Daarom wil ik in dit hoofdstuk stilstaan bij het institutionele kader waarin de VRT moet werken. Het is niet de bedoeling hier een directe link met de geschiedenisprogrammering te leggen, dat gebeurt in hoofdstuk zes. Wel wil ik op basis van de literatuur, de opeenvolgende beheersovereenkomsten en jaarverslagen zicht krijgen op enkele grote lijnen rond publieke opdracht, financieel kader en organisatiestructuur. De focus ligt op de implicaties voor televisie.

3.2.1 Hervormingen 1995-1997

In 1995 begint, als reactie op het succes van VTM, een "grondige herstructurering en heroriëntatie" van de openbare omroep, met ingrijpende hervormingen op zowel organisatorisch als inhoudelijk vlak.¹⁶⁵ Zo werd voor het eerst werk gemaakt van de depolitisering van de BRTN-top, en besteedden

¹⁶² Hagedoorn. "De poëtica van de verbeelding," 86.

¹⁶³ Hagedoorn. "De poëtica van de verbeelding," 95.

¹⁶⁴ Lersch, "Zur Entwicklung dokumentarischer Formen," 186-87.

¹⁶⁵ Hilde Van den Bulck, "Een blik achteruit: de publieke omroep in Vlaanderen in historisch perspectief," in *De VRT in de 21^{ste} eeuw: overbodige luxe of maatschappelijke meerwaarde?*, eds. Karen Donders en Hilde Van den Bulck (Antwerpen: University Press Antwerp, 2012), 24.

nieuwe decreten meer dan voorheen aandacht aan nieuws- en informatieprogramma's. Wat programmering betrof, kreeg de VRT in 1995 bij decreet de algemene opdracht om zo veel mogelijk Vlamingen te bereiken met een kwalitatief aanbod, met bijzondere aandacht voor diversiteit, informatie, cultuur, sport, educatie, drama en jeugd.¹⁶⁶

Rond die tijd bereikte het kijkersaandeel voor de openbare televisie wel een dieptepunt, aangezien naast VTM ook Kanaal 2 en VT4 als concurrenten op de markt verschenen. In samenwerking met onderzoeksbureau Censydiam werd daarop een beleidsplan opgesteld, waarin de Vlaamse televisiekijkers in verschillende segmenten werden opgedeeld, zoals de 'gezinskijkers', 'meerwaardezoekers' en 'spontane genietters'. Het aanbod werd vervolgens op hun profielen afgestemd. Ook werd gekozen voor een bewuste differentiatie tussen TV1 als verbredend net, en TV2 als verdiepend net.¹⁶⁷

De dalende kijktrend werd vanaf 1996 omgebogen en er werden opnieuw marktaandeelen van meer dan 30% genoteerd. De hervormingen maakten van de openbare omroep een "soepeler", "flexibeler" en dus "normaal" bedrijf, en werden afgesloten met het maxidecreet van 1997, waarbij de publieke instelling BRTN herdoopt werd tot VRT, vanaf dan een nv van publiek recht.¹⁶⁸

3.2.2 Vijf beheersovereenkomsten 1997-2020

De relatie met de overheid wordt sinds 1997 vastgelegd in de beheersovereenkomst, een contract dat telkens voor een periode van vijf jaar de rechten en plichten van de openbare omroep bepaalt. De eerste beheersovereenkomst liep tot 2001. De opdracht uit het decreet van 1995 werd nu concreet vertaald in "performantiemaatstaven en meetbare doelstellingen".¹⁶⁹ Publieksbereik, kwaliteit en diversiteit moesten centraal staan in al de activiteiten van de VRT.

Wat televisie betreft, moest de publieke omroep bijvoorbeeld dagelijks 1,5 miljoen kijkers bereiken met het journaal en de duidings- en informatiemagazines samen. Daarnaast zou televisie op weekbasis 15% van de bevolking in contact moeten brengen met cultuur en 10% met educatieve programma's. Ook het bereik van fictie, ontspanning en sport moest bepaalde cijfers halen.¹⁷⁰ Dat de

¹⁶⁶ Saeys, "Statuut, organisatie en financiering," 41-2.

¹⁶⁷ Vanaf 1 december 1997 werd TV2 gesplitst in Canvas (vanaf 20 uur) en Ketnet (tot 20 uur). Zie Edward De Maesschalck, *Canvas-historiek* (privé-archief Elias Degruyter), 2.

¹⁶⁸ Saeys, "Statuut, organisatie en financiering," 42

¹⁶⁹ Saeys, "Statuut, organisatie en financiering," 43.

¹⁷⁰ Saeys, "Statuut, organisatie en financiering," 43-4.

performantiemaatstaven voor publieksbereik in deze eerste beheersovereenkomst gedetailleerder zijn uitgewerkt dan die voor kwaliteit en diversiteit, kan onder meer worden begrepen in de context van de dramatische kijkcijfers uit de jaren 1990.¹⁷¹

Tot vandaag volgden daarop nog vier beheersovereenkomsten, namelijk voor de periodes 2002-2006, 2007-2011, 2012-2016 en 2016-2020. De performantiemaatstaven bleven steeds een belangrijke pijler om de prestaties van de VRT te meten. Toch lagen in elke beheersovereenkomst andere klemtonen, omdat het contract telkens het resultaat was van belangrijke discussies over de maatschappelijke rol van de openbare omroep in een evoluerend (media-)landschap. Ik overloop kort enkele accenten.¹⁷²

De tweede beheersovereenkomst, voor de periode 2002-2006, verscherpte bijvoorbeeld de kwaliteitsnormen waaraan het aanbod moest voldoen: welke kwaliteit verwacht het publiek van het aanbod, welke professionele standaarden moeten we nastreven, naar welke ethische normen moet de omroep handelen...? Ook in de beheersovereenkomst van 2007-2011 werd de bedrijfslogica van de eerste beheersovereenkomst genuanceerd, deze keer ten voordele van een grotere aandacht voor cultuur, waarvoor een speciaal addendum aan het contract werd gekoppeld.

In de beheersovereenkomst voor 2012-2016 waren onder meer streefcijfers voor diversiteit, zowel in personeelsbeleid als in beeldvorming, een actiepunt. Een belangwekkend element uit de huidige beheersovereenkomst (2016-2020), ten slotte, is het meer expliciete onderscheid tussen de kerntaken informatie, cultuur en educatie enerzijds, en ontspanning en sport anderzijds, die voor het eerst een meer ondersteunende, dus secundaire rol toebedeeld krijgen.¹⁷³ Op die manier komt de

¹⁷¹ Saeys, "Statuut, organisatie en financiering," 44; voor een overzichtstabel met de marktaandelen van Vlaamse televisiezenders, zie Saeys, "Statuut, organisatie en financiering," 37.

¹⁷² Voor volgende informatie baseerde ik me op secundaire literatuur: over de beheersovereenkomsten 2002-2006 en 2007-2011, zie Van den Bulck, "Een blik achteruit," 19-30; over de beheersovereenkomst 2012-2016, zie Karen Donders en Hilde Van den Bulck, "De beheersovereenkomst 2012-2016: niemand tevreden, niemand ongelukkig?," in *De VRT in de 21^{ste} eeuw: overbodige luxe of maatschappelijke meerwaarde?*, eds. Karen Donders en Hilde Van den Bulck (Antwerpen: University Press Antwerp, 2012), 123; over de beheersovereenkomst 2016-2020, zie Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens, "'Een hoop gedoe om niets?' De beheersovereenkomst als basis voor een slagvaardige publieke omroep op lange termijn?," in *Een VRT voor morgen of morgen geen VRT meer?*, eds. Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens (Kalmthout: Pelckmans Pro, 2016), 208.

¹⁷³ Als nuance bij de bemerking van de auteurs (zie laatste referentie in vorige voetnoot) dat ontspanning en sport in de laatste beheersovereenkomst slechts een ondersteunende rol krijgen, merk ik op dat de prioriteit in de eerste beheersovereenkomsten ook al bij informatie en cultuur ligt, met pas op de tweede plaats sport, educatie, drama en ontspanning. Zie bv. VRT, *Beheersovereenkomst 2002-2006 tussen de Vlaamse Gemeenschap en de VRT* (Brussel: VRT), 2.

overeenkomst tegemoet aan de verzuchtingen van de commerciële omroepen, die vooral moeten concurreren met de succesvolle ontspanningsprogramma's van de openbare omroep.

3.2.3 Financiering

In de beheersovereenkomst worden ook de middelen vastgelegd waarmee de VRT haar werking jaarlijks moet bekostigen. De omroep wordt gefinancierd op basis van een overheidsdotatie en via inkomsten uit de commerciële sector (reclame, sponsoring, distributiecontracten). In de eerste beheersovereenkomst werd vanuit de overheid een bedrag van 188,7 miljoen euro voorzien, jaarlijks te verhogen met 4%. In 2002 werd de dotatie vastgelegd op 229 miljoen euro en in 2007 op 279 miljoen euro.¹⁷⁴ In de eerste tien jaar sinds de hervormingen van 1997 gaat het bedrag van de overheidsfinanciering dus consequent omhoog, weliswaar na indexering.

Tegen 2011 was dat niet meer zo, omdat de Vlaamse regering al in de beheersovereenkomst van 2007-2011 om bijkomende besparingen had gevraagd.¹⁷⁵ In 2012 lag de overheidsdotatie met een bedrag van 293,4 miljoen euro toch weer hoger, wat na indexering moest oplopen tot 317 miljoen euro in 2016.¹⁷⁶ In 2014 bleek echter dat het met minder zou moeten, en uiteindelijk kreeg de VRT in 2016 maar 270 miljoen, wat tegen 2020 verder wordt teruggeschoefd tot 261 miljoen euro.¹⁷⁷ Over het algemeen is er sinds de beheersovereenkomst van 2007-2012 dus een dalende trend in de overheidsfinanciering. Zoals gezegd mag de omroep haar dotatie aanvullen met inkomsten uit reclame, maar om de concurrentiepositie van de commerciële omroepen te vrijwaren, wordt dat bedrag begrensd.¹⁷⁸ De VRT moet haar opdracht met minder middelen uitvoeren, en dus met minder personeel.¹⁷⁹

3.2.4 Organisatie en productie

¹⁷⁴ Saeys, "Statuut, organisatie en financiering," 45, 48.

¹⁷⁵ Donders en Van den Bulck, "De beheersovereenkomst 2012-2016," 125; VRT, *Beheersovereenkomst 2012-2016 tussen de Vlaamse Gemeenschap en de VRT* (Brussel: VRT, 2012), 50.

¹⁷⁶ Donders en Van den Bulck, "De beheersovereenkomst 2012-2016," 125.

¹⁷⁷ Raats, Van den Bulck en d'Haenens, "'Een hoop gedoe om niets?'," 206.

¹⁷⁸ Raats, Van den Bulck en d'Haenens, "'Een hoop gedoe om niets?'," 206.

¹⁷⁹ Tussen 2010 en 2016 kromp het personeelsbestand (voltijds equivalenten) met zo'n 12%. Zie "Hoeveel mensen werken er bij de VRT?," VRT, geraadpleegd 14.06.2018, <https://www.vrt.be/nl/over-de-vrt/financien/hoeveel-mensen-werken-er-bij-de-vrt/>.

De publieke opdracht en de financiering bepalen in belangrijke mate wat er op het scherm verschijnt. De basispijlers van de publieke opdracht, nl. informatie, educatie en ontspanning, zijn de afgelopen eenentwintig jaar steeds belangrijk gebleven, maar in een dynamisch medialandschap heeft de VRT telkens nieuwe manieren moeten vinden om haar doelstellingen te verwezenlijken. Op het vlak van organisatie en productie tekenen zich zo enkele ontwikkelingen af, die ik hieronder wil bespreken: de nieuwe merkenstrategie en het stijgend marktaandeel aan het eind van de jaren '90, de trein van de digitalisering in het midden van de jaren 2000, en de organisatorische en commerciële dynamieken die tot op vandaag de verhouding tussen interne (ipro), externe (epro) en aangekochte producties bepalen.¹⁸⁰ Die ontwikkelingen houden niet noodzakelijk direct verband met geschiedenisprogramma's, maar hebben er onvermijdelijk een impact op.

Strategie en marktaandeel rond 2000

Zoals gezegd werd midden jaren '90 beslist om de twee televisienetten (drie met Ketnet erbij) een duidelijk profiel te geven, om zo meer gericht bepaalde segmenten van het publiek te kunnen aanspreken. Strategieën werden uitgewerkt op basis van een analyse van het kijkgedrag van de Vlaming. Zowel TV1 als Canvas en Ketnet werden in het najaar van 1997 vernieuwd of voor het eerst gelanceerd, met een "eigen netstyling en veel nieuwe programma's".¹⁸¹ Het marktaandeel van de VRT-televisienetten steeg zo van 23% in 1995 naar meer dan 33% in 2001, waardoor de VRT opnieuw marktleider werd.¹⁸² Ondanks wisselende jaarresultaten van de tv-netten weet de VRT haar sterke positie in Vlaanderen sindsdien te handhaven.

Digitalisering, 'cross-medialiteit' en 'bollenstructuur'

Achter die cijfers gaan echter interne dynamieken schuil. Het jaarverslag van 2005 focust bijvoorbeeld op de uitdagingen voor de openbare omroep in het nieuwe digitale medialandschap. De VRT kan haar opdracht enkel blijven vervullen als ze de "digitale overstap" maakt, anders dreigt ze "gemarginaliseerd" te worden.¹⁸³ Samen met het stijgend aantal kanalen zorgt de groeiende digitale markt voor fragmentatie van het mediagebruik, wat de openbare televisie- en radionetten onder druk zet. Om aan de vraag van de "mediagebruiker" anno 2005 tegemoet te komen, wil de VRT haar aanbod uitbreiden, bijvoorbeeld via online diensten, of het publiek "actief laten participeren" in

¹⁸⁰ Externe producties zijn producties die niet door de VRT zelf, maar door externe productiehuzen gemaakt zijn. Ze komen tot stand op bestelling door de VRT, of na goedkeuring van een programmavoorstel door de VRT (directie Media of, vandaag, de netten).

¹⁸¹ VRT, *Jaarverslag 1997* (Brussel: VRT, 1998), 6-7.

¹⁸² VRT, *Jaarverslag 2001* (Brussel: VRT, 2002), 9.

¹⁸³ VRT, *Jaarverslag 2005* (Brussel: VRT, 2006), 22.

interactieve programma's.¹⁸⁴ Het programma *De Grootste Belg* was, in navolging van het hierboven besproken *The Greatest Briton*, een voorbeeld van "verrijkte inhoud" via publieksparticipatie, een bijhorende website en een netoverstijgende of "crossmediale" aanpak.¹⁸⁵

In 2007 werd verdergegaan op het ingeslagen crossmediale pad. In de context van de digitalisering moesten de muren tussen televisie(netten), radio(netten) en onlineaanbod zo veel mogelijk worden gesloopt. De structuur zag er als volgt uit: de directie Marktstrategie tekende de grote strategische krachtlijnen uit, de directie Media vertaalde die strategie in programmering, en de directie Productie zorgde ervoor dat de programma's werden gemaakt, binnen de tijd en het budget.¹⁸⁶ Programmaredacties werden dus losgemaakt van de netten, en flexibel samengesteld en weer ontbonden per productie van de verschillende interne productiehuisen (de 'bollen' nieuws, sport, fictie, cultuur, weten, uitleven, verbindend en jong).¹⁸⁷

De scheiding van omroepkanalen en productie-eenheden blijkt overigens, net als eerder de invoering van beheersovereenkomsten en meetbare performantiemaatstaven, geen Vlaams, maar wel een Europees fenomeen. Desondanks was er destijds al felle kritiek te horen op het model, en zijn verschillende omroepen, waaronder de VRT, er in recente jaren steeds meer van teruggekomen.¹⁸⁸ Vandaag valt productie daardoor als vanouds onder het management van de verschillende netten.¹⁸⁹

Bezuinigingen en impact op verhouding interne en externe producties

In datzelfde jaar, 2007, had de VRT echter ernstige financiële zorgen.¹⁹⁰ Dat leidde tot een nieuw credo van de VRT-top dat er meer intern, en minder extern geproduceerd zou worden. De VRT zou haar hefboomfunctie voor de Vlaamse audiovisuele sector dus niet meer opnemen, want intern produceren kon goedkoper. Leo Bonte, die in oktober van dat jaar een driedelige artikelenreeks over de VRT-perikelen in *De Standaard* schreef, stelde echter een hoge discrepantie vast tussen retoriek

¹⁸⁴ VRT, *Jaarverslag 2005*, 22.

¹⁸⁵ VRT, *Jaarverslag 2005*, 38.

¹⁸⁶ VRT, *Jaarverslag 2007* (Brussel: VRT, 2008), 7.

¹⁸⁷ Leo Bonte, "'Bollenstructuur': de toekomst of de chaos," *De Standaard*, 17.10.2007, geraadpleegd 14.06.2018, <https://www.standaard.be/cnt/r01ipe6q>.

¹⁸⁸ Bonte, "'Bollenstructuur'"; Hilde Van den Bulck, Tim Raats en Leen d'Haenens, "De VRT gebenchmarkt. Organisatie, aanbod, financiering en bereik," in *Een VRT voor morgen of morgen geen VRT meer?*, eds. Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens (Kalmthout: Pelckmans Pro, 2016), 111-12.

¹⁸⁹ In 2015 werden de vroegere directies Media en Productie terug samengevoegd tot één directie om van de VRT een "meer wendbare en compacte organisatie" te maken, en opdat de programmamakers directer betrokken zouden worden bij de uitstraling van de netten. Zie VRT, *Jaarverslag 2015* (Brussel: VRT, 2016), 87.

¹⁹⁰ Toenmalig gedelegeerd bestuurder Dirk Wauters vreesde "grote financiële problemen" in 2009 en 2010 indien de overheid niet tijdig tussenkwam. Zie Leo Bonte, "Terug naar de slechte oude tijd," *De Standaard*, 18.10.07, geraadpleegd 14.06.18, <http://www.standaard.be/cnt/sn1iqv9n>.

en realiteit. Volgens hem stonden in die periode “nog nooit zo veel aangekochte programma’s in het zendschema”.¹⁹¹ Tegelijk bereikte het aantal eigen producties “een absoluut dieptepunt”, wat ook voor de historische frequentie gold. Wel, schrijft Bonte, zorgde de “megadeal met de BBC” ervoor dat Canvas kwaliteitsvolle documentaires kon blijven aanbieden.

In diezelfde periode waarin over noodzakelijke bezuinigingen werd gepraat, lekten verschillende media de inhoud van het exclusiviteitscontract tussen de VRT en extern productiehuis Woestijnvis. Voor de periode 2004-2011 reserveerde de VRT voor hen een budget van 150 miljoen euro, jaarlijks goed voor zo’n 21,5 miljoen euro.¹⁹² Het financiële plaatje van het contract was ophefmakend, maar voor mijn onderzoek is vooral het verband met het aantal interne en externe producties interessant. Uit het jaarverslag van 2011 blijkt dat het budget voor epro in 2002 en 2003 iets minder dan 40 miljoen euro bedroeg, maar sterk steeg in 2004, om in 2005 en 2006 rond de 78 miljoen euro te schommelen. In 2007 daalde het budget opnieuw, naar een kleine 63 miljoen euro, waarna het gedurende negen jaar (dus t.e.m. 2016) jaarlijks fluctueerde tussen 52 en 60 miljoen euro.¹⁹³ Het uitbestedingsbudget voor externe producties groeide dus significant sinds 2004, wat direct verband houdt met het exclusiviteitscontract met Woestijnvis.

In recentere jaren, namelijk tijdens de periode 2012-2016, bleef de verhouding tussen ipro en epro stabiel.¹⁹⁴ In 2010 kwam vanuit de mediasector de vraag naar meer ondersteuning vanuit de VRT via samenwerking met externe productiehuizen.¹⁹⁵ Het exclusiviteitscontract met Woestijnvis liep in 2011 af. Sindsdien sluit de VRT nieuwe contracten af (zonder exclusiviteit) met verschillende Vlaamse productiehuizen, zoals De Filistijnen, De Mensen, Koeken Troef, Hotel Hungaria enz. Sinds 2013 heeft ze ook een minderheidsparticipatie van 10% in het productiehuis De Chinezen.¹⁹⁶ In de huidige beheersovereenkomst wordt expliciet gesteld dat de VRT in 2016 minstens 15% van haar totale budget (exclusief ruilinkomsten) aan de externe productiesector moet besteden. Tegen 2020 wordt de ondergrens opgedreven tot 18,25%, al ligt het aandeel in de praktijk nu al iets hoger (18,9%).¹⁹⁷ Opvallend is dat de richtlijn om meer uit te besteden vandaag kadert binnen het ‘transformatieplan’

¹⁹¹ Leo Bonte, “Canvas betaalt de rekening,” *De Standaard*, 16.10.2007, geraadpleegd 14.06.2018, <http://www.standaard.be/cnt/m01insdf>.

¹⁹² “Bekijk het exclusiviteitscontract tussen VRT en Woestijnvis,” *Het Nieuwsblad*, 09.10.07, geraadpleegd 14.06.18, <https://www.gva.be/cnt/oid500620/archief-bekijk-het-exclusiviteitscontract-tussen-vrt-en-woestijnvis>.

¹⁹³ VRT, *Jaarverslag 2011* (Brussel: VRT, 2012), 18; VRT, *Jaarverslag 2015*, 87; VRT, *Jaarverslag 2016* (Brussel: VRT, 2017), 138.

¹⁹⁴ VRT, *Jaarverslag 2016*, 137-38.

¹⁹⁵ Raats, Van den Bulck en d’Haenens, “‘Een hoop gedoe om niets?’,” 209.

¹⁹⁶ VRT, *Jaarverslag 2013* (Brussel: VRT, 2014), 66.

¹⁹⁷ Raats, Van den Bulck en d’Haenens, “‘Een hoop gedoe om niets?’,” 209; VRT, *Jaarverslag 2016*, 159, 137.

of besparingstraject dat de VRT tussen 2016 en 2020 moet volgen.¹⁹⁸ Dat is de omgekeerde logica van 2007, toen er om te besparen gezegd werd meer intern en minder extern geproduceerd moest worden.

3.3 Besluit

Uit de literatuur over publieke omroepen in Groot-Brittannië, Nederland en Duitsland blijkt dat de geschiedenisprogrammering telkens het resultaat is van een fundamentele spanning tussen de publieke opdracht rond educatie enerzijds, en de economische context van de *business of television* anderzijds. De verhoogde concurrentie waarmee publieke omroepen sinds de jaren '90 geconfronteerd werden, leidde in veel gevallen tot een zoektocht naar nieuwe, meer entertainende formats, waarin inhoud soms op het achterplan kwam. In de zendschema's wisselen luchtige en ernstige historische producties elkaar af.

Ook andere factoren blijken een rol te spelen in de geschiedenisprogrammering: de (re)presentatie van geschiedenis kan bijdragen tot de identiteit van het net of de omroep, technologische en financiële overwegingen bepalen mee de keuze van onderwerpen, en redactionele standaarden zijn afhankelijk van de ervaring en expertise van de documentairemakers. Toch blijft de belangrijkste vraag in de literatuur op welke manieren geschiedenis (en educatie in het algemeen) te verzoenen is met televisie, en daarbij zowel kritisch als toegankelijk kan blijven. Mijn onderzoek wil aan die discussie een bijdrage leveren.

Ik heb in dit hoofdstuk ook de grote structuren beschreven waarin de VRT sinds 1997 functioneert. De hervormingen in de periode 1995-1997 maakten van de VRT een efficiëntere organisatie die opnieuw marktleider werd in Vlaanderen. Sinds 1997 wordt haar opdracht om de vijf jaar onderhandeld en vastgelegd in de Beheersovereenkomst met de Vlaamse overheid. De basis van die opdracht is grotendeels onveranderd gebleven: zo veel mogelijk Vlamingen bereiken met een kwalitatief aanbod rond de drie voornaamste pijlers: informatie, educatie en ontspanning. De beheersovereenkomst bepaalt ook de overheidsdotatie die de VRT jaarlijks ter beschikking krijgt. Sinds 2007 tekent zich daarin een dalende trend af. Ook vandaag volgt de VRT tot 2019 een besparingstraject van in totaal 29,5 miljoen euro.¹⁹⁹

¹⁹⁸ VRT, *Jaarverslag 2016*, 159.

¹⁹⁹ VRT, *Beheersovereenkomst 2016-2020 tussen de Vlaamse Gemeenschap en VRT* (Brussel: VRT, 2016), 38.

Binnen de brede institutionele context van opdracht en financiering stond ik ten slotte stil bij enkele chronologische ontwikkelingen rond organisatie en productie. Om haar marktpositie te versterken en te handhaven paste de VRT haar strategieën en organisatie- en productiestructuren verschillende keren aan, bijvoorbeeld in de context van de digitalisering. Dat beïnvloedde ook het (geschiedenis)aanbod: *De Grootste Belg* (2005) is een voorbeeld van een entertainend geschiedenisprogramma, gericht op digitale publieksparticipatie en 'crossmedialiteit'. Ook financiële overwegingen speelden een rol bij programmering en productie. Financiële problemen in 2007 resulteerden in een groot aandeel aangekochte programma's, terwijl interne producties op een laag pitje werden gezet. Tegelijk besteedde de VRT tussen 2004 en 2011 wel een groot deel van haar productie(-budgetten) uit aan Woestijnvis. Vandaag betreft de openbare omroep tal van externe productiehuisen bij haar aanbod, onder meer in het kader van een nieuwe besparingsronde: epro is in sommige gevallen goedkoper dan ipro. De beschreven trends in organisatie en productie zijn slechts een fractie van het geheel, maar bieden zinvolle aanknopingspunten voor de volgende hoofdstukken.

Hoofdstuk 4: Steekproefanalyse, 1997-2017

4.1 Methodologie: macro-overzicht programmering via steekproef

Aan de hand van de steekproef in dit hoofdstuk geef ik een overzicht van de geschiedenisprogrammering tussen 1997 en 2017. Een reeks kwalitatieve variabelen laten toe om de programmering te beoordelen naar inhoud, vorm en productieherkomst.

4.1.1 Bronnen en primaire selectie van gegevens

De bronnen voor de steekproef zijn de ‘programmaweken’ van de VRT-communicatiedienst (vroeger ‘persdienst’). Het gaat om chronologische overzichten van de televisie-programmering per week en per net, met in de meeste gevallen een omschrijving van de programma’s.²⁰⁰ Ik voerde een systematische aselecte steekproef uit. Dat wil zeggen dat ik uit elk jaar telkens vier weken heb geselecteerd, steeds op een vaste intervalafstand van 13 weken van elkaar. Zo selecteerde ik uit elk jaar week 10 (in maart), week 23 (in juni), week 36 (in september) en week 49 (in december), en verzamelde alle relevante titels in een tabel. De steekproef bevat zo voor elk jaar een representatieve selectie van geschiedenisprogramma’s uit zowel het voor- als het najaar van het tv-seizoen, voor zowel Canvas als TV1/Eén.

4.1.2 Afbakening ‘geschiedenisprogramma’s’

Tijd

De steekproef is op verschillende manieren afgebakend. De eerste grenzen zijn die in de tijd. 1997 is het jaar van het zogenaamde maxidecreet, waarbij de BRTN overging in de publiekrechtelijke naamloze vennootschap VRT en waarmee een periode van structurele hervormingen werd afgesloten.²⁰¹ In december 1997 werd bovendien Canvas gelanceerd, het vernieuwde tweede net van de VRT, met onder meer de nieuwe historische frequentie *Histories*. Het begin van *Histories* valt samen met het einde van de vorige historische documentairereeks, *Boulevard*.

²⁰⁰ Ik ontving de programmaweken van 1997 tot 2017 van Simon Vrebos, toen hij voor het netmanagement van Canvas werkte. Huidig contactpersoon bij de communicatiedienst is Anne Stroobants.

²⁰¹ Saeys, “Statuut, organisatie en financiering,” 42. Zie ook hierboven in het hoofdstuk over productiecontext.

2017 is het laatste volle jaar voor publicatie van deze thesis. Het tv-seizoen wordt dat jaar afgesloten door de zesdelige reeks *Kinderen van de collaboratie*, dat behoorlijk wat aandacht krijgt en een sterke indruk nalaat.²⁰² De periode van twee decennia vormt een afgerond geheel en is lang genoeg om een evolutie te bestuderen.

Hoofd- of deelthema

De tweede afbakening is die van de programma's zelf. Er bestaat geen sluitende definitie die bepaalt wat wel of geen historisch programma is. Daarom maak ik om te beginnen een onderscheid tussen programma's met geschiedenis als hoofd- en geschiedenis als deelthema. Geschiedenis is een hoofdthema wanneer het centrale onderwerp een historisch onderwerp is. Historische documentaires, bijvoorbeeld over de Tweede Wereldoorlog, hebben geschiedenis als hoofdthema. Ook in een reeks als *Belgasport*, waarin gebeurtenissen uit de sportgeschiedenis worden belicht, is geschiedenis een hoofdthema. Enkel programma's met geschiedenis als hoofdthema zijn in de uiteindelijke steekproef opgenomen.

In journalistieke of 'current affairs'-documentaires is geschiedenis meestal een deelthema. Zulke programma's kunnen aandacht hebben voor historische achtergronden, maar doen dat vooral om een actuele problematiek te kaderen. Hetzelfde geldt voor portretten van kunstenaars of andere figuren die nog in leven zijn. De biografische achtergrond van de persoon komt aan bod, maar (zijn of haar) geschiedenis is niet de focus. In een portret van de in 1998 nog levende schrijver Paul Dewispelaere zal geschiedenis een deelthema zijn. Maar stel dat vandaag een documentaire over Hugo Claus wordt gemaakt, kan geschiedenis waarschijnlijk wel als hoofdthema worden beschouwd, omdat het leven van Claus, net als zijn oeuvre, ondertussen een afgesloten geheel vormt.

Maar er is een grijze zone tussen hoofd- en deelthema, die de indeling sterk bemoeilijkt. Zo zijn programma's waarin een reis en/of presentator centraal staan, vaak niet eenduidig te typeren. Ik verantwoord met enkele voorbeelden hoe ik mijn keuzes gemaakt heb. In *Great Continental Railway Journeys* doorkruist presentator en voormalig politicus Michael Portillo Europa per trein aan de hand van George Bradshaws 'Continental Railway Guide' uit 1913. In een aflevering die zich afspeelt tussen Rome en Sicilië "waagt hij zich op een Vespa", "vergaapt hij zich aan [...] spectaculaire vergezichten" en "daalt hij af in de krater" van de Vesuvius. Aan de voet van die vulkaan "leert hij

²⁰² Zie bijvoorbeeld Jeroen De Preter, "Van sommige collaborateurs kun je de fout wel begrijpen. Het is zoals bij die jihadi's, vandaag", *Knack* 44, 01.11.17; Marc Reynebeau en Bart Brinckman, "De Tweede Wereldoorlog is bijna voorbij," *De Standaard* 16.09.2017; Erik Raspoet, "Zelfs het verzet reageerde positief," *Knack* 51, 20.12.17.

over de eerste Italiaanse spoorweg". Ondanks de geschiedenisles over Italiaanse spoorwegen is het duidelijk dat Portillo eerder een reis- dan een geschiedenisprogramma maakt. Ik beschouw geschiedenis hier dan ook als deel-, en niet als hoofdthema.²⁰³

Een gelijkaardig voorbeeld is *Around the world in 80 treasures*. Hierin maakt cultuurhistoricus en televisiepresentator Dan Cruickshank een wereldreis langs tachtig hoogtepunten van het werelderfgoed. Cruickshank past volgens de programmaomschrijving in het rijtje van acteur Michael Palin en historicus Michael Wood. Zijn toon is "iets ernstiger", maar ook hij heeft "een zeker Indiana Jones-gehalte". Net als Portillo beleeft hij spannende of grappige avonturen, maar de inhoudelijke ambitie van Cruickshanks *Around the world* reikt verder dan de *Railway Journeys* van zijn collega. Hij bezoekt Persepolis, het Alhambra, het Vrijheidsbeeld en Angkor Wat en biedt daarmee "een staalkaart van het menselijke kunnen in de voorbije millennia".²⁰⁴ Hoewel beide programma's dus als "reisreeks" omschreven staan, beschouw ik geschiedenis alleen in dit tweede geval als een hoofdthema.

Nog twee voorbeelden, allebei met geschiedenis als hoofdthema: *De schaduw van het kruis*, met Jan Leyers als presentator, en *In Europa*, met historicus Geert Mak als commentator. In de tiendelige reeks *De schaduw van het kruis* volgt Jan Leyers vanuit België tot in Jeruzalem de route van de Eerste Kruistocht. Onderweg onderzoekt hij de relatie en de "confrontatie tussen één van de boeiendste perioden uit de geschiedenis en de huidige culturele, sociale en politieke situatie".²⁰⁵ Het historische onderzoek staat dus naast het actueel-maatschappelijke. Ze zijn een aanleiding voor elkaar. Ook in de reeks *In Europa* wordt de kijker op sleeptouw genomen doorheen ons continent en ook hier vormen gesprekken met mensen van nu een rode draad. De geschiedenis van Europa in de twintigste eeuw staat centraal, en is dus duidelijk een (of het) hoofdthema.

Een gelijkaardig format, ten slotte, waarbij ik ervoor kies om geschiedenis als *deel*thema te beschouwen, is *Terug naar Iran*. Hier is de aanleiding de dertigste verjaardag van de Iraanse Revolutie, maar wordt hoofdzakelijk een portret gemaakt van de huidige sociale en politieke toestand van het land. De makers gaan niet op zoek naar de erfenis van 1979, wel naar "het dagelijkse leven achter het nieuws".²⁰⁶ De focus ligt dus op de actualiteit, en niet per se op haar historische achtergronden.

²⁰³ ProgrammawEEK 11 (2017), 23.

²⁰⁴ ProgrammawEEK 7 (2006), 85.

²⁰⁵ ProgrammawEEK 23 (2009), 47. De reeks werd eerst in 2002, maar later nog verschillende malen uitgezonden.

²⁰⁶ ProgrammawEEK 23 (2009), 81.

Deze manier van selecteren en indelen laat toe om ook programma's die afwijken van de klassieke documentairevorm op te nemen in mijn steekproef. Zo kunnen ook historische quizzen en docudramareeksen geschiedenis als hoofdthema hebben.²⁰⁷ Historische dramareeksen (*Rome, The Tudors, The Medici...*) worden niet opgenomen in de steekproef, dus ook niet als deelthema. Daarin gaat het expliciet om fictie en dramatisering, ondanks de historische inspiratie of achtergrond.

Uitzenduur

De steekproef selecteert ook op uitzenduur. Zo is de dagprogrammering niet inbegrepen, maar wel alle geschiedenisprogramma's die na 19 uur zijn uitgezonden. De selectie bevat dus zowel de programma's in primetime (vanaf 19/20 uur), als de laatavondprogrammering.

4.1.3 Variabelen: een meta-historische bril.²⁰⁸

Jaar

Is er doorheen de jaren een trend naar meer of minder geschiedenis op televisie? Wat zijn de verschillen tussen de programmering, bijvoorbeeld in 1997, 2007 en 2017? De evolutie in de tijd is interessant in relatie tot de andere variabelen (reeks, periode, thema, regio, format...).

Producent

Wie is de producent van het programma? Ik onderscheid eigen producties ('ipro'), producties van externe (Vlaamse) productiehuisen ('epro'), coproducties van de VRT met een andere omroep of extern productiehuis ('copro') en aangekochte producties ('aankoop').²⁰⁹ Externe producties komen meestal tot stand in opdracht van de VRT, of nadat de VRT (netmanagement, directie...) een programmavoorstel van een extern productiehuis goedkeurt. Aangekochte producties worden daarentegen gekocht op de (internationale) markt, bijvoorbeeld van de BBC. Het onderscheid is relevant omdat er in interne en externe producties in principe een meer directe of bewuste link met het Vlaamse publiek is, zoals via het onderwerp of de presentator. Aangekochte programma's zijn,

²⁰⁷ In hoofdstuk 2 ging ik in op het onderscheid tussen documentaire, docudrama en dramadocumentaire.

²⁰⁸ Hieronder lijst ik de verschillende variabelen op, op basis waarvan ik de programma's uit de steekproef beoordeel. De variabelen zijn de vragen die ik aan de programmering stel. Ze laten toe om zicht te krijgen op algemene trends en evoluties. Ik kies ervoor om reeds hier zo volledig mogelijk aan te geven wat de precieze betekenis van bepaalde variabelen en categorieën binnen die variabelen is, eerder dan tijdens de eigenlijke analyse.

²⁰⁹ Ik zal dus niet specificeren *welk* productiehuis achter een programma zit. Het gaat vooral om het onderscheid tussen wat de VRT zelf maakt, uitbesteedt, of aankoopt.

afhankelijk van hun herkomst, meer internationaal georiënteerd en sluiten dus minder aan bij de Vlaamse of Belgische context. De productieherkomst van de programma's kon ik achterhalen op basis van de programmaweken van de communicatiedienst, na vraag bij de VRT-studiedienst, of via online-zoekopdrachten.

Kanaal

Wat is de precieze verhouding tussen Canvas en TV1/Eén op het vlak van geschiedenisprogrammering? En welke andere klemtonen leggen de netten? Aangezien het aantal programma's op het eerste net zeer beperkt is, zal ik ze kort ter sprake brengen, maar in mijn verdere observaties geen onderscheid maken tussen de netten. De resultaten van de steekproef zijn vooral beïnvloed door de programmering op Canvas.

Historische periode

De indeling in historische periodes baseer ik op de klassieke indeling in de Westerse geschiedschrijving.²¹⁰ Alles uit de lange periode voor de val van het West-Romeinse rijk in 476 krijgt het label 'oude geschiedenis'. Vervolgens zijn er de middeleeuwen, die lopen tot aan de Ottomaanse inname van Constantinopel in 1453, en daarna de vroegmoderne periode tot aan de Franse Revolutie in 1789. De periode tussen 1789 en 1914 beschouw ik als de moderne periode. Ten slotte hanteer ik voor de twintigste en eenentwintigste eeuw nog drie periodes: '1914-1945', 'naoorlogs' (1946 tot heden) en 'divers 1900-2017' (de biografie van Frank Sinatra (1915-1998), bijvoorbeeld, past niet in de vorige categorieën). Tot slot is er de categorie 'divers', voor programma's waarvan de inhoud verschillende perioden overspant.

Regio

Als regio's onderscheid ik België, Vlaanderen, Europa, de VS en Noord-Amerika, Rusland, Azië, Afrika, het Midden-Oosten en Egypte, Latijns-Amerika en Oceanië. Ook hier is de indeling gebaseerd op de gangbare geografische eenheden die in onze geschiedenis worden onderscheiden. Programma's die niet onder één noemer vallen, krijgen het label 'divers'.

Thema

²¹⁰ Periodisering kan, net als geschiedschrijving, politiek zijn. Het werk van de Duitse historicus Ernst Nolte, *Der Europäische Bürgerkrieg 1917-1945: Nationalsozialismus und Bolschewismus* (1987), is daarvan een goed voorbeeld. De indeling in periodes is dus niet per se neutraal, maar moet in dit geval vooral functioneel zijn voor de vraagstelling.

Ik onderscheid negen thema's: politiek, sociaal, cultuur en religie, kunst, muziek, sport, erfgoed, natuur-wetenschap-technologie, en 'divers'. Het thema 'politiek' omvat naast politieke ook militaire geschiedenis.²¹¹ Economische onderwerpen kunnen zowel onder het thema politiek als sociaal vallen, afhankelijk van de benadering. Cultuur en religie omvat onder meer programma's over de negentiende-eeuwse 'moderniteit' (*Wonderen van de vooruitgang*, 2002), beschavingen (*The Inca: masters of the clouds*, 2017; *The Celts: blood, iron and sacrifice*, 2016), of een cultureel reisprogramma zoals *De schaduw van het kruis* (2002). De restcategorie 'divers' bevat programma's rond historische mysteries (*King Tut's Curse*, 2007), misdaden (*Hot doc: 'Jack the Ripper' achterna*, 1999), historische romances of avontuurlijke expedities. Ook (humoristische) archiefprogramma's zoals *Een onvergetelijke dag* (2017) vallen hieronder.

Format

Ik onderscheid zeven formats en een restcategorie 'divers': archief/interviews, reconstructies, reis/presentator, onderzoek, archiefprogramma, docudrama en quiz. De eerste categorie, 'archief/interviews' bevat de 'klassieke' historische documentaires met (meestal) een combinatie van archiefbeelden, interviews en voice-overcommentaar. Het format 'reconstructies' geldt wanneer het gebruik daarvan expliciet wordt vermeld in de programma-omschrijving en dus wordt beschouwd als een onderscheidend element van de documentaire. Zulke documentaires bevatten daarnaast meestal ook archiefbeelden, interviews en/of voice-overcommentaar. Docudrama's daarentegen bestaan quasi uitsluitend uit reconstructies en gedramatiseerde scènes.

De gepresenteerde of reisdocumentaire beschouw ik hier als één format omdat ze geregeld in combinatie worden gebruikt. Presentatoren als Michael Wood of Simon Reeve trekken als gidsen de wereld rond. Geert Mak voorziet in zijn *In Europa* (VPRO, 2007-2009) de in- en uitleiding, maar tijdens de reis door het continent komt hij niet in beeld. Ook *In Europa* is in die zin een combinatie van beide vertelvormen. Ook in *Publiek Geheim* (o.a. 2010), gepresenteerd door Sven Speybrouck, wordt gereisd, zij het door eigen land.

In programma's met het format 'onderzoek' volgt de kijker een (wetenschappelijke) zoektocht rond een bepaald onderwerp. Zo worden in *Het geheim van de Inca's* (2007) "onverklaarbare gebeurtenissen op een open en onbevangen manier onderzocht" en volgen we in *Toumai: tussen*

²¹¹ De specificatie van een programma dat verband houdt met de oorlog, gebeurt met de tag oorlog, zie hieronder.

aap en mens (2006) een wetenschappelijk team op zoek naar de oorsprong van de menselijke soort.²¹²

In archiefprogramma's worden archiefbeelden meestal vanuit een humoristische of entertainende hoek benaderd, dus niet in functie van een bewuste historische vraag. Een archiefprogramma is dus niet hetzelfde als een historische documentaire die archiefbeelden gebruikt. Voorbeelden zijn *De Pré Historie* (1997-2004), *De leukste eeuw* (2000) en *10 jaar man bijt hond* (2007).

De restcategorie 'divers', ten slotte, bevat programma's die op basis van hun omschrijving niet in te delen waren, bv. een documentaire van *Het Braambos* over 2000 jaar Christendom. Het gaat slechts om een beperkt aantal programma's.

Tag 'oorlog'

'Oorlog' is niet opgenomen bij de thema's, maar is een aparte variabele. Oorlogsdocumentaires ressorteren onder het thema 'politiek' of 'sociaal', maar net omdat oorlogsdocumentaires die verschillende thematische invalshoek kunnen hebben, staat de tag 'oorlog' er los van. De tag is dus een manier om te kijken of het programma, naast een thematische categorisering, ook als oorlogsprogramma gedefinieerd kan worden. Onder de tag 'oorlog' kan het programma dan een specifieke waarde aannemen zoals 'WOII' of 'Koude Oorlog'. Alle programma's die geen oorlogsdocumentaire zijn, kregen onder de tag oorlog de waarde 'niet van toepassing'.

Tag 'individu'

Ten slotte peil ik naar het aandeel van historische programma's met een centrale rol voor individuen. Dat kunnen zowel "koningen en koninginnen" zijn, zoals Tristram Hunt de conservatieve focus van veel televisiegeschiedenis typeerde, maar evengoed de voortrekkers van een sociale beweging.²¹³ Deze tag wil dus zowel iets vertellen over de inhoudelijke, historiografische oriëntatie van de programmering, als over het al dan niet aanwenden van een individueel personage om over geschiedenis te vertellen. Bovendien ga ik na of de individuen vooral mannen dan wel vrouwen zijn.

²¹² ProgrammawEEK 36, 2006: 19.

²¹³ Hunt, "Reality, identity and empathy," 857.

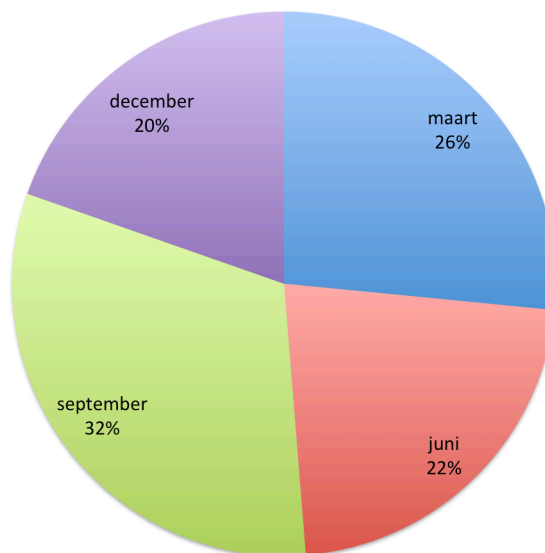
4.2 Analyse

4.2.1 Hoe vaak historische documentaires?

Wekelijks

Hoeveel geschiedenis was er de afgelopen eenentwintig jaar op het scherm? Mijn steekproef bevat 275 uitzendingen van geschiedenisprogramma's.²¹⁴ Dat is dus het aantal uitzendingen dat overblijft na voor een periode van 21 jaar telkens 4 weken te selecteren en daaruit de uitzendingen te filteren die ik als geschiedenisprogramma beschouw. Extrapoler ik die resultaten naar alle weken per jaar, dan komt de teller op 3575 uitzendingen, maar dat zegt weinig. Interessanter is het gemiddeld aantal verschillende uitzendingen per week: iets meer dan 3. September blijkt het meest terug, met wekelijks iets meer dan vier uitzendingen. In maart is dat aantal met 3,5 lager, maar nog steeds bovengemiddeld. Juni en december zijn rustiger, met respectievelijk een kleine 3 en 2,5 geschiedenisprogramma's per week. De relatieve verdeling per week over de periode 1997-2017, ziet er als volgt uit:

Verdeling geschiedenisprogrammering per maand,
1997-2017



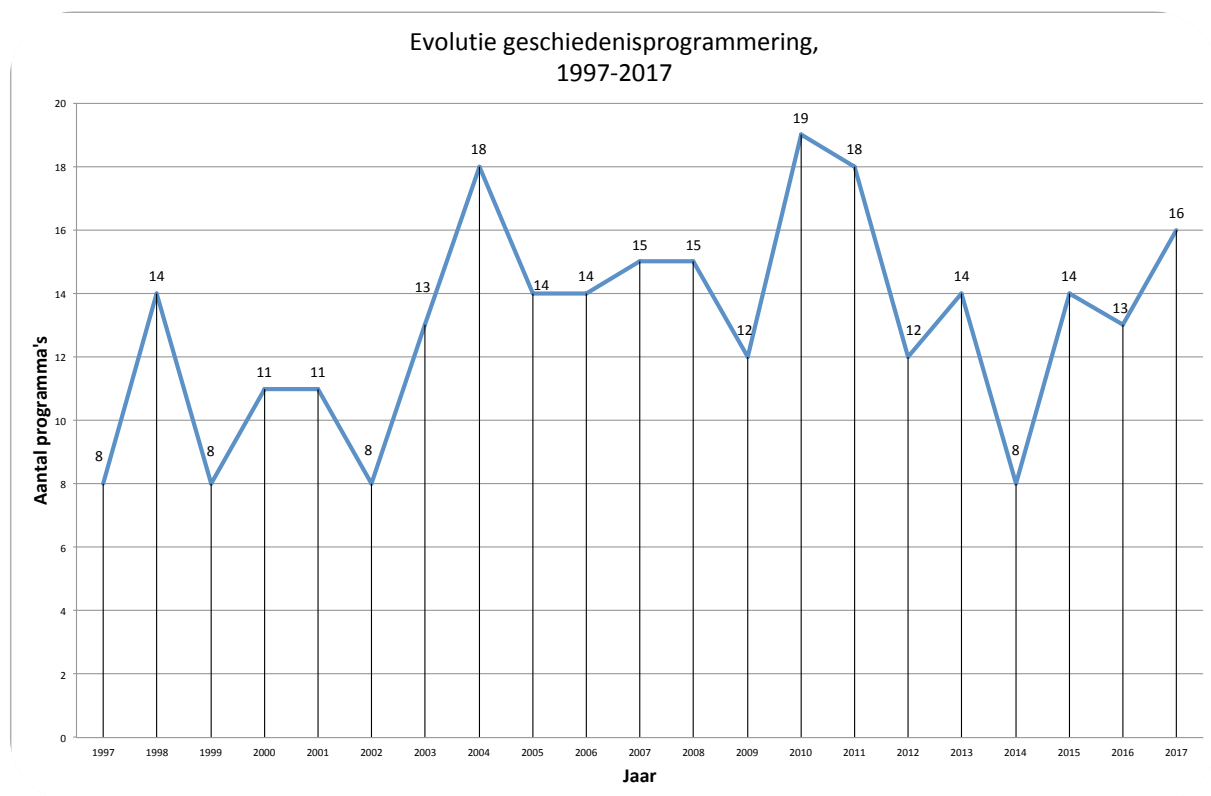
Figuur 1: Verdeling geschiedenisprogrammering per maand, 1997-2017

²¹⁴ Herhalingen in dezelfde week heb ik niet opgenomen in de steekproef.

In begin van het najaar en van het voorjaar worden dus de meeste geschiedenisprogramma's uitgezonden. Algemeen zijn dat de momenten in het tv-seizoen waarin omroepen met hun sterke programma's willen uitpakken. Het zomerseizoen van juni tot september bevat traditioneel meer fictie, comedy en film. Documentaires gaan in die periode meer over human interest dan geschiedenis. Bovendien worden grote sportevenementen in de zomer uitgezonden. Ook in december en de andere wintermaanden gaat er in documentaires meestal meer aandacht naar exploratie en lifestyle, dan naar geschiedenis.²¹⁵

Jaarlijks

Figuur 2 toont de programmering in functie van de tijd. De waarden fluctueren nogal: er zijn enkele pieken en dalen. Twee belangrijke factoren, die algemeen voor alle resultaten gelden, wil ik hier aanstippen.



Figuur 2: Evolutie geschiedenisprogrammering, 1997-2017

De eerste is toeval. Het cijfermateriaal van mijn steekproef is beperkt. Hoewel de vier geselecteerde weken in principe telkens een snapshot zijn van de verschillende momenten in het tv-seizoen, houd

²¹⁵ Ik dank Jan Stevens (voormalig nethoofd Canvas) en Tom Bleyaert (aankoopdienst Canvas) voor hun interpretatie van deze verdeling.

ik rekening met een zekere foutenmarge. Dat geldt ook voor de andere resultaten van de steekproef. Dat betekent niet dat alle cijfers toevallig zijn. De spreiding over het tv-seizoen is wel degelijk representatief. De meeste observaties zullen worden verklaard, al kan ik niet elke hypothese even nauwkeurig testen. Over de verschillen tussen 1997, 1999 en 2002 enerzijds (relatief lage aantallen), en 1998, 2000 en 2001 anderzijds (relatief hoge aantallen), kan ik alvast zeggen dat in 1998, 2000 en 2001 meer op zichzelf staande ('kleine') historische reeksen werden uitgezonden, naast de vaste historische frequentie van het programma *Histories*. Meer context en duiding volgen op de bladzijden hieronder.

Een tweede belangrijke factor is het feit dat de steekproef geen onderscheid maakt tussen herhalingen en nieuwe producties. Niet elke week van elk jaar is in de steekproef opgenomen, dus kan ik niet nagaan of een uitzending al eerder op het scherm kwam. De resultaten vertellen dus over het aantal uitzendingen, niet over het aantal unieke uitzendingen, en ook niet over het aantal nieuwe producties in dat jaar. Deze cijfers tonen wat de kijker aan geschiedenis *ziet*, eerder dan wat de VRT met geschiedenis *doet*.

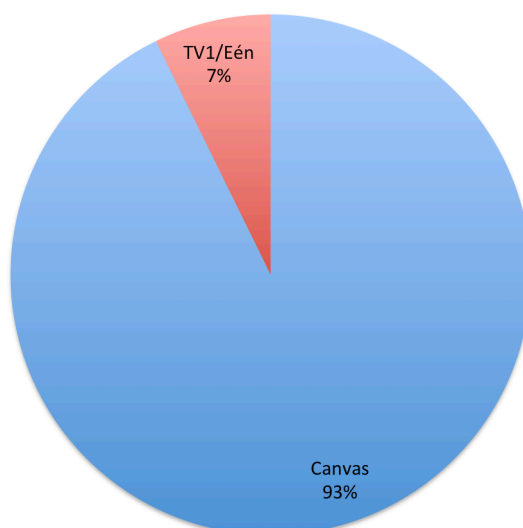
Met betrekking tot Figuur 2 wil nog twee andere zaken aanstippen. Ten eerste stel ik vast dat het aanbod onstabiel, maar wel constant is. In geen enkel jaar duikt het aantal uitzendingen in de vier geregistreerde weken onder de 8. Misschien zijn er weken met slechts 1 of zelfs 0 geschiedenisprogramma's. Maar die zullen telkens gecompenseerd worden door een andere week met 3 of meer uitzendingen.

De tweede vaststelling is het verschil in aantal uitzendingen tussen de periode 1997-2003 enerzijds en de periode 2004-2017 anderzijds. Tussen 1997 en 2002 stel ik een gemiddelde vast van 10,4 programma's per jaar, dus 2,6 per week. In de periode 2003-2017 waren er gemiddeld 14,4 programma's per jaar, en dus meer dan 3,6 per week. Deze resultaten worden verder van dichterbij bekeken.

Op Canvas (en Eén)

De overgrote meerderheid van de geschiedenisprogramma's uit mijn steekproef werd uitgezonden op Canvas. De verdeling ziet er als volgt uit:

Verdeling per net,
1997-2017



Figuur 3: Verdeling per net, 1997-2017

In absolute cijfers: 255 tegenover 20. Die verhouding zal niemand verwonderen. Toch verdient de verdeling meer uitleg. 7 uitzendingen op het ‘eerste net’ komen uit het programma *De Pré Historie* (tussen 1997 en 2004).²¹⁶ Dat is wel geschiedenis, want een mix van historische beeldfragmenten en popmuziek, maar zeker geen klassieke documentaire.²¹⁷ Daarnaast zitten in de selectie nog twee andere archiefprogramma’s, twee geschiedenisquizzes en zes meer klassieke historische documentaires.²¹⁸ De laatste jaren zijn er op Eén vooral de reeksen van Arnout Hauben en zijn team: *Ten oorlog* (2015), *Ten oorlog special: onder Vlaamse velden* (2016) en *De helden van Arnout* (2017) zitten in de steekproef.

Deze beknopte ontleding van het beperkte aanbod op TV1/Eén toont aan dat mijn definitie van ‘geschiedenis’ bepalend is voor de onderzoeksresultaten. Een andere onderzoeker zou kunnen beslissen om *De Pré Historie* niet als geschiedenis te beschouwen; het aandeel van het eerste net in de geschiedenisprogrammering zou dan zakken naar 4%. Anderzijds zou je bijvoorbeeld *De jaren stillekes* (2009) wél het label geschiedenis als ‘hoofdthema’ kunnen geven, en dan zou het aandeel

²¹⁶ De jaartallen tussen haakjes tonen steeds het jaar van uitzending, niet van productie.

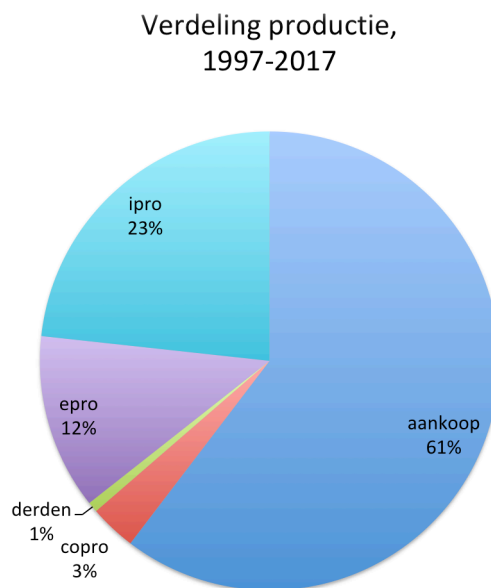
²¹⁷ Ik besloot om *De Pré Historie* als geschiedenisprogramma te categoriseren na het bekijken van een aflevering uit 1999. Onze naoorlogse geschiedenis passeert er de revue: de naoorlogse repressie, het Marshallplan en Hiroshima, maar ook de babyboom en de uitvinding van de prefabwoning. De geschiedenis wordt begeleid door zangers uit die tijd, zoals Doris Day en Tino Rossi. Radio 2-presentator Guy De Pré becommentarieert het geheel. Zie *De Pré Historie: “1945-1949”* (09.09.1999), TV1.

²¹⁸ Archiefprogramma’s zijn niet hetzelfde als historische documentaires die archiefbeelden gebruiken (zie methodologie hierboven). De twee archiefprogramma’s waarvan sprake, zijn *De leukste eeuw* (2000) en *10 jaar man bijt hond* (2007). De klassieke documentaires zijn onder meer *The great romances of the twentieth century* (1998) een *Koppen XL*-aflevering over “De stemmen uit de torens” (2010) en een aflevering van *De Flandriens* (2010).

van TV1/Eén weer iets hoger liggen.²¹⁹ Ook van belang is dat de steekproef geen rekening houdt met de mate van succes, impact of representativiteit van een programma. De historische/human-interestreeksen van Arnout Hauben zijn de laatste jaren erg belangrijk voor Eén omdat geschiedenis (educatie) er op een toegankelijke manier aan bod komt. Toch hadden ze net zo goed buiten de steekproef kunnen vallen. *Ten oorlog* werd bijvoorbeeld ook al in 2013 uitgezonden, maar niet in een week die door de steekproef geselecteerd werd. Resultaten zijn dus betekenisvol, maar steeds relatief, want afhankelijk van begripsafbakening en steekproefselectie.

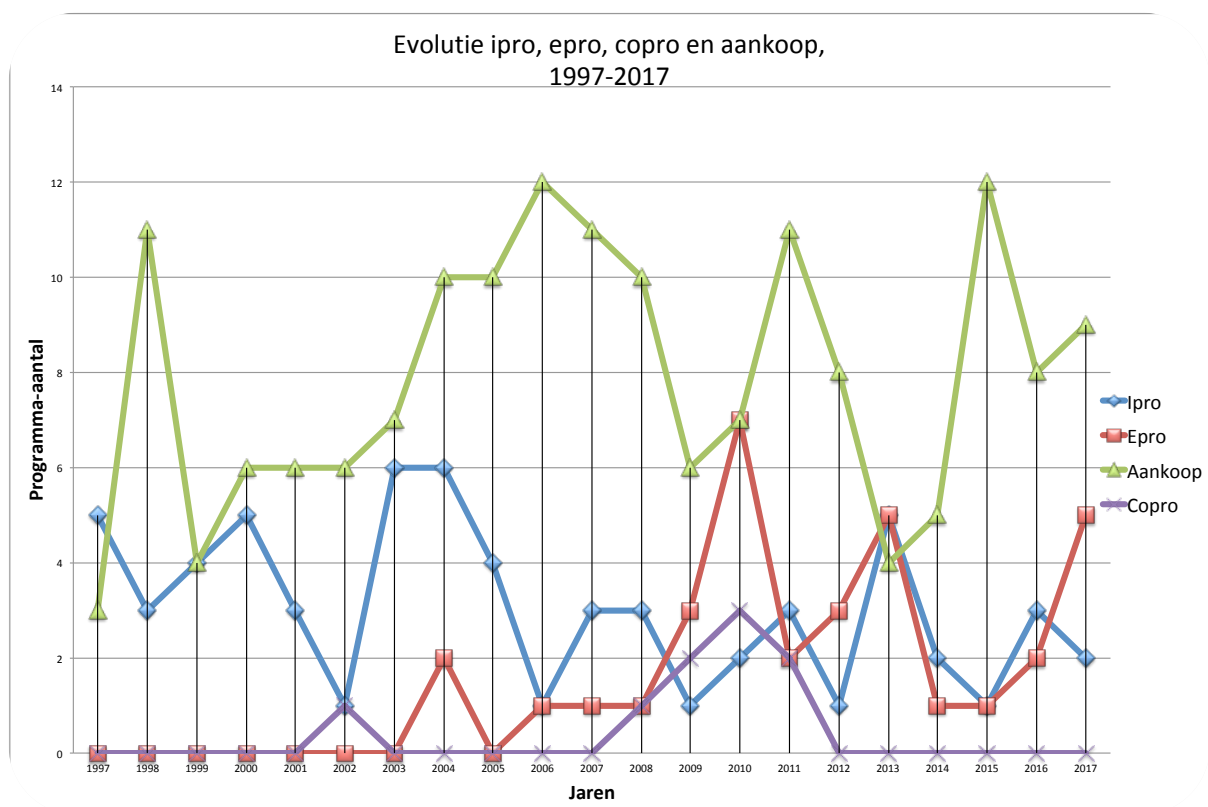
4.2.2 Wie maakt historische documentaires?

Wie zijn de producenten van de geschiedenisprogramma's op de VRT? 61 procent van de totale geschiedenisprogrammering is aankoop. Iets minder dan een kwart is door de VRT zelf gemaakt (ipro) en 12 procent komt van externe productiehuzen (epro). De plaats van de coproducties (copro) lijkt met slechts 3 procent bijna verwaarloosbaar. Figuren 4 en 5 tonen respectievelijk de algemene relatieve verdeling per producent, en de evolutie per producent, allebei tussen 1997 en 2017.



Figuur 4: Verdeling productie, 1997-2017

²¹⁹ *De jaren stillekes* is in mijn opinie meer studio- en praatprogramma, dan archiefprogramma. Geschiedenis is hier een deelthema, waardoor de reeks geen deel uitmaakt van de steekproefpopulatie.



Figuur 5: Evolutie ipro, epro, copro en aankoop, 1997-2017

Uit Figuur 2 bleek eerder al dat er in de periode 2003-2017 meer geschiedenis werd uitgezonden dan tussen 1997 en 2002. Figuur 5 geeft meer uitleg bij die vaststelling, door de oorsprong van de producties doorheen de tijd in kaart te brengen.

Aankoop

Ik begin met de (in cijfers) belangrijkste bron van geschiedenis op televisie: aankoop. Het aantal aankoopprogramma's fluctueert sterk, maar ligt voor 2004 gemiddeld lager dan erna: 1,5 tegenover 2,2 aangekochte documentaires per week. De algemene lijnen van enkele schommelingen vallen te verklaren.²²⁰

Het lagere aantal aankoopdocumentaires in de periode voor 2004 heeft onder meer te maken met het programma *Histories*, dat liep van eind 1997 tot eind 2005. Bijna wekelijks werd daarin een historisch onderwerp behandeld, met programma's die deels intern geproduceerd, deels aangekocht werden. De (kleine) meerderheid van de uitzendingen in *Histories* waren van eigen productie, en met

²²⁰ Tom Bleyaert, verantwoordelijk voor de aankoop van historische programma's op Canvas, hielp me om aan de hand van de aankoopschema's enkele grote lijnen in de grafiek te interpreteren.

het stopzetten van *Histories* in oktober 2005 daalde dat aantal. Op die manier werd de aankoopfrequentie zeker vanaf 2006 belangrijker dan ze was tijdens de *Histories*-periode.

Belangrijk is wel te vermelden dat de verhouding ipro - aankoop ook wordt bepaald door het grote aantal herhalingen van ipro, vooral in de zomer. Het aantal interne producties ligt in *Histories* dus niet per se hoger dan het aantal aangekochte producties, alleen worden er, onder meer door herhalingen, meer interne producties *uitgezonden* (en het zijn de uitzendingen, dus niet de *unieke* uitzendingen, die de steekproef registreert). Dat de hogere frequentie van aankoop al in 2004, en niet in 2006 valt, komt omdat ook los van *Histories* programma's werden aangekocht. Toch is het niet toevallig dat het hoogtepunt op 2006 ligt, op hetzelfde moment dat ipro op een laag pitje staat.

Maar als *Histories* meer ipro dan aankoop uitzond, waarom is er in 1998 dan een piek in aankoop? De verklaring ligt waarschijnlijk in het feit dat de *Histories*-redactie toen in haar opstartfase zat. 1998 was het eerste volle jaar waarin het programma werd uitgezonden en het merendeel van de uitzendingen waren dat jaar aangekochte producties (30/48). Waarschijnlijk had de redactie nog niet genoeg eigen producties klaar om op antenne te brengen. Misschien belangrijker is dat er toen nog geen herhalingen van de eigen producties konden worden uitgezonden. Zoals vermeld gebeurde dat in de jaren daarop wel.

Het volgende hoogtepunt, in 2006, heeft dus te maken met het stopzetten van *Histories*. Er kwamen wel andere interne producties in de plaats, maar veel minder.²²¹ De vrijgekomen ruimte werd ingevuld met aangekochte reeksen, in dit geval vaak docudrama onder de noemer 'Doc op zondag'.²²²

In 2009 is er opvallend minder aankoop dan in de jaren ervoor. De daling wordt evenwel gecompenseerd door het grotere aantal externe en coproducties. Bovendien werden de aankoopslots in belangrijke mate ingevuld met comedy en entertainment met programma's zoals *Top Gear*, al was er ook een vast maandagavondslot waarin consequent ruimte was voor geschiedenis. Ook in 2013 werd de lage aankoopfrequentie gecompenseerd, dit keer door externe en interne producties. De historische aankoopdocumentaires vielen dat jaar onder de noemer 'Docland', maar moesten het slot delen met meer wetenschappelijk georiënteerde docu's.

²²¹ Zie hieronder voor de bespreking van de interne producties.

²²² Voorbeelden van de docudramaserieën in de programmering van 2006 zijn *Hannibal*, *Blackbeard*, *Catherine The Great* en *Black Death*.

De opvallende piek in 2015 kan onder meer verklaard worden aan de hand van het jaarverslag van 2016, waarin melding wordt gemaakt van de uitgestelde vernieuwing van Canvas. Die werd in 2015 uitgesteld van april naar september, “waardoor het programmaschema gedurende een paar maanden werd gevuld met goedkopere aankoopprogramma’s [...]”.²²³ Vanaf 2015 werd bovendien een nieuw besparingstraject van vijf jaar ingezet, wat resulteerde in een groter aandeel aankoop in dat en de daaropvolgende jaren.²²⁴

Externe producties

Ook registreert de steekproef in 2004 voor het eerst een externe productie, in dit geval een quiz op Canvas, nl. *De grote geschiedenisshow*. Vanaf 2006 vormen die externe producties een vast onderdeel in het zendschema. Het gaat om programma’s zoals *Belga Sport* (2006-...), *Meneer dokter* (2009), *Meneer de burgemeester* (2012), *Nonkel pater* (2012), *Drie generaties* (2014), *Ten oorlog* (o.a. 2013, 2015, 2016)...

Wat externe producties betreft, vallen enkele jaren op. De piek van zeven externe producties in 2010 bevat twee afleveringen van *Paper Trails* (een reeks over meesterwerken uit de wereldliteratuur), twee afleveringen van de sportdocumentaire *Belga Sport*, twee afleveringen van de wielerdocumentaire *De Flandriens*, en één aflevering van Jan Leyers historische reisprogramma *De Schaduw van het Kruis*.²²⁵ Voor dat grote aantal zijn een aantal (oppervlakkige) verklaringen. *Paper Trails* werd telkens op zondag uitgezonden, maar op maandag herhaald. De steekproef bevat dus twee (verschillende!) afleveringen van de reeks, uitgezonden in dezelfde week. De *Belga Sport*-afleveringen vormden een tweeluik, ook in een zelfde week uitgezonden. *De Flandriens* werd in maart uitgezonden op Canvas, en in december van dat jaar op Eén herhaald. *De Schaduw van het Kruis*, ten slotte, was een heruitzending van de reeks die al in 2002 op het scherm kwam. Drie van de zeven afleveringen zijn dus herhalingen van eerdere uitzendingen, al dan niet op een ander net.

²²³ VRT, *Jaarverslag 2016*, 197.

²²⁴ VRT, *Jaarverslag 2016*, 168.

²²⁵ Voor de indeling van *Paper Trails* als geschiedenisprogramma heb ik me gebaseerd op de programmaomschrijving. Hendrik Willemyns volgt “een persoonlijk spoor door de wereldliteratuur [...] van de 'Roaring twenties' in Amerika over de gewelddadige jaren '60 in Nigeria naar de rebelse jaren '70 in Mexico”. De documentaires evoceren “de context van de boeken: de tijd, het land en de cultuur waarin de schrijvers leefden en de invloed daarvan op hun werk”. Zie ProgrammawEEK 49 (2010), 14.

Ook in 2013 waren er volgens de steekproef verschillende externe producties, op het eerste gezicht vooral nieuwe programma's.²²⁶ De vijf externe producties in 2017 zijn misleidend: het gaat om één aflevering van Arnout Haubens' *De Helden van Arnout* (september) en vier afleveringen van het archiefprogramma *Een onvergetelijke dag*, allemaal uitgezonden in dezelfde week in maart.²²⁷

Coproducties

Van coproducties is er in de steekproef sprake in 2002 en in de periode 2008-2011. In 2002 was er de reeks *Met volle zeilen*, over de geschiedenis van de (zeil)zeevaart, en tussen 2008 en 2011 het tweede seizoen van *In Europa* (2008, coproductie met VPRO), *Beagle: in het kielzog van Darwin* (2009 en 2010, ook met VPRO), een heruitzending van *De Grootste Belg* (2009, met productiehuis De Mensen), en verder nog *Arm Wallonië* (2010), *Kongo: de reus op lemen voeten* (2010), en twee heruitzendingen van *Beagle* in 2011.

Interne producties

Mijn laatste observatie gaat over de trend in het aantal interne producties. Op basis van mijn steekproef blijkt het gemiddelde tussen 1997 en 2005 op 0,9 interne geschiedenisproducties per week te liggen. Voor de periode 2006-2017 was dat een derde minder: maar 0,6 producties per week. Een belangrijke verklaring voor die daling is het wegvallen van *Histories*. In *Histories* had de kijker wekelijks een vaste afspraak met een historisch onderwerp. Het programma zond in totaal 384 afleveringen uit, inclusief 90 herhalingen. Dat betekende jaarlijks (vanaf 1998) een gemiddelde van 44 afleveringen.²²⁸ Iets meer dan de helft van de uitzendingen was van eigen makelij, vandaar de hogere frequentie van interne producties tijdens deze periode. Naast *Histories* waren er in die tijd nog enkele andere interne historische producties, maar dat waren eerder populaire formats zoals de

²²⁶ De steekproef registreerde voor 2013 de producties *De leraarskamer*, *Nooit meer dezelfde*, *De mythe van Boudewijn: Le roi triste*, een aflevering van *Ten Oorlog* en een aflevering van *Belga Sport*.

²²⁷ *Een onvergetelijke dag* werd dagelijks om 19.45 uur, net voor *Terzake* uitgezonden. De programmaomschrijving luidt: "Archiefprogramma dat terugblik op wat er eerder in de geschiedenis op die dag gebeurde. Met feiten, mensen, hits en programma's die tot het collectieve geheugen behoren." Zie ProgrammawEEK 10 (2017), 11. In de omschrijving op de website van de VRT staat: "Elke aflevering belicht drie gebeurtenissen en de jaren waarin ze zich situeerden. Daarnaast is er telkens ook een portret van iemand die op die dag geboren werd." Zie "Een onvergetelijke dag," VRT, geraadpleegd 27.05.2018, <https://www.vrt.be/nl/over-de-vrt/nieuws/2017/01/25/een-onvergetelijke-dag/>.

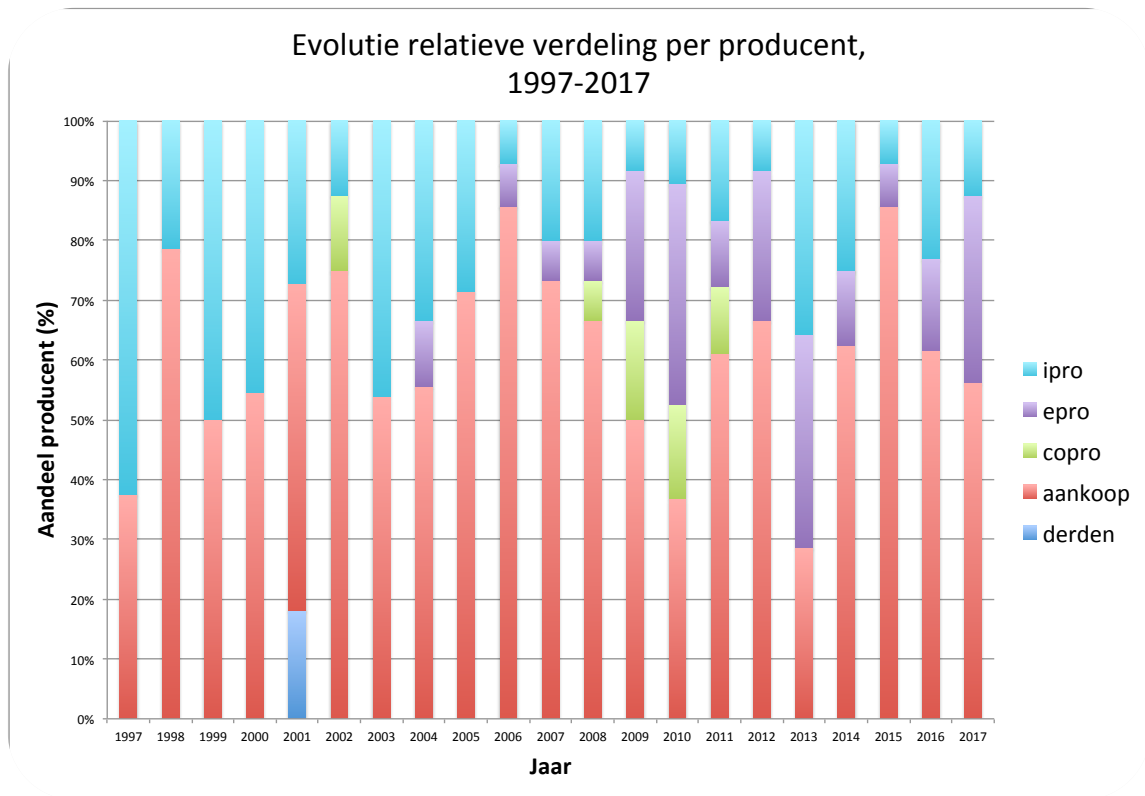
²²⁸ "Lijst *Histories* 1997-2007"; Edward De Maesschalck telt in zijn overzicht van geschiedenisprogramma's op de Vlaamse televisie 1 *Histories*-aflevering minder. Zie Edward De Maesschalck, "Geschiedenis op televisie," in *Publieke televisie in Vlaanderen: een geschiedenis*, eds. Alexander Dhoest en Hilde Van Den Bulck (Gent: Academia Press, 2007), 284.

archieffprogramma's *De Pré Historie* en *De leukste eeuw* (allebei op TV1). *Histories* was dus geschiedenis, en geschiedenis was *Histories*.²²⁹

Het einde van *Histories* in oktober 2005 betekende niet het einde van geschiedenis op Canvas, maar wel een vermindering van het aantal eigen geschiedenisproducties. Figuur 6 toont duidelijk dat het aandeel interne producties (blauw) daalt, maar niet verdwijnt. In 2006 registreerde de steekproef in de vier geselecteerde weken slechts 1 historische uitzending van eigen productie, nl. *Astrid, koningin van het volk*, wat nota bene een herhaling was van een *Histories*-aflevering uit 2005. Ook in 2006 werden wel nieuwe eigen historische reeksen uitgezonden, nl. *Keerpunt* en *De Memoires*, maar ze werden niet geregistreerd in de steekproef en waren samen maar goed voor 14 uitzendingen.

Ook tijdens de volgende jaren is de lage interne productiegraad geen uitzondering, al werden er tussen 2006 en 2017 natuurlijk verschillende eigen geschiedenisprogramma's gemaakt. De steekproef registreert onder meer producties als *Belpop*, *Bonjour Congo*, *Het Onvoltooide Land*, *Niets is zwart-wit*, *De patat*, *De vloek van Osama*, *Publiek Geheim*, *Den Troep*, *De allerlaatste getuigen*, *12 in 40*, *De herontdekking van de wereld*, *Wissel van de macht* en *Kinderen van de Collaboratie*.

²²⁹ Het contrast in aantal tussen 2002 enerzijds en 2003 en 2004 anderzijds, komt onder meer door de verjaardag van 50 jaar televisie in Vlaanderen, waarover in 2003 en 2004 verschillende historische programma's werden uitgezonden (o.a. *Panorama 50*, *De Nieuwsmakers*, *Niet te wissen*). In 2002 heeft de steekproef met uitzondering van 1 aflevering van *Histories* geen historische uitzendingen (van *Histories* of een ander programma) geregistreerd. Toch werden er in 2002 46 *Histories*-afleveringen uitgezonden, en in 2003 slechts 34. Het scherpe contrast tussen deze jaren is voor een stuk te verklaren, maar deels het resultaat van toeval.



Figuur 6: Evolutie relatieve verdeling per producent, 1997-2017

Besluit: complementair in aantal

61% aankoop, 23% interne productie, 15% externe en coproductie, en 1% uitzendingen door derden. Dat is de relatieve verdeling over de periode 1997-2017. De absolute cijfers fluctueren doorheen de jaren, maar laten toch enkele zinvolle vaststellingen toe. Het aantal interne producties lag tijdens de *Histories*-periode (1997-2005) gemiddeld hoger dan erna: 0,9 tegenover 0,6 programma's per week.

Vanaf 2004 groeit het aantal aangekochte documentaires, al schommelt het aandeel per jaar sterk. Gemiddeld ligt het aantal aangekochte programma's vanaf 2004 hoger dan daarvoor: 2,2 uitzendingen per week tussen 2004 en 2017, tegenover 1,5 tussen 1997 en 2004. Vanaf 2006 werden daarnaast consequent externe historische producties uitgezonden, en tussen 2008 en 2011 stonden jaarlijks ook coproducties op het schema.

Ongetwijfeld zijn er veel verklaringen voor de wisselvalligheden in de programmering: overheidsopdracht, budget, strategie, netmanagement, aankoopmarkten, redactiestructuren, redacteurs... tal van factoren evolueren en wisselen voortdurend. De rol van die factoren belicht ik in een volgend deel. Toch is het niet mogelijk (en ook niet mijn ambitie) om elke beweging te verklaren: er zijn er te veel en de verklaringen zijn te complex.

Wel toont Figuur 5 dat de aangekochte, externe, interne en coproducties elkaar qua aantal min of meer in evenwicht houden. Minder interne producties wordt bijvoorbeeld gecompenseerd door meer aankoop. Een daling in aankoop gaat gepaard met een stijging in externe of coproducties. Zo wordt er, telkens op basis van vier weken, het ene jaar wat meer en het andere jaar wat minder geschiedenis uitgezonden, maar blijft het totale aantal uitzendingen van geschiedenisprogramma's over de jaren heen wel relatief stabiel. Dat geldt zeker voor de periode na 2003, en vooral 2014 is daarop een duidelijke uitzondering.

4.2.3 Inhoudelijke en vormelijke kenmerken

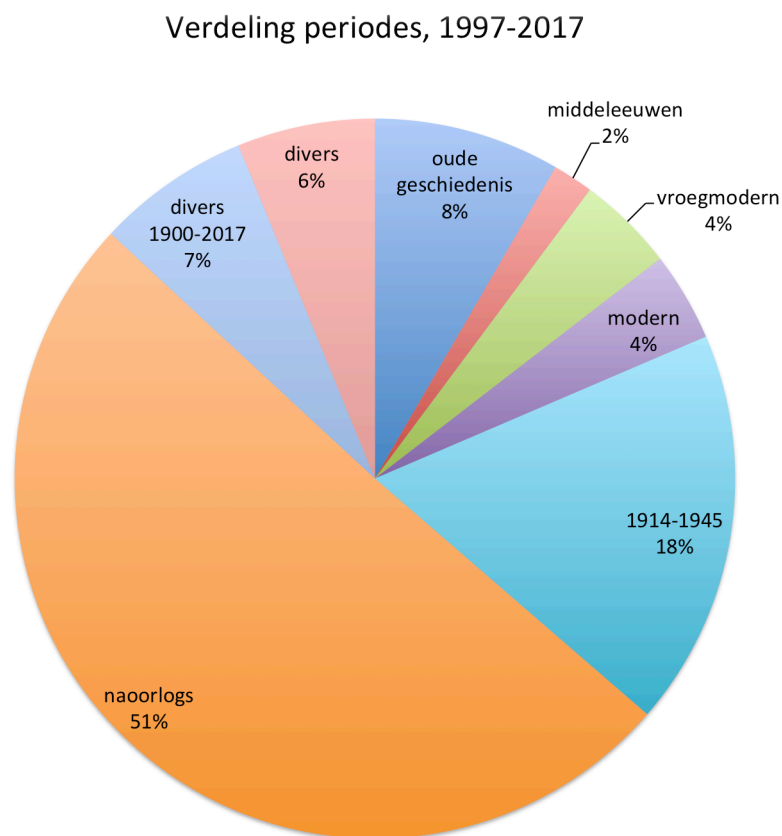
Hieronder ga ik in op inhoud en vorm van de programma's. De programmaomschrijving liet me toe om elk programma in te delen aan de hand van enkele criteria of variabelen. Ik bespreek achtereenvolgens periode, regio, thema en format van de programma's. Daarna analyseer ik de

programmering aan de hand van de tags 'oorlog' en 'individu'.²³⁰ Ik analyseer de variabelen op een aantal manieren. Zo bekijk ik de relatieve verdeling over de hele periode en/of de evolutie over de jaren. Indien zinvol verbind ik verschillende variabelen met elkaar, bijvoorbeeld om na te gaan of WOII-documentaires vooral Vlaamse (intern/extern) of internationale (aangekochte) producties zijn.

Periode

Algemene relatieve verdeling

Over welke periodes handelen de geschiedenisprogramma's op de VRT? Figuur 7 toont de sterke populariteit van de twintigste en eenentwintigste eeuw in de programmering: de periodes '1914-1945', 'naoorlogs' en 'divers 1900-2017' zijn samen goed voor 76% of ruim driekwart van de geschiedenisprogrammering.



Figuur 7: Verdeling periodes, 1997-2017

²³⁰ Zie hoofdstuk over methodologie (hierboven) voor uitleg over het gebruik van de verschillende variabelen.

De naoorlogse periode behandelt de geschiedenis van 1945 tot vandaag en beslaat 51% van het zendschema rond geschiedenis. Ook de periode die de Eerste Wereldoorlog, het Interbellum en de Tweede Wereldoorlog omvat ('1914-1945'), neemt een belangrijke plaats in (18%). De categorie 'divers 1900-2017' is ontworpen voor thema's die de grens tussen de vorige twee periodes overbruggen en is goed voor 7%.

Alle geschiedenis van vóór 1900 neemt daarentegen met 18% slechts een kleine plaats in. Na optelling bij de restcategorie 'divers', die soms ook recentere geschiedenis omvat, wordt dat 24%. Oude geschiedenis, dus prehistorie en klassieke geschiedenis, beslaat 8% van de programmering. De vroegmoderne en moderne periode, in mijn opdeling van 1453 tot 1900/1914, zijn elk goed voor 4%. De periode van de middeleeuwen is goed voor 1000 jaar geschiedenis, maar haar aandeel in de programmering is minimaal: slechts 5 van de 275 uitzendingen gaat over de 'dark ages'.

Zoals al bleek uit de literatuur kunnen enkele factoren gelden als verklaring voor deze verdeling. De belangrijkste is ongetwijfeld de beschikbaarheid van archiefmateriaal (foto's en film) en menselijke getuigen voor de twintigste eeuw. Voor documentaires over vroegere periodes moeten makers dus alternatieven zoeken, bijvoorbeeld door met archeologische sporen, historische re-enactments of computeranimaties te werken. Dergelijke operaties zijn echter duurder dan archiefbeelden. Ook het inzetten van een presentator kan een manier zijn om oudere geschiedenis nieuw leven in te blazen.

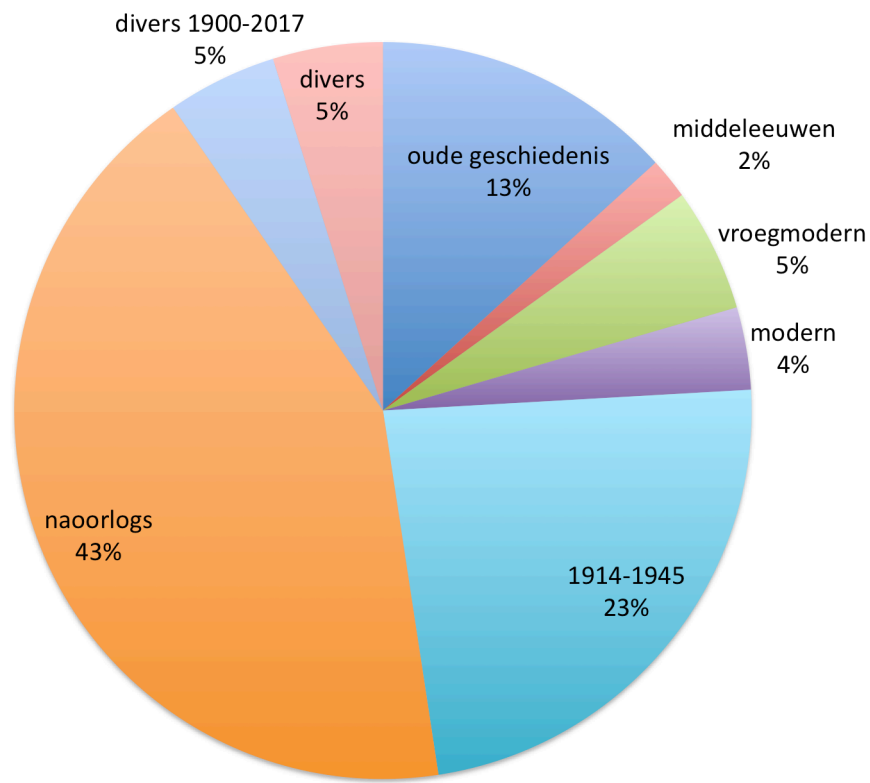
Een andere verklaring is de sterke inhoudelijke link tussen de twintigste en de eenentwintigste eeuw. Geschiedenis is hier vers, herkenbaar, relevant. Bert Govaerts moet tijdens zijn *Boulevard*-periode (het geschiedenisprogramma voor *Histories*) eens hebben beweerd dat er grenzen zijn "aan het historische inlevingsvermogen van de kijker": tenzij je het budget hebt om een dramatische historische vertelling te maken, moet je je als maker niet te ver wagen.²³¹

Relatieve verdeling per producent

Uit Figuur 7 blijkt de dominantie van de twintigste eeuw. Uit Figuur 4 en 5 bleek eerder dat de meerderheid (60%) van de producties van oorsprong aangekocht zijn. Wat kan de verdeling van de verschillende producenten nu betekenen voor de verdeling van de periodes? Dat tonen Figuren 8, 9 en 10.

²³¹ De Maesschalck, "Geschiedenis op televisie," 284.

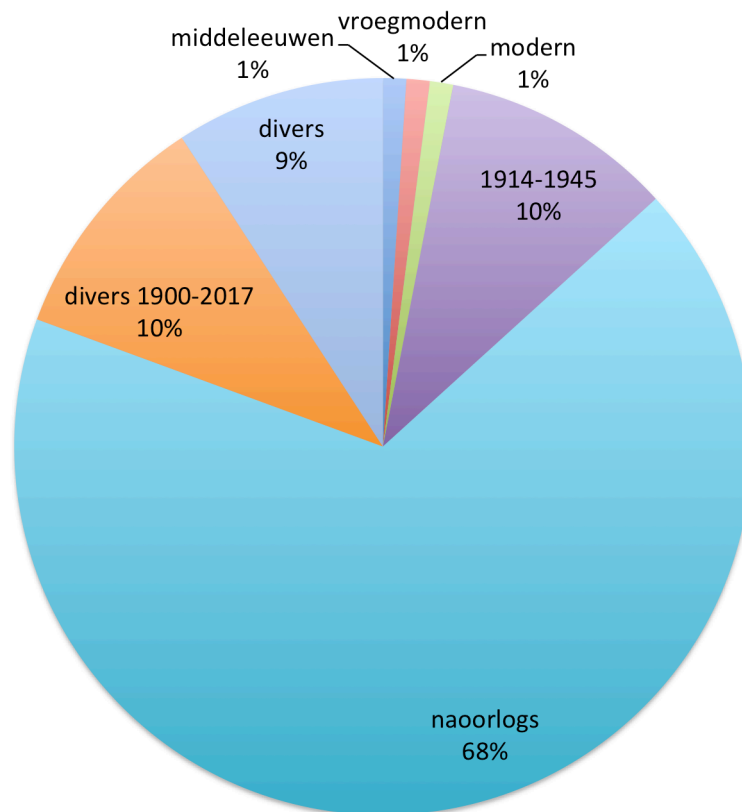
Verdeling periodes in aankoop, 1997-2017



Figuur 8: Verdeling periodes in aankoop, 1997-2017

De aangekochte programma's bieden op het eerste gezicht een divers en iets evenwichtiger aanbod dan de totale verdeling. De twintigste eeuw komt nog steeds het meest aan bod, maar haalt niet meer de 76% van de totale programmering. De naoorlogse periode is iets minder overheersend, en dat vooral ten voordele van de 'oorlogsperiode' 1914-1945 én de oude geschiedenis. Die laatste beslaat 13% van de aangekochte historische documentaires. Het gaat daarbij vaak om BBC-reeksen, zoals *How Art made the World* (2006), of *The Celts: Blood, Iron and Sacrifice* (2016).

Verdeling periodes in ipro en epro, 1997-2017



Figuur 9: Verdeling periodes in ipro en epro, 1997-2017

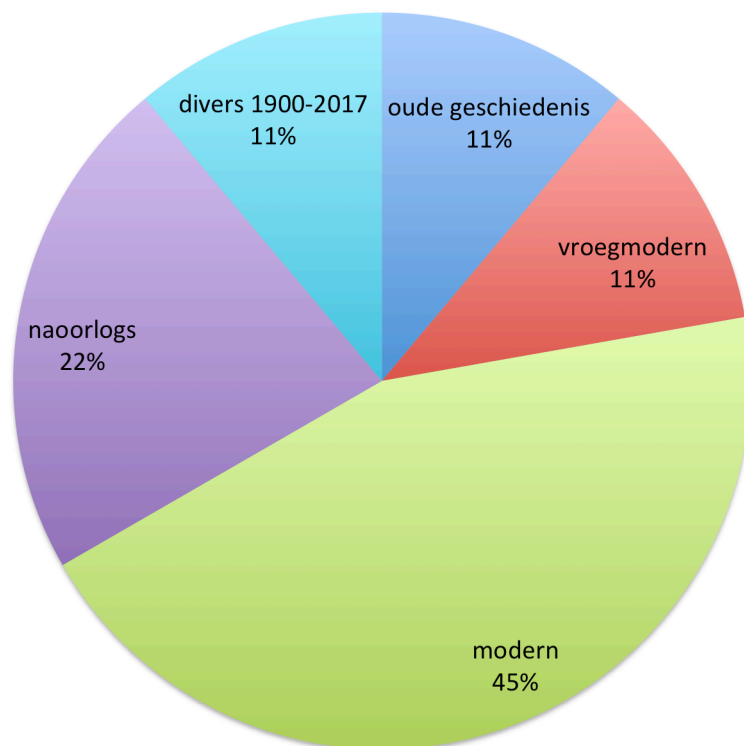
De verdeling van de interne en externe producties schetst een ander beeld. ‘Geschiedenis’ staat hier quasi gelijk aan ‘twintigste eeuw’. Vooral de naoorlogse periode is alomtegenwoordig. Ook is er aandacht voor de andere periodes in de twintigste eeuw, maar 1914-1945 is met slechts 10% wel minder belangrijk dan in de aankoopprogrammering. Er is vooral amper aandacht voor oudere historische periodes, wat een sterk contrast vormt met de aankoopfrequentie.

De categorie ‘divers’ (9%) bevat onder meer de meermaals heruitgezonden reeks *De Schaduw van het Kruis*, waarin Jan Leyers in het spoor van de kruisvaarders de geschiedenis van de 11^{de} tot de 21^{ste} eeuw onderzoekt. Ook in deze categorie: een paar geschiedenisquizen die geen chronologische focus hebben. In de categorie ‘divers 1900-2017’ zitten dan weer programma’s als *Meneer Dokter* (2011), *De Herontdekking van de Wereld* (2016) en enkele biografieën uit *Histories*, zoals over prins Karel (1997), of Romain Deconinck (2000). Voorbeelden uit de periode 1914-1945 zijn oorlogsdocumentaires, bijvoorbeeld uit *Histories* of de *Ten Oorlog*-reeksen van Hauben. Er zijn over deze periode geen documentaires over de jaren ‘30; allemaal houden ze direct verband met de

Eerste of de Tweede Wereldoorlog. De naoorlogse periode is thematisch wel divers, met vooral programma's over politieke, sociale en sportgeschiedenis. Ze bevat ook de meeste archiefprogramma's, hoofdzakelijk omdat de VRT-archieven pas dan ontstaan zijn.

Ten slotte sta ik kort stil bij de verdeling van periodes in de coproducties. Die hebben met slechts 9 afleveringen in de steekproef een beperkte impact op de totale programmering, maar geven, apart beschouwd, opnieuw een andere verdeling. Figuur 10 toont dat hier niet de naoorlogse periode dominant is, maar wel de moderne geschiedenis de meeste plaats inneemt.

Verdeling periodes in coproductie, 1997-2017



Figuur 10: Verdeling periodes in coproductie, 1997-2017

De moderne periode is goed voor 45% omdat omdat 4 van de 9 uitzendingen van coproducties uit *Beagle: in het kielzog van Darwin* (2009-2010) komen. De reeks bestond uit 35 afleveringen en werd al in 2011 herhaald, wat alvast voor 2 van de 4 afleveringen in de steekproef zorgt. Toch is het niet oninteressant dat ook de andere periodes in de coproducties aan bod komen, al is dat gezien het

geringe absolute aantal dus beperkt. De oude geschiedenis is (ludiek) vertegenwoordigd in een aflevering over Ambiorix in *De Grootste Belg* (heruitzending 2009). De vroegmoderne periode bevat de reeks *Met volle zeilen* (2002, over zeevaart). Voor de naoorlogse periode zijn er de reeksen *In Europa* (2008) en *Kongo: de reus op lemen voeten* (2010). De documentairereeks *Arm Wallonië*, ten slotte, is de enige uitzending in de categorie 'divers 1900-2017'.

Besluit

De twintigste eeuw is met 76% de dominante periode in de geschiedenisprogrammering. Vooral de naoorlogse periode is populair, goed voor iets meer dan de helft van de programma's. Vergelijken we de chronologische focus van de verschillende producenten, dan blijkt dat aangekochte documentaires een meer divers palet bieden dan interne en externe producties. Vooral de periodes voor 1900 krijgen in de aankoopdocumentaires meer aandacht dan in interne en externe producties. Die laatste behandelen bijna uitsluitend de twintigste eeuw. De coproducties behandelen wel verschillende periodes, maar zijn in de absolute cijfers van de steekproef, nl. 9 uitzendingen op een totaal van 275, quasi verwaarloosbaar.

Regio

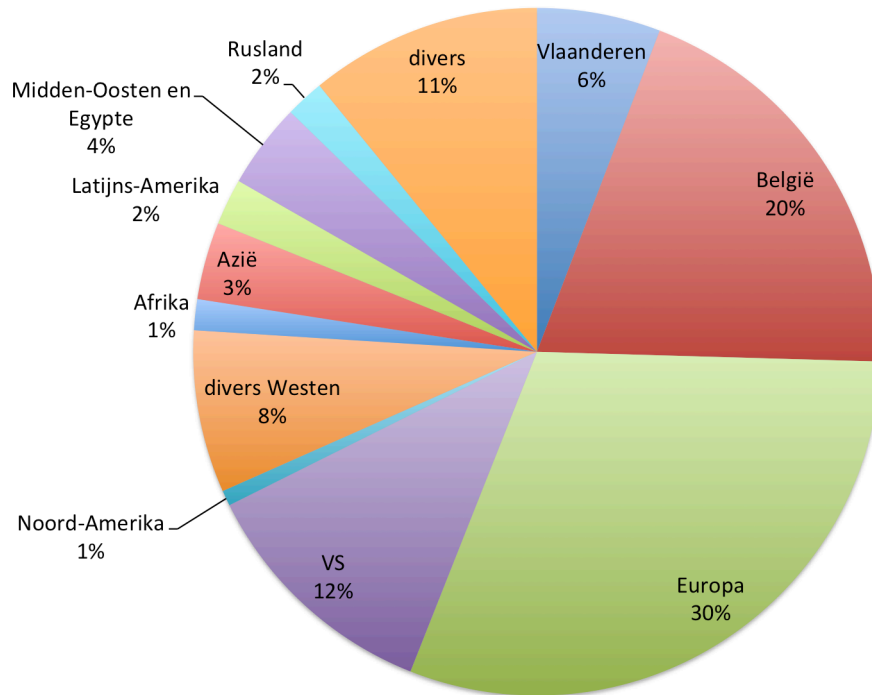
Algemene relatieve verdeling

Op welke regio's focust de geschiedenisprogrammering? België en Vlaanderen vertegenwoordigen iets meer dan een kwart van de programma's. Europa is met 30% nog prominenter aanwezig. Ook de Verenigde Staten krijgen een belangrijke plaats in het zendschema. Alles samen gaat meer dan drie kwart van de totale programmering zo over Westerse geschiedenis.

De categorie 'divers' bevat met 11% onder meer programma's als *Beagle*, waarin de bootreis van Darwin naar de Galapagos-eilanden wordt overgedaan, of *De Vloek van Osama*, waarvan de aflevering in de steekproef zich zowel in de VS, als in het Midden-Oosten afspeelt. Ook documentaires rond een specifiek, maar grensoverschrijdend onderwerp zoals aids, fotografie, architectuur of archeologie vallen in deze categorie.

Het aandeel van de programma's waarin aandacht is voor een specifieke, niet-Westerse regio, wordt zo heel klein: slechts 12% gaat specifiek over Afrika, Azië, Latijns-Amerika, het Midden-Oosten of Rusland. Geschiedenis blijkt dus vooral geschiedenis van de wereld die ons het meest bekend is.

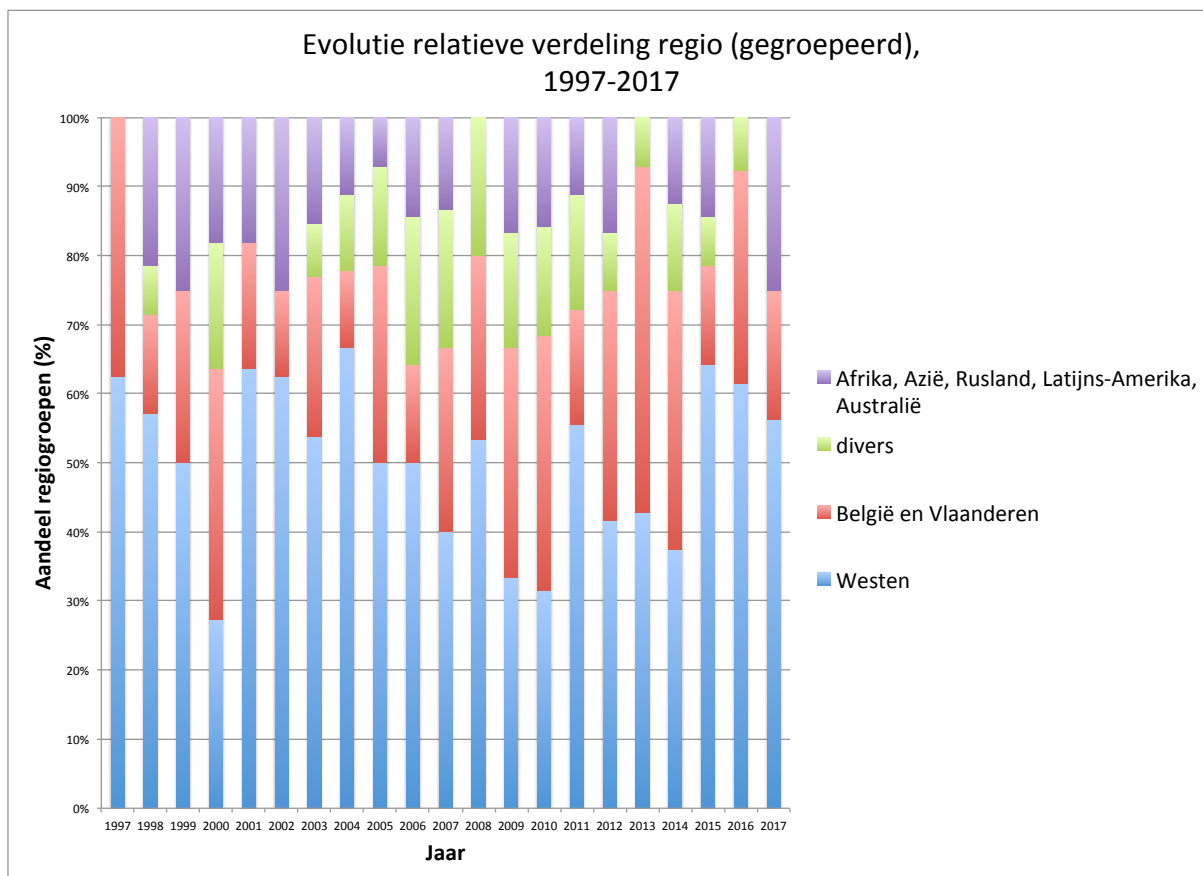
Verdeling regio's, 1997-2017



Figuur 11: Verdeling regio's, 1997-2017

Evolutie relatieve verdeling

Is die verdeling een constante over de 21 jaar die ik bestudeer? Het korte antwoord: ja. In Figuur 12 zijn de regio's gegroepeerd in 'Westen' (= Europa, VS, Noord-Amerika en divers Westen), 'België en Vlaanderen', 'andere regio's' (= Afrika, Azië, Australië, Latijns-Amerika, Rusland), en 'divers'. Ondanks enkele schommelingen blijven de onderlinge verhoudingen stabiel. Er is dus geen ontwikkeling naar een meer of minder nationale geschiedenisprogrammering, of naar een verlaten van het Westers historisch kader. Ook is er (niet zichtbaar op deze grafiek), geen sprake van een (de)Europeanisering van de geschiedenis: het aandeel van de Europese geschiedenis blijft hangen rond de 30%.

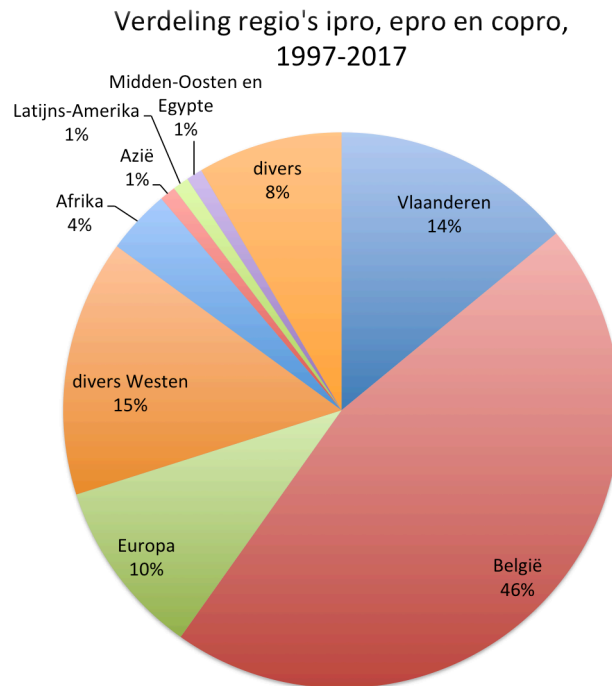


Figuur 12: Evolutie relatieve verdeling regio (gegroepeerd), 1997-2017

Relatieve verdeling per producent

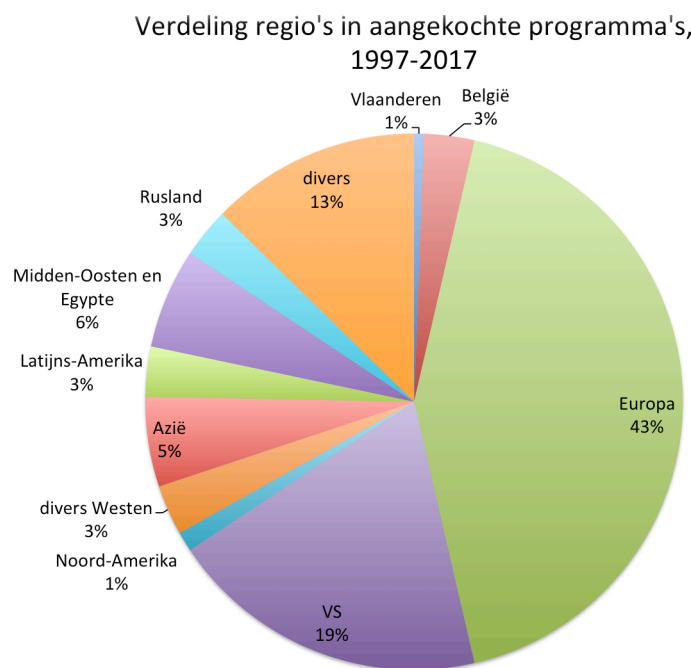
In de interne, externe en coproducties ligt de nadruk op het eigen grondgebied: België en Vlaanderen beslaan samen 60% van het aanbod. Dat toont Figuur 13. Enkele voorbeelden zijn *Histories* over “Journalistieke dwarsliggers in Vlaanderen” (2003), *Belga Sport* over Roger de Vlaeminck (2013), *Arm Wallonië* (2010) en *Wissel van de Macht* (2017).

Een kwart van de interne, externe en coproducties gaat over Europa of de ruimere Westerse geschiedenis, zoals *De Schaduw van het Kruis*, *In Europa* en, in de categorie ‘divers Westen’, *De Pré Historie*. De Verenigde Staten komen net als Rusland niet aan bod als specifieke regio, maar eventueel wel in de categorieën ‘divers Westen’ of ‘divers’. Documentaires over andere wereldregio’s en met een grensoverschrijdende focus (‘divers’) zijn samen goed voor 15%. Afrika komt daarbij iets meer voor dan andere niet-Westerse regio’s. Aanleiding of onderwerp van die in totaal vier geregistreerde uitzendingen over Afrika is telkens de eigen (koloniale) geschiedenis in Congo of Rwanda, zoals in *Histories* over de Rwandese genocide (2003) of in *Bonjour Congo* (2010).



Figuur 13: Verdeling regio's ipro, epro en copro, 1997-2017

Figuur 14 toont de regionale focus in de aankoopprogrammering. Die kent een heel andere verdeling. Europese geschiedenis zet hier de toon (43%). Samen met die van de Verenigde Staten is ze goed voor 62% van het aanbod. De programma-onderwerpen gaan van Johannes Vermeer over Mussolini tot Daft Punk. Daarnaast krijgen de andere wereldregio's dubbel zo veel aandacht in de aankoopfrequentie als in de interne, externe en coproducties: 30% gaat over geschiedenis die niet of slechts gedeeltelijk met het Westen te maken heeft. Het Midden-Oosten en Egypte krijgen binnen die verzameling de meeste aandacht (6%), samen met Azië (5%).



Figuur 14: Verdeling regio's aankoop, 1997-2017

Besluit

Geschiedenis is in de eerste plaats Europees (30%), Belgisch-Vlaams (26%) en Westers (21%). Programma's waarin diverse, dus zowel Westerse als niet-Westerse regio's aan bod komen, zijn goed voor 11%. Nog een achtste van de programmering (12%) behandelt specifiek een andere wereldregio, nl. Afrika, Azië, Latijns-Amerika, het Midden-Oosten of Rusland. Het werelddeel Oceanië komt niet voor in de steekproef.

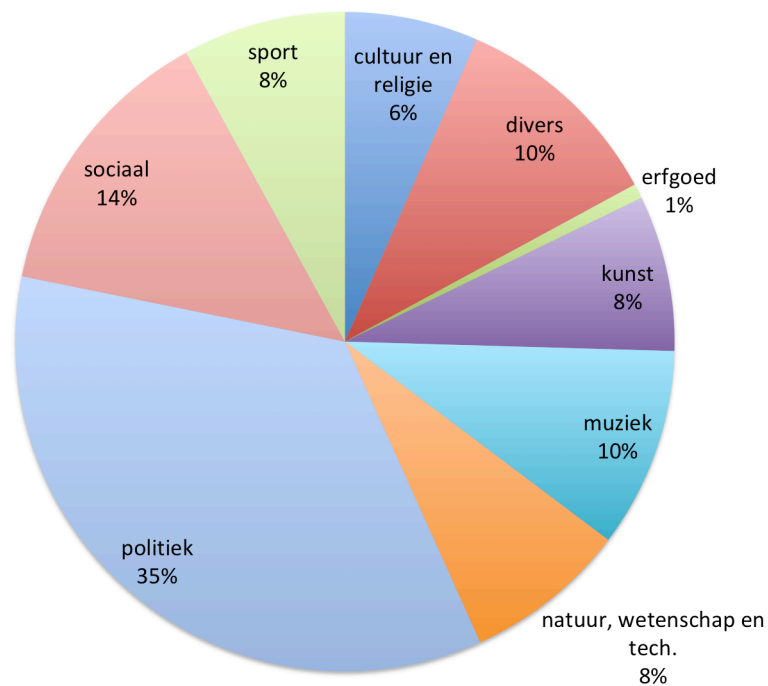
Er is geen significante evolutie doorheen de tijd, maar er zijn wel verschillen tussen de aankoopprogrammering enerzijds, en de interne, externe en coproducties anderzijds. In die laatste groep staan België en Vlaanderen centraal (samen 60%), terwijl de aankoopprogramma's vooral over Europa (43%) en de VS (19%) gaan. Van de aangekochte programma's gaat 30% over niet-Westerse of diverse wereldregio's. Dat is dubbel zo veel als in alle ipro, epro en copro samen.

Thema

Algemene relatieve verdeling

Ik onderscheidde negen thema's in de programmering, waarvan politiek met 35% het belangrijkste blijkt. Sociale geschiedenis neemt met 14% geen onbelangrijke plaats in. Sport, cultuur en religie, kunst, muziek en de wetenschaps categorie schommelen tussen de 6% en 10%. Onder het thema 'divers' vallen de archiefprogramma's *De Pré Historie* en *Een onvergetelijke dag*, die met hun vaak populaire archiefrepertoire moeilijk onder één noemer vallen. Ook de historische quizzen (dat zijn er slechts drie) en documentaires over avonturiers, misdaden of mysteries (bv. de vloek van Toetanchamon) horen hierbij. 'Erfgoed' blijkt met slechts twee programma's een weinig relevante categorie (*Around the world in 80 treasures in 2007*, *20 jaar monumentendag in 2008*), maar toont zo ook dat dat thema quasi niet aan bod komt in de programmering.²³²

Verdeling thema's, 1997-2017



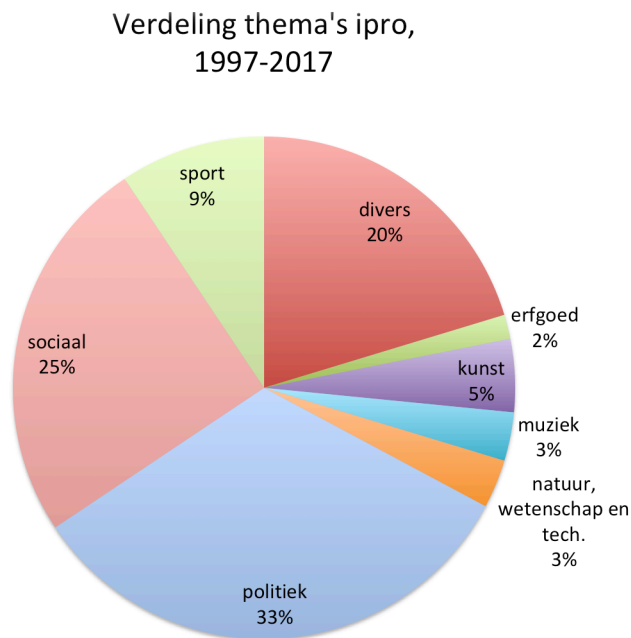
Figuur 15: Verdeling thema's, 1997-2017

Relatieve verdeling per producent

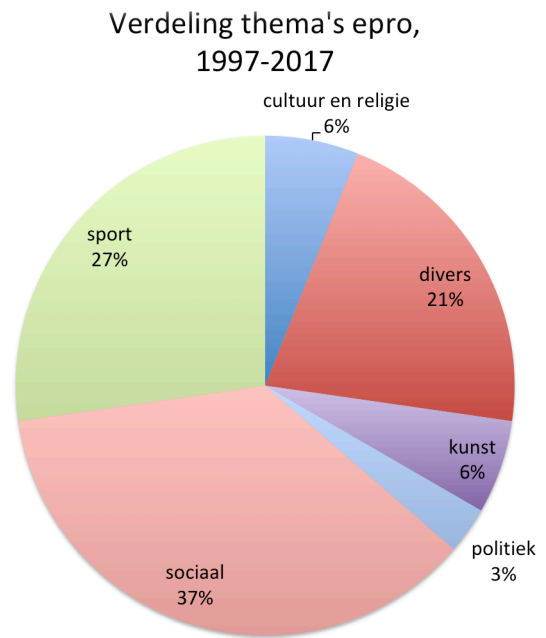
Interne, externe en coproducties

²³² Canvas zond in 2006 ook de reeks *Monumentenstrijd* uit, waarin de Vlamingen konden stemmen voor het monument dat volgens hen een restauratie verdiende. Het programma valt buiten de selectie van de steekproef.

Welke ‘producenten’ behandelen welke thema’s? Een eerste interessante vergelijking is die tussen de interne en de externe producties. Figuur 16 en 17 tonen dat interne producties vooral over politieke (33%) en sociale (25%) geschiedenis gaan, terwijl externe producties amper over politiek gaan (3%), maar wel over sociale (37%) en sportgeschiedenis (27%).



Figuur 16: Verdeling thema's ipro, 1997-2017



Figuur 17: Verdeling thema's epro, 1997-2017

Voorbeelden van interne producties over politieke geschiedenis zijn verschillende *Histories*-afleveringen, zoals over Paul Vanden Boeynants (1998), Hitler in België (2000) of Midden-Afrika (2003), maar ook latere reeksen als *Keerpunt* over de uitwijzing van Semira Adamu (2007), *Het Onvoltooide Land* (2010) of *Boudewijn: naar het hart van de koning* (2013). De interne producties van *Histories* bevatten ook sociale geschiedenis, net als *Bonjour Congo* (2010), *Publiek Geheim* (bv. in 2012), *De allerlaatste getuigen* (2013) en *Kinderen van de Collaboratie* (2017).²³³

Voorbeelden van sociale geschiedenis in externe producties zijn de reeksen *Meneer Dokter*, *Meneer de burgemeester* en *Nonkel pater* (o.a. 2009, 2012), maar ook *De leraarskamer* (2013), *Drie generaties* (2014) en *Ten oorlog* (o.a. 2015). De sportprogramma's worden vooral vertegenwoordigd door *Belga Sport* (vanaf 2007), en daarnaast was er de wielerveerreeks *De Flandriens* (2010). De inhoud van de categorie 'divers' kwam hierboven al aan bod.

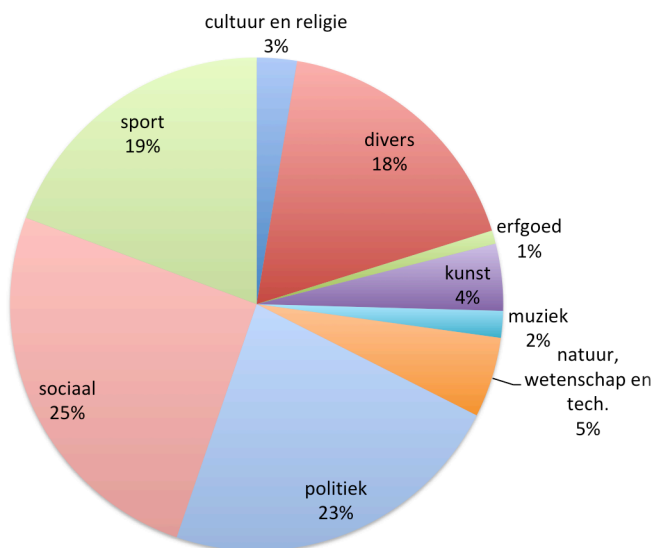
²³³ *Kinderen van de Collaboratie* beschouw ik ondanks de politieke context van WOII en collaboratie als sociale geschiedenis, omdat de ervaringen en herinneringen van enkele (volwassen) kinderen van collaborateurs centraal staan, en niet de politieke geschiedenis van de collaboratie zelf.

Figuur 18 toont dan de verdeling van interne, externe en coproducties samen: de thema's politiek, sociaal en sport zijn min of meer in evenwicht en beslaan samen 67% van het aanbod. Alle andere thema's (met uitzondering van de categorie 'divers') zijn samen goed voor 15%.

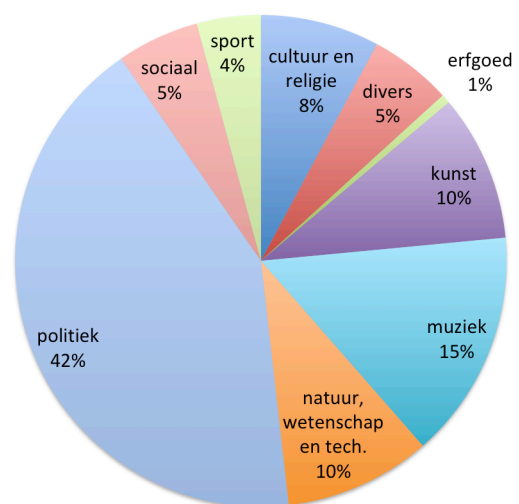
Aankoopproducties

Figuur 19 toont de verdeling van de thema's in de aangekochte historische documentaires. 42% van dat aanbod is politieke geschiedenis. Sociale geschiedenis is hier met slechts 5% maar een kleine categorie. Muziek (15%), wetenschap (10%) en kunst (10%) zijn een stuk belangrijker. Ook het thema 'cultuur en religie' heeft een plaats in de aankoopfrequentie. Voorbeelden van programma's in die laatste categorie zijn *Kloosters: oude gebruiken* (1999), *Wonderen van de Vooruitgang* (over industriële projecten zoals Brooklyn Bridge, 2006) en *The Inca: masters of the clouds* (2017).

Verdeling thema's ipro, epro en copro, 1997-2017



Verdeling thema's in aankoop, 1997-2017



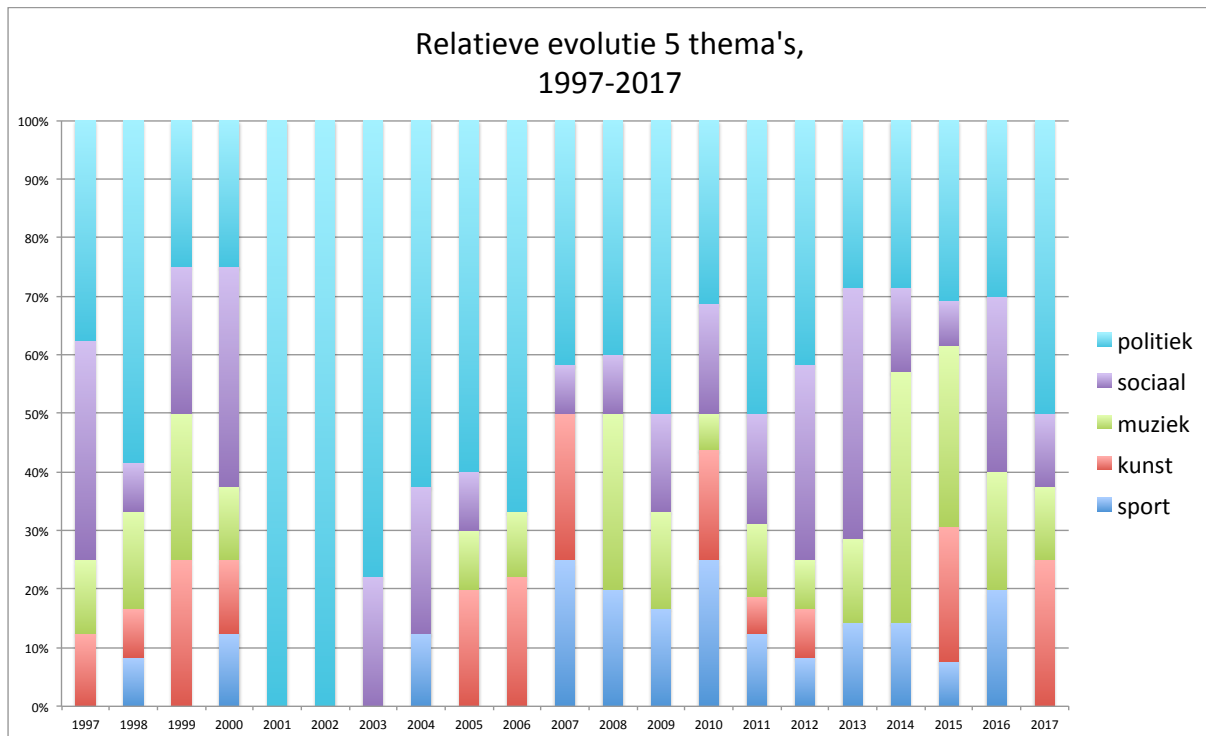
Figuur 18: Verdeling thema's ipro, epro en copro, 1997-2017

Figuur 19: Verdeling thema's in aankoop, 1997- 2017

Evolutie

Valt er een evolutie waar te nemen in de thematische invulling van de geschiedenisprogrammering? Figuur 20 toont de relatieve evolutie tussen 1997 en 2017 voor vijf thema's: politiek, sociaal, muziek, kunst en sport. Ik onderscheid enkele trends. Het aanbod tijdens de eerste vier jaar, tussen 1997 en 2000, is erg divers: politieke en sociale thema's zijn de grootste categorieën, maar ook muziek en

kunst en, in mindere mate, sport, komen aan bod. 2001 en 2002 bevatten enkel politieke geschiedenis. Vanaf 2003 slinkt dat aandeel, maar het blijft erg dominant tot 2007. Vanaf dat jaar zakt het aandeel van politieke geschiedenis tot onder 40%. Politiek blijft zo de grootste categorie, maar er is meer zendtijd voor andere thema's. Sport-, muziek- en sociale geschiedenis zijn consequent aanwezig in de programmering. De programmering van kunstgeschiedenis is minder continu, maar ook deze documentaires zijn in sommige jaren goed voor meer dan 20%.



Figuur 20: Relatieve evolutie 5 thema's, 1997-2017.

Besluit

Van de negen thema's die ik in mijn steekproef onderscheidde, komen politieke (35%) en sociale geschiedenis (14%) het meest voor. Andere thema's zoals sport, kunst en muziek schommelen tussen de 8 en 10%.

Het verband tussen thema en producent is zo dat interne producties ruim aandacht besteden aan politieke en sociale geschiedenis, terwijl externe producties vooral sociale en sportgeschiedenis behandelen. De aankoopprogramma's gaan voor 42% over politieke geschiedenis, en bijna niet over sociale geschiedenis. Dat betekent dat er meer ruimte is voor muziek, kunst en wetenschap dan in de documentaires van ipro, epro en copro samen: 35% tegenover 11%.

Een analyse van de thematische evolutie leert dat de verdeling vrij evenwichtig is tussen 1997 en 2000 enerzijds, en tussen 2007 en 2017 anderzijds. In deze periodes is politieke geschiedenis het belangrijkste thema, maar is er ook vrij veel aandacht voor sociale, muziek- en kunstgeschiedenis. Sportgeschiedenis is dankzij *Belga sport* vanaf 2007 een vast element in de programmering, gemiddeld goed voor zo'n 15% van het aanbod. In de periode van 2001 tot en met 2006 domineert de politieke geschiedenis over de andere thema's.

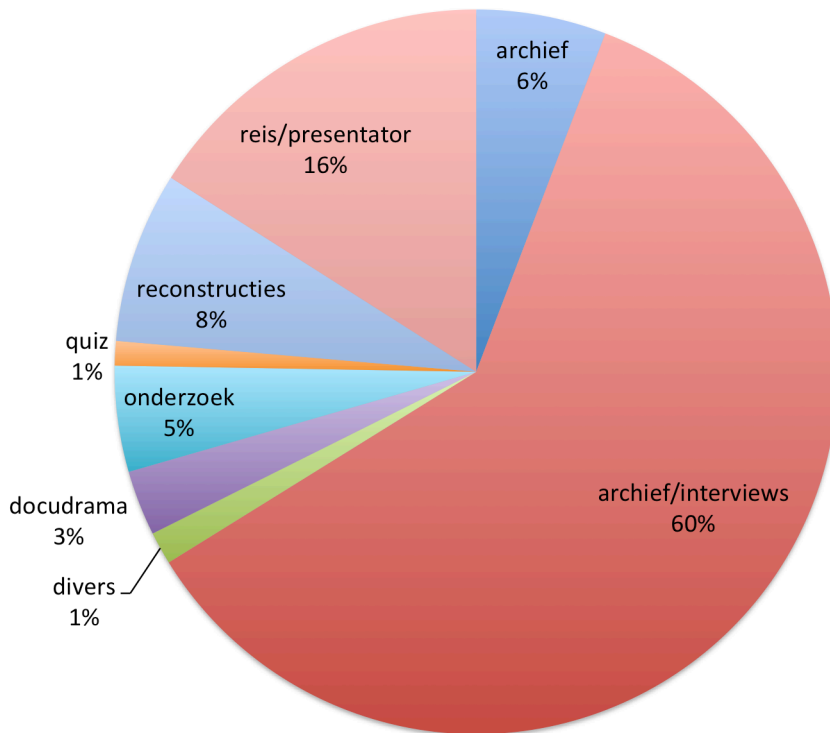
Format

Algemene relatieve verdeling

Ik deelde de programma's ook in aan de hand van 7 formats en een restgroep 'divers'. Figuur 20 toont de algemene relatieve verdeling. Daaruit blijkt dat de meeste documentaires (60%) hoofdzakelijk zijn opgebouwd uit archiefbeelden en interviews, en in de meeste gevallen dus een combinatie van beide. Vaak maken deze documentaires ook gebruik van commentaar via een voice-overstem.²³⁴ Een heel stuk kleiner is het aandeel van documentaires waarin het verhaal via een reis of door een presentator wordt verteld, nl. 16%. Vaak gaat het om een combinatie van presentator en reis (bv. in *De Schaduw van het Kruis*), maar niet altijd (bv. in *De Grootste Belg*, 2005). Ook reconstructies en re-enactments zijn opgenomen als apart format, goed voor 8%, al bevatten die programma's vaak ook andere vormelijke elementen, zoals archiefbeelden, interviews of een presentator. *Keerpunt* (2006) of *World War II: Behind closed doors* (2009) zijn voorbeelden van zulke programma's.

²³⁴ De historische reeks *Land in de Kering* (2013) is een uitzonderlijk voorbeeld binnen dit format omdat het enkel archiefbeelden gebruikt, met de originele commentaar, dus zonder interviews en zonder toegevoegde commentaarstem.

Verdeling formats, 1997-2017



Figuur 21: Verdeling formats, 1997-2017

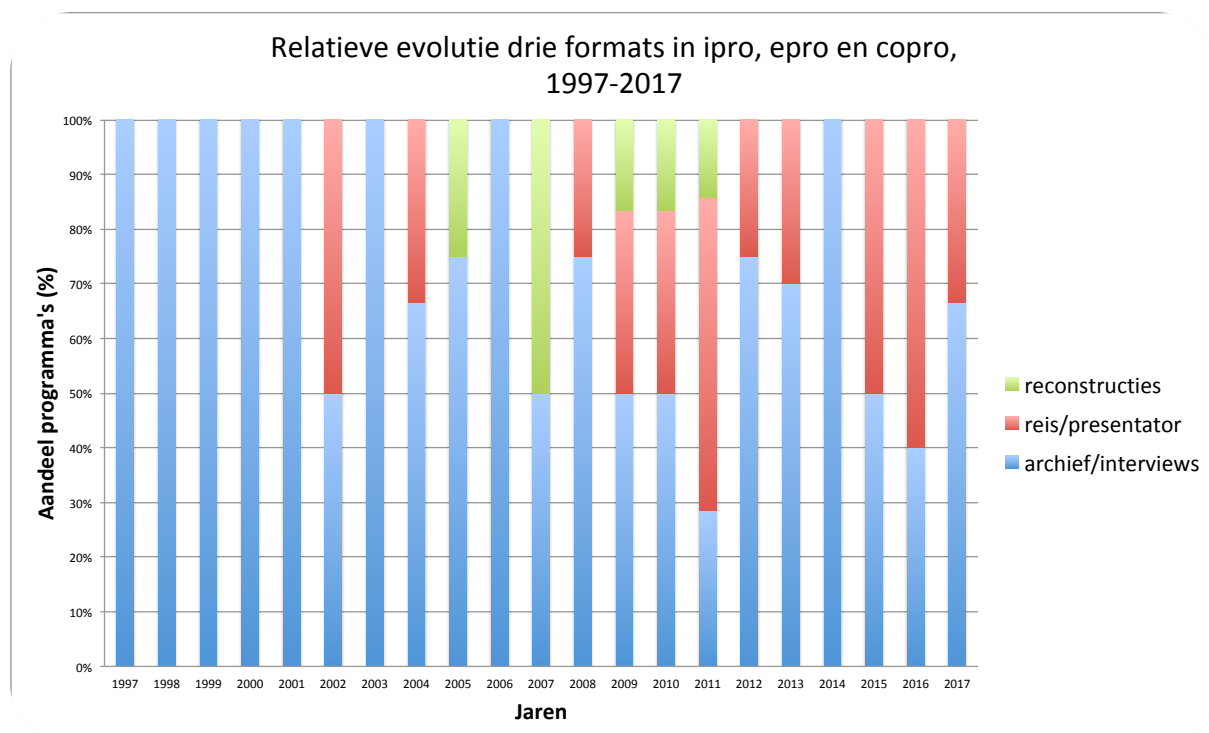
Evolutie per producent

Ik neem geen aparte grafieken op voor de verdeling per producent, omdat de verschillen eerder klein zijn. Twee formats waarvan het aandeel afhankelijk van de producent verschilt, zijn het 'archieffprogramma', dat enkel in het aanbod van interne en externe producties voorkomt (15%), en 'onderzoek' en 'docudrama', die bijna uitsluitend in de aankoopprogramma's voorkomen. Een voorbeeld van een programma met het format 'onderzoek' is "Het geheim van de zwarte dood" (2005) in de wetenschappelijke reeks *Over Leven*. In dit format wordt, vaak bij gebrek aan archiefbeelden, meestal een geheim ontrafeld of een wetenschappelijk (soms archeologisch) onderzoek gevolgd.

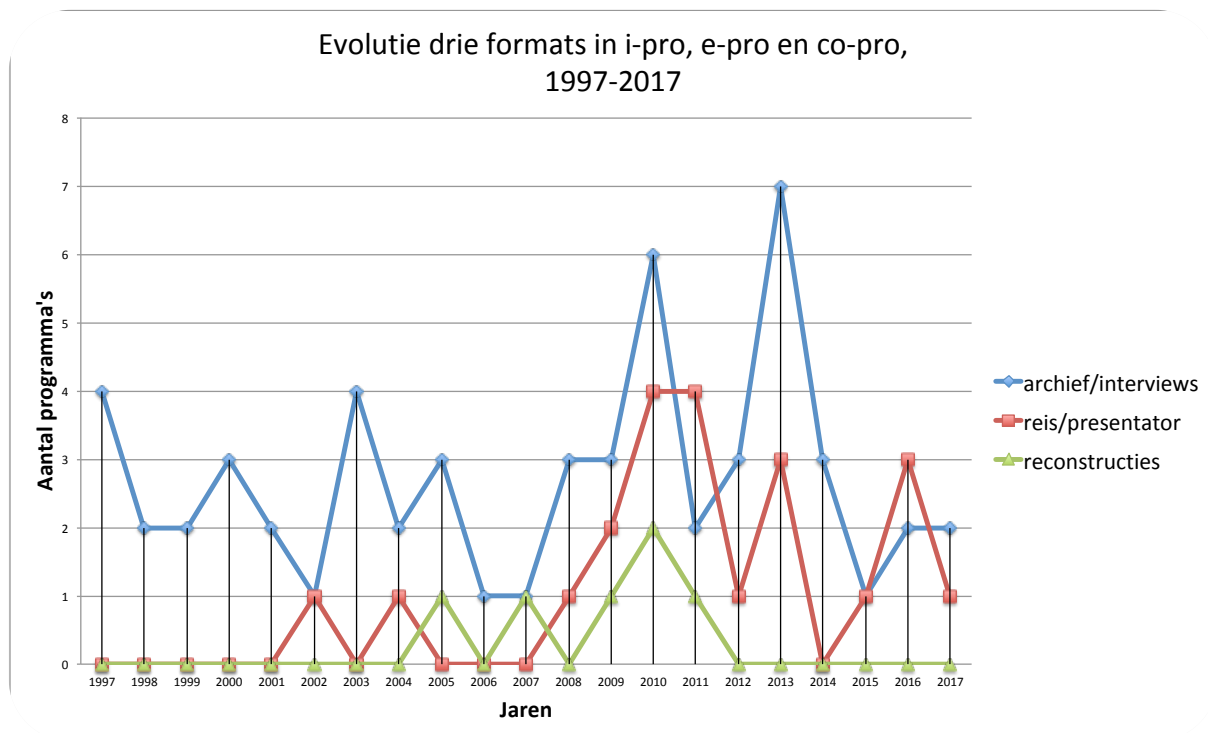
Hoe evolueren de formats doorheen de tijd? En evolueren de trends afhankelijk van de producent? Figuur 21 toont de evolutie van de drie belangrijkste formats ('archieff/interviews', 'reis/presentator' en 'reconstructies') voor de groep van ipro, epro en copro. De eerste jaren is het klassieke format

met archiefbeelden en interviews dominant. Vanaf 2002 verschijnen ook programma's met een reis of presentator. Zij worden vanaf 2008 een constante in het productieschema (met uitzondering van 2014, een jaar met algemeen weinig geschiedenisprogramma's in de steekproef). Zeker de laatste drie jaren neemt 'reis/presentator' een meer zichtbare plaats in. Reconstructies zijn minder prominent aanwezig, en komen enkel tussen 2005 en 2011 beperkt voor. Enkel in 2007 zijn ze goed voor 50%, maar dat komt door één enkele uitzending.

Figuur 22 toont dezelfde evolutie in absolute cijfers. Daaruit blijkt onder meer dat er in de jaren 2006 en 2007 heel weinig ipro, epro en copro voor geschiedenis is, waardoor de relatieve resultaten uit Figuur 21 voor die jaren inderdaad nogal 'relatief' zijn. Ook blijkt dat er in de periode 2009-2011 niet minder programma's met archief/interviews zijn, maar vooral erg veel reis/presentator-programma's. In 2011 zorgt *Beagle* samen met enkele eigen producties bijvoorbeeld voor een piek voor dat format.

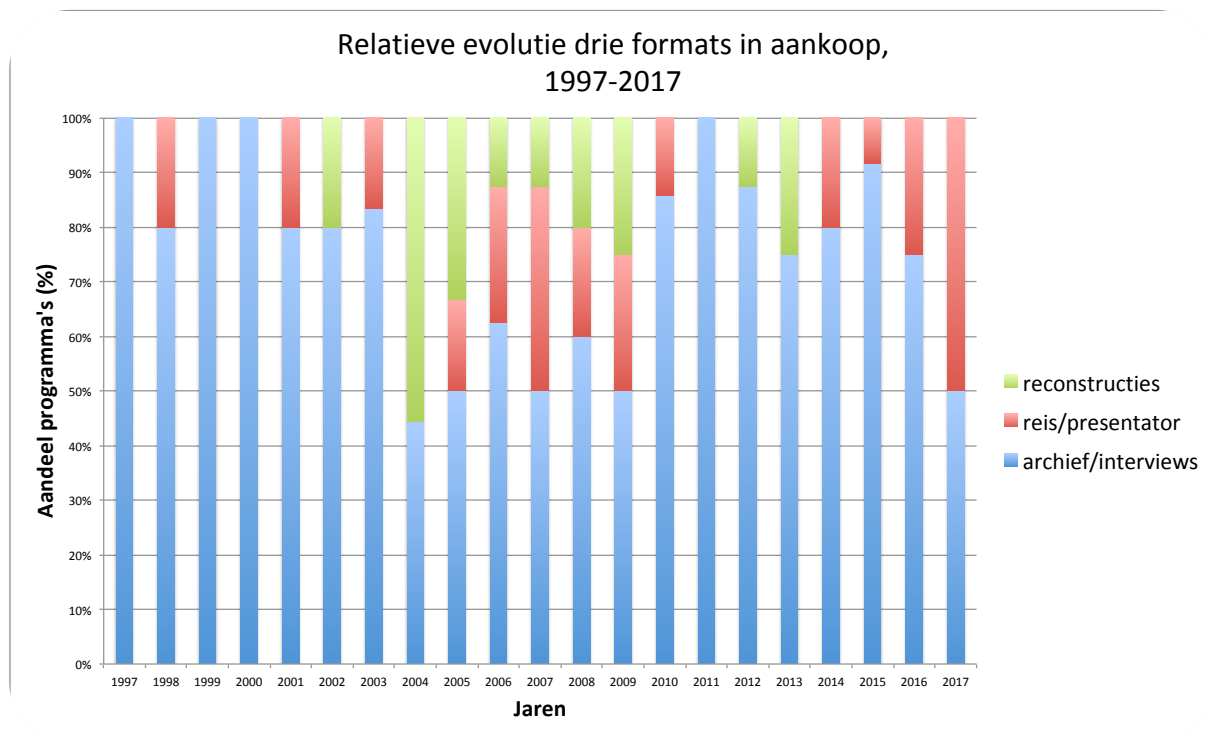


Figuur 22: Relatieve evolutie drie formats in ipro, epro en copro, 1997-2017



Figuur 23: Evolutie drie formats in i-pro, e-pro en copro, 1997-2017

Hoe gebeurt, ten slotte, de format-evolutie in de aankoopprogramma's? Vergelijk ik Figuur 23 (aankoop) met Figuur 21 (ipro, epro en copro), dan stel ik vast dat de evolutie in aankoopproducties deels een voorafspiegeling is van de evolutie bij de interne, externe en coproducties. Zo duiken de minder klassieke formats vroeger op in aankoop dan in de andere groep. Reconstructies worden hier voor het eerst gebruikt in 2002, en verschijnen consequent (maar beperkt) tussen 2004 en 2009. Ook het 'reis/presentator'-format komt vroeger (al in 1998) en krijgt vanaf 2005 voor verschillende jaren een vaste plaats in de programmering. In ipro, epro en copro is dat pas vanaf 2008, maar daar neemt het format wel geregeld meer plaats in.



Figuur 24: Relatieve evolutie drie formats in aankoop, 1997-2017

Besluit

De meest voorkomende vorm voor historische non-fictieprogramma's op de VRT is die van archiefbeelden en interviews. Het kan daarom gelden als het 'klassieke' of 'traditionele' format. Verschillende andere formats zijn goed voor de overige 40%, waarvan de 'reis/presentator'- en 'reconstructie'-formats de voornaamste zijn. De verdeling per producent, nl. tussen de groep ipro, epro en copro enerzijds, en de aankoopprogramma's anderzijds, is vergelijkbaar. Wel komen archiefprogramma's (zoals *De Pré Historie*) enkel voor in de eerste groep. De evolutie doorheen de tijd toont dat de formats met reis/presentator of reconstructies pas vanaf de jaren 2000 een plaats in het zendschema krijgen, en dan vooral vanaf de tweede helft van dat decennium. Een vergelijking van de evolutie tussen de twee voornoemde groepen van producenten, toont bovendien dat de aankoopfrequentie op voormelijk vlak lijkt voor te lopen op de groep van ipro, epro en copro.

Oorlog op de VRT

Algemene relatieve verdeling

Klopt het beeld van Canvas als WOII-zender? Het net programmeert om te beginnen niet enkel geschiedenis, dus om de boutade te laten kloppen, zou de Tweede Wereldoorlog een groot deel

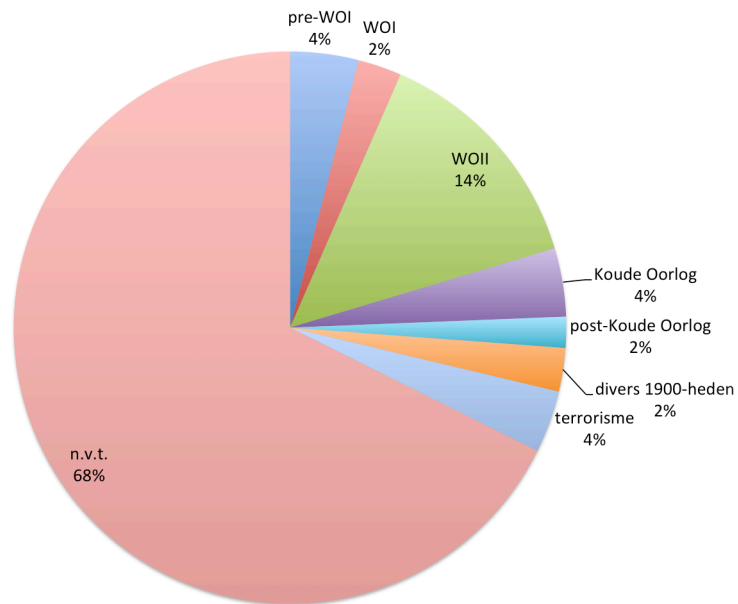
moeten innemen van de programma's die wel over geschiedenis gaan. Figuur 24 toont de verdeling van de hele geschiedenisprogrammering in functie van de tag 'oorlog'. WOII is goed voor 14% van het geschiedenis aanbod.²³⁵ Andere oorlogen beslaan nog eens 18%. Maar de grote meerderheid van de geschiedenisprogramma's, 68%, heeft niets met oorlog te maken.

Zijn er dan veel of weinig oorlogs- en WOII-documentaires? Gezien de enorme omvang en inhoudelijke rijkdom van de geschiedenis is een verhouding van één oorlogsprogramma op drie geschiedenisprogramma's, of één WOII-documentaire op zeven geschiedenisprogramma's natuurlijk niet gering. Tegelijk hoeft het niet te verwonderen dat conflicten en de daarmee gepaard gaande epiek en tragiek onze aandacht blijven trekken. Als er van drie historische documentaires twee niet over de oorlog gaan, zou het dus overdreven zijn om Canvas als oorlogszender, laat staan als WOII-kanaal te bestempelen. Wel zou een vergelijking met andere nationale publieke omroepen hierover meer duidelijkheid scheppen.

Binnen de oorlogsdokumentaires valt natuurlijk wel het overwicht van de Tweede Wereldoorlog op. De lange en dus conflictrijke periode van de prehistorie tot WOI beslaat slechts 4% van het aanbod, samen met de Koude Oorlog en programma's over terrorisme goed voor 12%. Het aandeel van de Eerste Wereldoorlog is in het totale aanbod bijna verwaarloosbaar, net als dat van de conflicten na 1989.

²³⁵ De WOII-documentaires komen bijna uitsluitend op Canvas voor. Voor TV1/Eén registreert de steekproef over WOII enkel de reeks *Ten Oorlog*.

Verdeling tag 'oorlog',
1997-2017

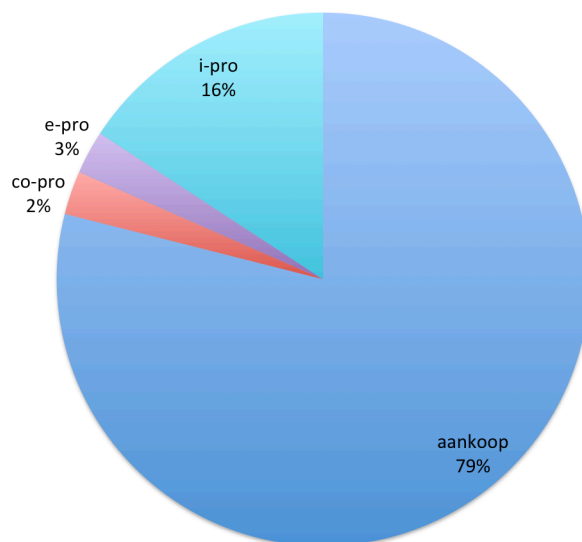


Figuur 25: Verdeling tag 'oorlog', 1997-2017

WOII: producent en regio

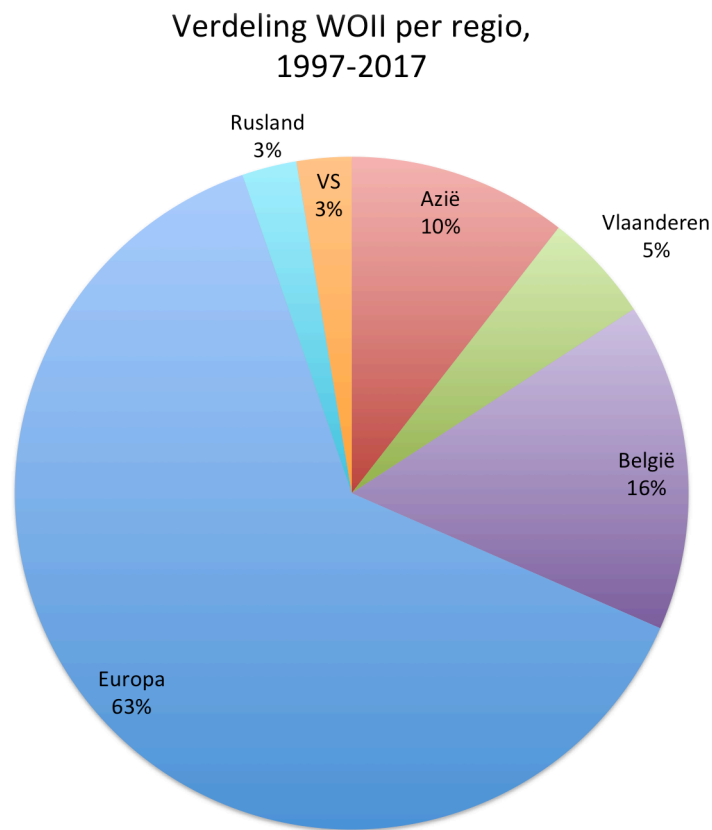
Wie zijn de producenten van de programma's over de Tweede Wereldoorlog? Bijna acht op de tien WOII-programma's in de steekproef zijn aangekochte producties. Figuur 26 toont ook dat ipro goed is voor 16%, en epro en copro slechts voor 5%.

Verdeling WOII per producent,
1997-2017



Figuur 26: Verdeling WOII per producent, 1997-2017

De verdeling per producent houdt direct verband met de verdeling over de regio's. Figuur 26 toont dat de geschiedenisdocumentaires over de Tweede Wereldoorlog vooral op Europa focussen (63%). 21% behandelt de oorlog in België en Vlaanderen, wat niet toevallig overeenkomt met het aandeel van ipro, epro en copro in de producties over WOII (samen 21%). De Tweede Wereldoorlog in Azië (10%) betekent concreet enkele programma's over Hiroshima en over de kamikazepraktijken. De Verenigde Staten en Rusland, nochtans geen onbelangrijke partijen in het conflict, krijgen daarentegen amper aandacht. Afrika, het Midden-Oosten en Oceanië komen al helemaal niet voor in de steekproef. Het spreekt voor zich dat in de groep 'Europa' ook de acties van niet-Europese volkeren en mogendheden behandeld worden, maar het zwaartepunt ligt in dat geval nog steeds op de Europese context.



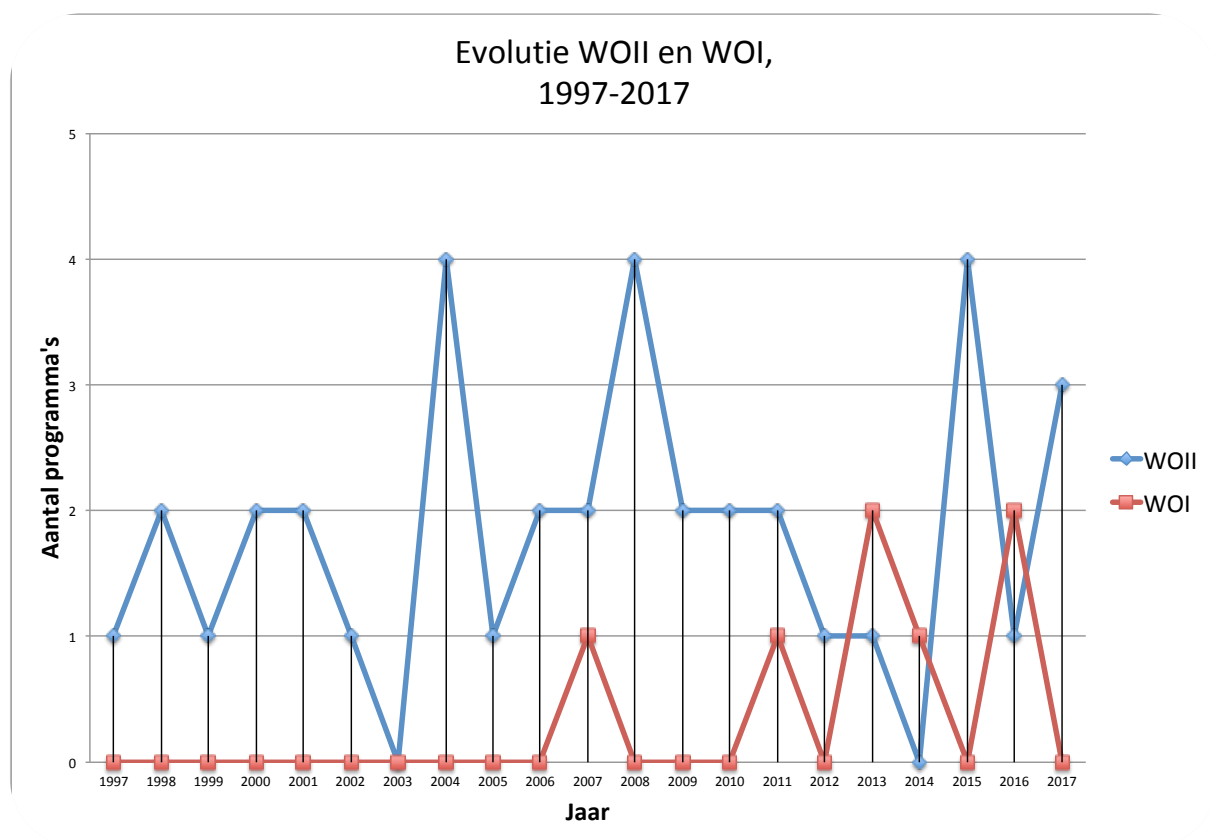
Figuur 27: Verdeling WOII per regio, 1997-2017

Evolutie WOI en WOII

Laat ik ten slotte nog stilstaan bij de evolutie van de twee wereldoorlogen op televisie. Figuur 27 toont dat het aantal documentaires over de Tweede Wereldoorlog over de hele lijn sterk fluctueert,

maar slechts in twee jaren op nul staat. Per maand werden gemiddeld 1,8 documentaires over de Tweede Wereldoorlog uitgezonden. In de praktijk zal natuurlijk in de ene maand een reeks over WOII worden uitgezonden, en de andere maand helemaal niet.

De Eerste Wereldoorlog was daarentegen helemaal afwezig in de eerste tien jaar van de steekproef. Pas in 2007 duikt hij voor het eerst op in de gegevens, en vanaf 2011 verschijnt hij, in aanloop naar en tijdens de herdenkingsperiode, meer consequent. In enkele van die jaren ligt zijn aandeel zelfs hoger dan dat van de Tweede Wereldoorlog.



Figuur 28: Evolutie WOII en WOI, 1997-2017

Besluit

14% van de geschiedenisprogramma's op de VRT, en de facto op Canvas, gaat over de Tweede Wereldoorlog. Dat is misschien minder dan de boutade van Canvas als WOII-zender doet vermoeden, maar toch een significant aandeel. Voor de Eerste Wereldoorlog is daarentegen beduidend minder ruimte: slechts 2% van het totale geschiedenaanbod gaat daarover. Wel was/is die oorlog voor en tijdens de recente herdenkingsperiode meer aanwezig. Andere oorlogen, zoals de Koude Oorlog of

conflicten vóór de twintigste eeuw, krijgen maar een kleine plaats in de programmering. 68% van alle geschiedenisproducties gaat overigens in de eerste plaats *niet* over oorlog.

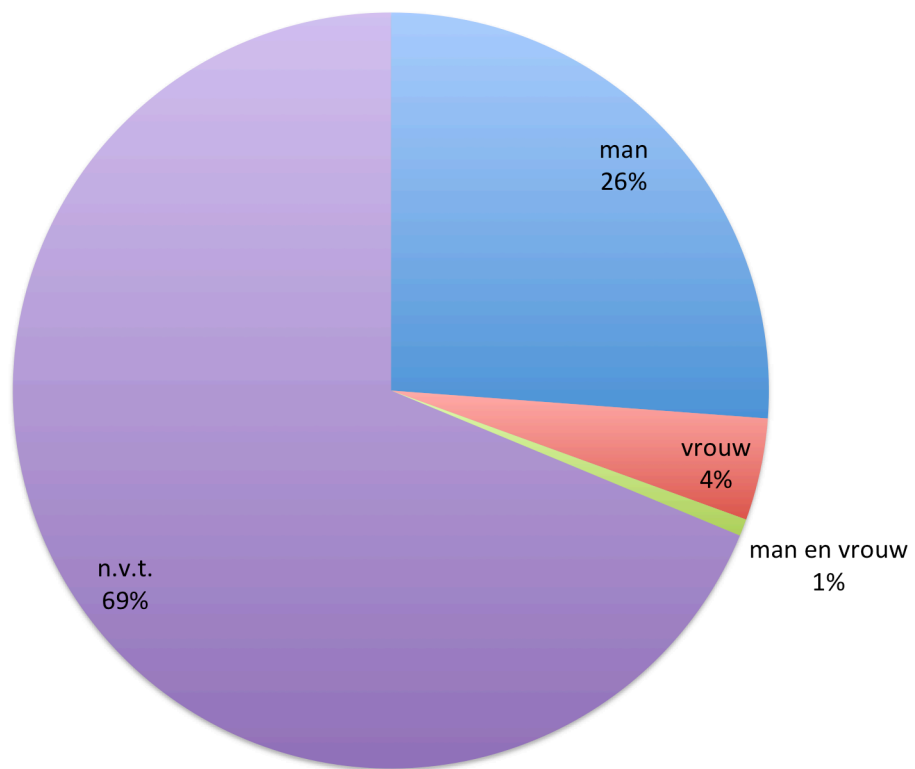
Ik heb hierboven even ingezoomd op de Tweede Wereldoorlog: wie zijn de producenten en welke regio's krijgen de meeste aandacht? 79% van de producties over WOII is aangekocht. De overige 21% komt voornamelijk van ipro, en voor een klein stukje van epro en coproducties. Dat heeft inhoudelijke consequenties, nl. voor de regionale focus: het zwaartepunt ligt in 63% van de WOII-docu's op Europa. 21% gaat over België en Vlaanderen, wat niet toevallig overeenkomt met het aandeel ipro, epro en copro in de WOII-producties. 10% gaat over Azië, en meer specifiek Japan. Andere regio's komen nauwelijks of niet aan bod.

Het historische individu

Is geschiedenis op televisie vooral 'grote-mannengeschiedenis', zoals een van de kritieken van de marxistische filmonderzoeker Colin McArthur in 1978 luidde? ²³⁶ En hoe liggen de genderverhoudingen dan? De meerderheid van de documentaires vertellen niet het verhaal van één persoon. Toch focust 31% van de programma's op een individu, waarvan 26% een man is. Het gaat van Toetanchamon over Ambiorix tot Roger De Vlaeminck en Freddie Mercury. Binnen de verhalen over individuen is de verhouding man-vrouw daardoor 8,7 tegenover 1,3. Historische documentaires handelen dus niet louter over individuen, maar binnen die groep ligt de klemtoon wel nadrukkelijk op (grote) mannen. Er is doorheen de jaren ook geen 'vervrouwelijking' van de onderwerpen waar te nemen.

²³⁶ McArthur, *Television and history* (Londen: British Film Institute, 1978). Volgens McArthur heeft de ideologische superstructuur van de massamedia een belangrijke impact op de sociaaleconomische onderstructuur (de productieverhoudingen) van de samenleving. Volgens hem gaven historische documentaires de sociale werkelijkheid op zo'n manier weer dat ze de kapitalistische orde in stand hielden en de doorgang verhinderden voor alternatieve filosofieën.

Verdeling tag 'individu', 1997-2017



Figuur 29: Verdeling tag 'individu', 1997-2017.

4.3 Besluit steekproefanalyse

De steekproef biedt een breed perspectief op de geschiedenisprogrammering van de afgelopen 21 jaar op de VRT-televisienetten, in de praktijk vooral op Canvas en een beetje op TV1/Eén. De steekproef is systematisch en aselekt, wat wil zeggen dat ik uit elk jaar telkens vier weken selecteerde, steeds op een intervalafstand van 13 weken van elkaar. Ze bevat dus programma's uit de verschillende periodes van het tv-seizoen (maart, juni, september, december), wat een vrij representatief beeld oplevert.

Toch sluit de steekproef geen toevallige resultaten uit: vier weken per jaar is een beperkte selectie. Bovendien werden herhalingen meegerekend, waardoor de resultaten eerder tonen wat de kijker te zien krijgt, dan wat de VRT effectief met geschiedenis doet, bv. hoeveel nieuwe programma's ze bestelt of produceert. Ten slotte zijn de resultaten bepaald door mijn definitie van een geschiedenisprogramma. De steekproef beperkt zich tot die programma's die geschiedenis als een 'hoofdthema' hebben. De criteria voor die beoordeling staan uitgelegd in mijn methodologie.

Wat zijn de belangrijkste bevindingen? Om te beginnen was er over de hele periode 1997-2017 gemiddeld drie keer per week een geschiedenisprogramma te zien op de VRT. In september en maart zijn er meer programma's dan in juni en december, en Canvas was goed voor 93% van de programmering. Op Eén waren er onder meer afleveringen van het populaire format *De Pré Historie* en de recente reeksen van Arnout Hauben over de Wereldoorlogen.

In de periode 1997-2003 waren er gemiddeld minder historische documentaires dan in de periode 2004-2017: respectievelijk 2,6 en 3,6 per week. Dat komt onder meer omdat het aantal aankoopdocumentaires vanaf 2004 sterk steeg, en daarna hoog bleef, met gemiddeld 2,2 programma's per week. Wel lag het aandeel van interne producties (ipro) in die periode lager, terwijl het eerder, tussen 1997 en 2005, een stuk hoger lag: 0,9 eigen producties per week vóór 2005, tegenover 0,6 eigen producties na dat jaar. Dat heeft te maken met de reeks *Histories*, waarin tussen 1997 en 2005 wekelijks eigen of aangekochte historische documentaires werden uitgezonden. Vanaf 2006 worden consequent externe geschiedenisproducties (epro) uitgezonden en tussen 2008 en 2011 registreerde de steekproef ook enkele coproducties (copro). Algemeen ligt de productieverhouding voor de hele periode op 61% aankoop, 23% ipro, 12% epro en 3% copro. Het aandeel van 'derde producenten', van de zogenaamde gastprogramma's, is verwaarloosbaar.

Algemeen hielden de verschillende producenten elkaar in evenwicht en was er doorheen de jaren een relatief stabiel geschiedenis aanbod.

Opvallend is het verband tussen de productieherkomst van een documentaire, en de chronologische, geografische en thematische focus ervan. Driekwart van de programma's ging over de twintigste eeuw, en hetzelfde percentage behandelde Westerse regio's. We moesten onze geschiedenis dus niet ver zoeken. Ipro en epro hadden voornamelijk aandacht voor naoorlogse geschiedenis. In aangekochte documentaires kwamen daarnaast, meer dan in ipro en epro, ook vroegere periodes aan bod. Geografisch focusten ipro, epro en copro vooral op Belgische en Vlaamse geschiedenis (samen 60%), terwijl aankoop vooral Europa (43%) en de VS (19%) behandelde. Aankoopdocumentaires besteedden ook dubbel zo veel aandacht aan niet-Westerse regio's dan ipro, epro en copro samen. Toch ging slechts 12% van alle documentaires samen specifiek over niet-Westerse regio's.

Ook het thematisch aanbod varieerde per producent: ipro behandelt vooral politieke en sociale geschiedenis, epro hoofdzakelijk sociale en sportgeschiedenis, en aankoop in de eerste plaats politieke geschiedenis, met daarnaast, meer dan in ipro en epro, aandacht voor muziek, kunst en wetenschap. De verhoudingen tussen de verschillende periodes, regio's en thema's waren doorheen de tijd relatief stabiel, al valt bijvoorbeeld tussen 2001 en 2006 de dominantie van de politieke geschiedenis op.

Hoe varieerde de vorm van de programma's? De meest voorkomende vertelvorm was die met archiefbeelden, interviews en/of voice-overcommentaar, goed voor 60% van het aanbod. Daarnaast was er ook ruimte voor programma's met presentator, en voor reconstructies. De formats met presentator/reis of reconstructies werden vooral populair in de tweede helft van de jaren 2000, en de steekproef wijst uit dat ipro en epro de vormelijke trends van de aankoopprogramma's volgen: nieuwe vertelvormen komen eerst voor in de aankoopslots, en pas daarna in de eigen producties. Het gebruik van reconstructies blijkt al enkele jaren uit de mode, maar de presentator en de reis blijven ook vandaag populaire 'vertellers', naast het klassieke archief/interview-format.

Ik heb ook onderzocht of Canvas inderdaad zo veel oorlogsdocumentaires uitgezonden heeft als soms wordt beweerd. 14% van het aanbod handelt over de Tweede Wereldoorlog, dus iets minder dan de helft van alle oorlogsdocumentaires (32%). Voor de Koude Oorlog, terrorisme en oorlogen in de periode voor de twintigste eeuw is er minder aandacht, maar toch nog meer dan voor de Eerste Wereldoorlog, waarvoor enkel in recente (herdenkings)jaren aandacht is. Bijna 8 op de 10 producties

over WOII is aangekocht. Europa krijgt de meeste aandacht, Japan een stuk minder, de VS en Rusland nauwelijks, en de rest helemaal geen. De regio's België en Vlaanderen beslaan via de interne en externe producties één vijfde van de WOII-programmering.

Is geschiedenis op televisie, ten slotte, een verhaal van individuen, zoals sommige critici hebben beweerd? 69% van de programma's gaat niet over een individu. Van de documentaires die wel een individu volgen (31%), gaat de overgrote meerderheid over mannen. Vrouwen hebben hun plaats in de geschiedenis(-programmering) dus nog niet verworven.

Algemeen kan ik besluiten dat geschiedenis in het programmaschema een vaste waarde was en is gebleven. Ipro, epro, copro en aankoop leggen elk eigen klemtonen, maar over het algemeen is de historische belangstelling sterk eigentijds en Europees, Belgisch en Westers. Het stopzetten van *Histories* ging gepaard met een toename van het aantal aangekochte producties en een daling in ipro. Toch lijkt de impact van die ontwikkeling op het eerste gezicht beperkt. De verhoudingen tussen de verschillende periodes, regio's en thema's bleven tussen 1997 en 2017 dus stabiel, al leert de steekproef niets over de kwaliteit en inhoudelijke of vormelijke ambities van de producties. Hoofdstuk 5 en 6 bieden daarvoor telkens een meer kwalitatieve analyse.

Hoofdstuk 5: Visie-analyse van tien documentaires

5.1 Methodologische introductie

Zijn documentaires in staat om het persoonlijke en tastbare van een dramatische vertelling te overstijgen ten voordele van een gedegen en kritische analyse? Die vraag vormt de insteek van mijn visie-analyse van enkele historische documentaires van de VRT. Ze vertrekt vanuit de spanning tussen de visies van Rosenstone en Ludvigsson, die ik in hoofdstuk 2 besprak.

Rosenstone maakt geen onderscheid tussen historisch drama en historische documentaire. Volgens hem vertellen mainstream films, dus zowel fictie als non-fictie, geschiedenis als een verhaal van vooruitgang, individuen en emoties. Het medium laat geen ruimte voor twijfels of discussie over wat er wordt getoond. De constructie van documentaire of geschiedschrijving komt niet in beeld. Documentaires presenteren een dramatische ontwikkeling en betrekken de kijker vooral emotioneel. In Rosenstones visie houden mainstream historische documentaires de kijker dus *mindless*, om de term van Gianna Moscardo te gebruiken.²³⁷

Volgens Ludvigsson is er in documentaire inderdaad een rol weggelegd voor individuen en (hun) emoties, maar hij ziet duidelijke verschillen met Hollywoodfilms. Historische documentaires tonen niet noodzakelijk een wereld in vooruitgang, noch presenteren ze het verleden als een gesloten proces. Er is wel degelijk ruimte voor (zelf)kritiek, tegenstrijdige interpretaties en discussies, bijvoorbeeld via voice-overcommentaar of via de confrontatie van getuigenissen en analyses. In Ludvigssons visie stimuleren documentaires een bewuste en kritische verwerking van informatie. Ze prikkelen het publiek tot een betrokkenheid die *mindful* is.

Zetten VRT-documentaires aan tot *mindless*- of *mindfulness*? Op welke manier stimuleren ze emotionele betrokkenheid? Volstaan Rosenstones concepten van personalisering, emotionalisering en dramatisering om de geschiedenisprogramma's te beschrijven? Of wordt de identificatie met het verhaal ook doorbroken door middel van vragen, reflecties en discussies over de geschiedenis en haar representatie in de documentaire? Streeft die representatie vooral realisme na, en met welk effect? Of belicht de documentaire net haar eigen constructie, om de kijker meer bewust over informatie en verhaal te laten nadenken?

²³⁷ Het onderscheid tussen *mindful* en *mindless* staat uitgebreider beschreven in hoofdstuk 2.

Op basis van een aandachtige visie peil ik naar het gebruik en de effecten van tekst, beeld en geluid. De hierboven geïntroduceerde 'geschiedenisvertellers' of 'verteltechnieken' vormen de bouwstenen van de analyse: archiefbeelden, interviews, voice-overcommentaar, presentator, reconstructies en soundtrack.

5.2 Analyse

5.2.1. *Histories*: 'Karel van Vlaanderen' (02.12.1997)

Histories begint als een thriller. Drums schudden de kijker wakker. Dramatische citaten blikken vooruit op een spannend verhaal: Karels gelaat had “iets duivels en iets engelachtigs” en met zijn onvergetelijke ogen kon hij “de dingen van nabij en scherp [...] gadeslaan”, zo klinkt het uit verschillende monden.²³⁸ Chantal Pattyn leidt de aflevering in. Het is de eerste in een reeks van drie over de kinderen van koning Albert en koningin Elisabeth: “Drie keer een leven van tragische verliezers, drie keer een historie vol drama en passie.” In deze aflevering is “de prins van de nacht en van het volle leven” aan de beurt: Karel, Graaf van Vlaanderen.

Karel

De teaser en inleiding mikken op spanning en mysterie. De rest van de vertelling is rustiger en onthoudt zich van sensatie, al staan dramatiek en emoties wel centraal. Ik onderscheid drie inhoudelijke lagen: het intieme privé-portret, het verhaal van Karels publieke en politieke leven, en de ruimere historische context.

In de eerste laag leren we Karel kennen als kind, broer, vriend, kunstenaarsleerling, nachtuil en eenzaam. Het portret behandelt emotionele en dramatische fragmenten uit zijn leven, zoals zijn rebelse karakter als kind, de dood van zijn vader of zijn conflicten met broer Leopold en de rest van de familie. Het individu staat centraal en het verhaal is opgebouwd rond concrete gebeurtenissen.

Toch is het persoonlijke portret niet zomaar rechtlijnig, omdat het via verschillende stemmen vorm krijgt. De intimi die getuigen, zoals Karels zelfverklaarde weduwe of zijn tekenleraar Walter Vilain, werpen elk hun licht op het leven van Karel. Ook journalist Louis De Lentdecker doet vanuit zijn ervaring het verhaal van de prins. De getuigen zijn geloofwaardig door hun authenticiteit, al is hun verhaal tegelijk kwetsbaar: door hun persoonlijke benadering kan de kijker er ook voor kiezen om (één van) hen niet te geloven. De Lentdecker geniet dan weer professionele autoriteit als journalist.

En zijn tijd

Dramatiek en emoties spelen ook een belangrijke rol in de tweede en derde laag, respectievelijk die van de publieke rol van de prins, en van de bredere historische context. In de periode voor de oorlog

²³⁸ Alle citaten komen uit *Histories*: “Karel van Vlaanderen”, 02/12/1997, Canvas.

zien we vooral archiefbeelden van officiële ceremonies, met Karel in de schaduw van zijn broer. Na de oorlog begroet hij als regent persoonlijk wereldleiders als De Gaulle en Roosevelt. Hij vertegenwoordigt België ook in het buitenland en heeft daar succes mee. De commentaarstem schetst daarnaast het sociaaleconomische plaatje van België tijdens de wederopbouw:

“[D]e meeste Belgen hebben andere zorgen aan het hoofd. De oorlog is nog niet voorbij. Er is nog volop voedsel- en brandstoftekort. [...] De regering moet de Belgische frank saneren. Ze moet ervoor zorgen dat ze weer een leger bij mekaar krijgt, en de fabrieken doen draaien.”

Beelden maken die context concreet: we zien mensen met karren en zakken, geldbiljetten, industrie. De muziek op de achtergrond is ingetogen maar wel meeslepend. Ook wanneer het gaat over de bloei van de Belgische economie of over politieke vernieuwingen zoals het vrouwenstemrecht, wordt de kijker dus meegenomen in een dramatische vertelling die eerder antwoorden biedt dan vragen stelt. De commentaarstem heeft een bijna onaantastbare autoriteit, want als *voice of God* is ze onpersoonlijk en schijnbaar neutraal. Bovendien worden de commentaarteksten ‘gefundeerd’ door authentiek archiefmateriaal.²³⁹

Experts en besluit

Toch zou het ook hier niet juist zijn om de vertelling van Karels politieke carrière of van de bredere politieke en economische ontwikkelingen als een typisch vooruitgangsdiscours te typeren. Bij monde van enkele historici is er immers ruimte voor analyse en interpretatie van de historische gebeurtenissen en ontwikkelingen. De kijker wordt via zulke interventies bijvoorbeeld geconfronteerd met (antwoorden op) vragen als: welke impact heeft Karels regentschap op de vorstelijke macht gehad? Of welke strategie pasten hij en zijn entourage toe in het conflict rond de koningskwestie? De tussenkomsten van de experts maken duidelijk dat geschiedschrijving het resultaat is van vragen en analyse.

Net als De Lentdecker genieten de geïnterviewde historici professionele autoriteit: als experts zijn ze moeilijk tegen te spreken. Op die manier wordt de kijker toch vooral aangemoedigd om het gepresenteerde verhaal te geloven, eerder dan het te bevragen. Waarom voor deze experts en die interviewfragmenten is gekozen, wordt niet uitgelegd. Vormen de analyses van de experts mee de

²³⁹ Over *voice of God*, zie hoofdstuk 2 of Nichols, *Introduction to documentary*, 64.

vertelling, of zijn het omgekeerd de wetten van het drama die dicteren welke fragmenten en analyses wel en niet worden opgenomen?

Dergelijke vragen kunnen en zullen ook in volgende analyses gesteld worden. Toch zal blijken dat het medium zichzelf zelden radicaal in vraag stelt: de vragende en kritische functie van geschiedenis wordt telkens in meer of mindere mate aangewend, bijvoorbeeld door verschillende getuigen of experts aan het woord te laten, maar zelden in die mate dat ze de kijker volledig van de dramatische vertelling vervreemdt, of zijn emotionele identificatie met gebeurtenissen of personen doorbreekt. De redenen daarvoor zijn een onderwerp in mijn laatste hoofdstuk.

5.2.2 *Histories: 'Ferre Grignard' (15.09.1998)*

Ook deze *Histories* schildert een portret, niet van een koningskind, maar van een “provo, beatnik en hippie”: schilder en muzikant Ferre Grignard (1939-1982).

Grignard en sixties

We ontmoeten Grignard als jongen uit een kleinburgerlijk gezin, leren over zijn studies aan de tekenacademie, en volgen hoe hij zich ontpopt tot muzikant. Succes kent hij voor het eerst met zijn zang en gitaarspel naast de toog in café De Muze. Later volgen grotere concerten, zoals Jazz Bilzen in 1965, of een optreden in Parijs. Grignard mist echter de trein van het commercieel succes, kampt op de duur met geldproblemen en begint af te takelen. Zijn ziekte doet hem in het ziekenhuis belanden, waar hij opnieuw begint te tekenen, maar uiteindelijk zal sterven.

Grignard leeft en speelt in de sixties en seventies. De documentaire schetst dus ook een tijdsbeeld van die periode en haar (jeugd-)cultuur. Vredesdemonstranten en provo's passeren de revue, en uit de VS komt de muzikscene overgewaaid die zich nestelt in de kelders van Antwerpse cafés. De link met Grignard is nooit ver weg: zijn muzikale creativiteit vond een uitweg in het Antwerpse nachtleven en ook hij trok als provo blootvoets de straat op.

Het verhaal van Grignard leest vlot. Het behandelt evenementen en ontwikkelingen uit zijn leven die een dramatische en emotionele impact hadden en hebben, zoals zijn huwelijk, of later zijn fysieke en mentale achteruitgang. Op die manier bevat de vertelling bovendien (elementen van) een klassieke spanningsboog met een expositie en opbouw (jeugd, studies en begin carrière), een hoogtepunt (optredens en succes) en een tragische afwikkeling (geldproblemen, aftakeling, dood).

Vertellers: getuigen, muziek en beelden

De voornaamste vertellers van Grignards verhaal zijn een aantal getuigen: zijn vrouw, enkele vrienden en familieleden, zijn manager en zijn producer. Hun tekst is de enige commentaar bij de archiefbeelden en de muziek, die vooral uit nummers van Grignard zelf bestaat. Er is dus geen externe voice-overcommentaarstem die de vertelling structureert, of die de beelden van uitleg voorziet. Ook de interviewer is afwezig.

Zo ontwikkelt het verhaal zich schijnbaar heel natuurlijk en spontaan. De getuigenissen en commentaren zijn gebaseerd op persoonlijke ervaringen en herinneringen, die de sprekers soms

aarzelend, maar meestal openhartig verwoorden. Het geheel is aantrekkelijk en verteerbaar, omdat de getuigen authentiek lijken, emotioneel betrokken zijn, en omdat ze meestal vertellen in concrete, 'dramatische' beelden.

De getuigenissen nodigen de kijker dus uit om zich in te leven, eerder dan om zich vragen te stellen. Noch de mondelinge geschiedschrijving, noch de representatie van het verleden aan de hand van beelden en muziek worden expliciet geproblematiseerd. En toch zijn het ook hier, net als in de aflevering over prins Karel, de getuigenissen die tegelijk ruimte geven aan elementen als kritiek, onzekerheid en vragen. De verscheidenheid aan stemmen en verhalen laat immers toe om de biografie van Ferre Grignard te beschouwen als een vertelling van en door mensen, en alles wat daarbij hoort: motieven, gevoelens, ervaringen, herinneringen, interpretaties, analyses...

Bovendien gaan de getuigen in hun antwoorden geregeld verder dan de loutere anekdotiek van de biografie. Zo is het, los van de specifieke thematiek, interessant om te zien hoe zowel een familielid als zijn producer Grignards protestsong 'We want war' interpreteren in het licht van de anti-Vietnambeweging. Protest was "een teken van de tijd", stelt de producer, maar beiden zijn het erover eens dat Grignard vooral "jolijt" zocht. Daarover getuigt hij ook zelf in een origineel radio-interview dat we te horen krijgen: "Ik heb niets te zeggen."

Besluit

Histories vertelt het verhaal van Ferre Grignard van wieg tot graf, met daartussen een leven van gelukkige en minder gelukkige ervaringen en gebeurtenissen. Dramatisch sterke beelden en emotionele ontwikkelingen stuwen het verhaal vooruit. De drie vertelsporen van getuigenissen, archiefbeelden en Grignards muziek geven vorm aan een persoonlijke portret en aan een tijdsbeeld van de jaren '60 en '70.

Stimuleert de vertelling nu een kritische (*mindful*) of louter emotionele (*mindless*) visie van de documentaire? Als kijker word je in de eerste plaats emotioneel betrokken bij de verhalen. Het publiek wordt niet geprikkeld om vragen te stellen bij de opbouw van de vertelling of de 'performance' van de getuigen. De interview-, beeld- en muziekmontage zijn van de hand van de documentairemakers, maar nergens wordt de subjectiviteit van het auteurschap gesuggereerd.

Over het algemeen streeft de documentaire via schijnbare spontaniteit en authenticiteit dus naar geloofwaardigheid. Desondanks nodigen de getuigen, de belangrijkste 'vertellers' van dit verhaal, ons

uit om de geschiedenis en haar representatie in vraag te stellen. Ze laten zien dat de biografie het resultaat van mensenwerk is, en geen neutrale onderneming. Enerzijds hebben de kleurrijke getuigenissen dus een emotionele aantrekkingskracht en versterkt hun optreden de geloofwaardigheid van het verhaal, anderzijds kunnen ze de kijker doen stilstaan bij de manier waarop ze zelf bouwstenen zijn van het historische portret. Zo onderscheidt de documentaire zich van de louter dramatische vertelling.

5.2.3 *De grootste Belg: 'Ambiorix' (30.10.2005) en 'Hendrik Conscience' (21.11.2005)*

De Grootste Belg draait om 10 'grote' Belgen.²⁴⁰ Geschiedenis is hier het verhaal van individuen en hun dramatische heldendaden. Op welke manier wordt dat verhaal verteld? Is er ook aandacht voor minder tastbare, meer structurele historische elementen die losstaan van de daden van de held? Wordt de kijker aangemoedigd om de vertelling in vraag te stellen, of moet hij vooral genieten van een kleurrijk spektakel? Die vragen probeer ik te beantwoorden aan de hand van twee afleveringen, één over Ambiorix en één over Hendrik Conscience.

Een held en zijn volk

Ambiorix was de dapperste van de dappersten. Dat willen zowel Julius Caesar, als presentator van dienst Patrick De Witte (net als Ambiorix de zoon van een caféuitbater) ons doen geloven. Rome had in die tijd een superieure legermacht en was almachtig in het Middellandse Zeegebied. "Niemand kon hen aan het wankelen brengen. Niemand... Behalve de inwoners van een klein gebied ten noorden van Gallië: de oude Belgen", aldus De Witte.

De Witte vertelt een klassiek, spannend verhaal van 'de goeie' (Ambiorix en de Galliërs) tegen 'de slechte' (de Romeinen), waarin de ene dramatische actie de andere opvolgt: Ambiorix verzint een list, de Romeinse legeraanvoerders trappen erin; de Romeinse troepen trekken door de vallei, de Galliërs vallen hen aan; Romeinse soldaten geven zich over, maar "daar wil Ambiorix niets van weten".

Enkele keren staat De Witte stil bij de historische context, los van Ambiorix en zijn vijanden. Hij vertelt bijvoorbeeld over de levensverwachting van de Galliërs, hun naar Romeinse normen weinig verfijnde cultuur, of hun interne verdeeldheid. Maar belangrijker dan hun onderlinge strijd, is volgens De Witte dat het Gallische volk "alleen verenigd kon worden door een bijzonder man [...] een man die zijn volk durfde te leiden". Driemaal raden wie.

Nog een held en zijn volk

Ook Hendrik Conscience had iets met een volk: hij leerde het lezen. Waarschijnlijk is hij daarom de grootste Belg van historicus Mark Reynebeau. Net als bij Ambiorix ontwikkelt deze vertelling zich aan de hand van dramatische gebeurtenissen en langs bijzondere plekken uit het leven van de held. Het

²⁴⁰ *De grootste Belg* is een coproductie van VRT en De Mensen.

verhaal begint in 1830 op het Muntplein. Een uitgelaten menigte ontketent de Belgische revolutie tegen de Nederlandse overheid, en ook Conscience neemt de wapens op. Hij is tweetalig opgevoed en heeft volgens Reynebeau een groot hart voor België.

Reynebeau plaatst de literaire activiteiten van zijn held in de context van het economisch, sociaal en politiek achtergestelde Vlaanderen. We zien naturalistische schilderijen en tekeningen van vervuilde straten en armoedige mensen. De presentator heeft het ook over het ontbreken van een standaardtaal in Vlaanderen: “Vlaams is geen taal, Vlaams is een verzamelnaam voor alle dialecten die worden gesproken door de Vlamingen [...]”.

Op die manier heeft Reynebeau, meer dan De Witte, aandacht voor de historische ruimte en tijd waarin zijn held leefde en werkte. Toch is ook die context in de eerste plaats een gegeven, en geen vraag. Het verhaal van Conscience is op die manier vooral een dramatische vertelling van gebeurtenissen, acties en motivaties. De geschiedenis die ze vertelt, vertrekt niet vanuit vragen, kritiek en onzekerheid.

(Re)presentatie met knipoog

De (re)presentatie van de geschiedenis mikt vooral op humor en spektakel. De presentator zorgt voor een persoonlijke en wervende vertelling. Hij is ambassadeur, dus gids, maar ook verkoper. Reynebeau kruipt zowaar af en toe zelf in de huid van zijn held, en laat zich daarvoor uitdossen als negentiende-eeuwse heer.

Een ander voorbeeld van het spelen met anachronismen vindt de kijker in de re-enactmentscènes in de aflevering over Ambiorix. Zo wordt een heroïsche slag tussen Galliërs en Romeinen geënceneerd en gemonteerd als in een actiefilm, met realistische kostumering, een opeenvolging van korte shots en een dramatische soundtrack. Tegelijk wordt het realisme doorbroken omdat Patrick De Witte te midden van het strijdgewoel zijn presentatie verderzet en interageert met de krijgers.

Dergelijke technieken hebben echter vooral komische, eerder dan cognitieve effecten: ze kruiden de vertelling en zorgen in de eerste plaats voor dramatisch en emotioneel vermaak. Pas in tweede instantie kunnen ze aanzetten tot reflectie en kritiek. Die tweede functie is zo zwak omdat de eerste zo dominant en manifest is, en de presentatoren weinig stimulansen bieden om bewust na te denken over de inhoud en representatie van de vertelling.

Ten slotte wil ik opmerken dat Reynebeau in zijn presentatie zichtbaar gebruik maakt van archiefmateriaal. Geregeld grasduint hij door oude drukken, manuscripten en brieven, en leest ze voor. Het geeft zijn vertoog meer sérieux en autoriteit, al kan de kijker niet uitmaken of hij inderdaad enig archiefwerk verrichtte in functie van de aflevering.

Besluit

De portretten van Ambiorix en Conscience zijn bijna hagiografisch. Reynebeau is kritisch wanneer hij opmerkt dat Conscience zich meer bezighield met marketing dan met sociale kritiek. Toch maakt het hem blijkbaar niet minder groot: “[Z]onder Conscience geen Claus of Lanoye”, klinkt het. De Witte geeft aan het eind van zijn verslag dan weer toe dat Caesar het verhaal van Ambiorix misschien wat heeft aangedikt, of eigenlijk gewoon uitgevonden. Verzonnen of niet, helden blijven helden.

Bovendien zijn die helden een bron van goede verhalen. Beide geschiedenissen zijn niet gespeend van dramatiek en emotie. De ontwikkeling voltrekt zich aan de hand van de concrete acties van het individu, al laat vooral Reynebeau niet na om ook de context van zijn onderwerp te belichten. Beide presentatoren engageren zich persoonlijk voor hun vertelling, waarin voortdurend wordt gespeeld met realisme en anachronismen. Dat heeft vooral een komisch en ontspannend effect, eerder dan een kritische functie die het verhaal doorbreekt en de representatie doorprijkt.

5.2.4 Keerpunt: 'De dioxinecrisis' (30.10.2006)

Introductie: de kip en het ei

“Voorjaar 1999. In verschillende kippenboerderijen stelt men vast dat de eieren niet of slecht doorbroken worden. Het zoeken naar de oorzaak is moeilijk. De conclusie is verbijsterend: er is dioxine in de voedselketen terechtgekomen. Dit is het verhaal van de kip en het ei, en de crisis. Al vragen velen zich af of de crisis wel een crisis waard was.”

Zo begint de *Keerpunt*-aflevering over de dioxinecrisis. In zes zinnen vat een commentaarstem het verhaal samen. Het beeld is een bovenaanzicht van een gestileerd studiodecor. Drie mannen in witte pakken komen eieren inspecteren. We horen een soundtrack van metaalachtige, duistere klanken. Op die intro volgt een snelle montage van archiefmateriaal, gedragen door opzweepende drums. We zien dode kippen op de stortplaats, verpakte kippen in de supermarkt, een als kip verklede man aan het stemhokje. De beelden lopen vooruit op de vertelling, ze zijn een voorproefje van wat komen zal.

Met zin voor dramatiek zetten tekst, beeld en geluid samen de toon. Ze scheppen een sfeer van spanning en mysterie. Tegelijk stelt de commentaarstem het probleem van deze aflevering scherp: waarrond draaide de dioxinecrisis? En was de dioxine de politieke crisis waard?

Voice-oververteller

De vertelling maakt gebruik van een aantal middelen: commentaarstem, interviews, sobere reconstructies, archiefbeelden en een dramatische soundtrack. Ik bespreek het gebruik van de eerste twee.

De voice-overcommentaar structureert het verhaal en stuwt het vooruit. De stem geeft uitleg bij en dus betekenis aan archiefbeelden, reconstructies en scans of afbeeldingen van papieren documenten. Ook reageert ze op uitspraken uit interviews, bijvoorbeeld door Guy Verhofstadt tegen te spreken wanneer die in ontkenning gaat over een politieke strategie. Verhofstadt: “Ik moet zeggen dat ik op dat ogenblik niet zozeer bezig was [...] kunnen we daar nu gebruik van maken of niet? Dat doe je ook niet.” Commentaarstem: “Dat doet Verhofstadt wel.” Als onpersoonlijke en schijnbaar neutrale observator vestigt ze zo haar epistemologische en morele autoriteit: ze is alwetend en kan/mag uitspraken van getuigen beoordelen.

De documentaire behandelt een specifieke, relatief korte episode: ze ent zich op een 'keerpunt' in de Belgische politiek. Dramatiek en spanning zitten dus in het onderwerp ingebakken. De vertelling maakt daar gretig gebruik van, vooral bij monde van de voice-overstem. Ze gaat in op concrete gebeurtenissen en acties, eerder dan te reflecteren over onzekerheden of de relativiteit van de eigen analyse. Tegelijk wordt de indruk gewekt dat het programma een echt onderzoek voert: op basis van verschillende soorten bronnen worden verschillende fasen van de crisis gereconstrueerd, letterlijk en figuurlijk. We krijgen inzage in communicatie tussen de politieke betrokkenen, en de melding dat één van hen weigert te getuigen versterkt de indruk dat naar een onderbouwde analyse wordt gestreefd.

Interviews en besluit

Ook de interviews met enkele belangrijke betrokkenen, zoals toenmalig minister van volksgezondheid Marcel Colla, eerste minister Jean-Luc Dehaene of Piet Vanthemse van het kabinet van landbouw, krijgen een centrale plaats in de documentaire. Hier speelt in de eerste plaats de emotionele betrokkenheid van de getuigen, en de dramatische kracht van hun verhalen. Niet alleen vertellen ze over de gebeurtenissen van toen, ze tonen welke emotionele impact die jaren later nog hebben. De montage verscherpt bovendien het dramatische en emotionele contrast tussen de verschillende 'personages' en hun verhalen.

De waarde van de interviews is echter niet louter emotioneel. De nevenschikking en confrontatie van standpunten, interpretaties en analyses is ook inhoudelijk zinvol. Zo ontstaan immers nuances in een geschiedenis die verder vooral een dramatisch en rechtlijnig verloop kent. Een voorbeeld is hoe verschillende getuigen een analyse maken van de inefficiënte aanpak van het probleem in zijn beginfase. Het publiek leert over het gesloten corporatistische stelsel van belangengroepen, het gebrek aan communicatie tussen de ministeries, de financiële last van een extra onderzoek, enzovoort.

Het klopt dus dat de kijker enerzijds via tal van dramatische en emotionele technieken (zoektocht, reconstructies, muziek, getuigen...) wordt meegenomen in een spannende vertelling. Maar anderzijds ondervindt hij dat één feitelijk discours over de crisis niet bestaat. De documentaire stimuleert de kritische verwerking van informatie niet expliciet, maar ze biedt kansen tot een relatief bewuste evaluatie: de geschiedenis krijgt immers zichtbaar vorm in de motieven, denkprocessen en (lichaams-)taal van haar mondelinge bronnen.

5.2.5 *Publiek Geheim*: 'De SS-school van Kwatrecht' (30.03.2010)

Concreet geheim

“Dit is het instituut Mariagaard. Een doodgewone school, maar ze verbergt wel een publiek geheim.” Aan het woord is Sven Speybrouck, speurneus van dienst in een reeks over plekken en hun verborgen geschiedenis. In de tuin van de school liggen “her en der mysterieuze molshopen met hier en daar een onderaardse ingang... Waar leiden die naartoe? En wat vertellen die heuvels over het verleden van deze school?”

Geschiedenis is hier fysiek en concreet: plekken, gebeurtenissen, getuigen. Wat gebeurde hier en wie maakte het mee? Op basis van oude foto's en documenten, en dankzij de inzichten en tips van de schooldirecteur, een “schuilkelderexpert” en een archivaris ontdekken we samen met Speybrouck hoe de Nazi's hier in de jaren '40 de Rijksschool Vlaanderen installeerden: een elite-instituut voor jongens.

Eens hij dat weet, zoekt Speybrouck ook twee oud-leerlingen van de school op. Zij vertellen over de sfeer en de dagelijkse rituelen. De een toont zichzelf op oude schoolfoto's en heeft het over “onze leiders”. We zien archiefbeelden van jongens in uniform of aan de wastafel. De verhalen van de ondertussen gepensioneerde mannen geven het onpersoonlijke schoolgebouw een menselijk gezicht.

Mentaliteit en duiding

Naast de dramatische, emotionele of spannende aspecten van de getuigenissen of Speybroucks zoektocht, belicht *Publiek Geheim* ook minder tastbare elementen zoals mentaliteit en herinnering. Bovendien integreren de makers academische analyses die vanuit een expliciete vraagstelling vertrekken.

De gesprekken met de twee oud-leerlingen tonen bijvoorbeeld hun nostalgie naar de tucht en discipline van op school. Hun beider vaders vochten aan het oostfront. Als scholier waren ze trots op hun school en zestig jaar later is minstens één van hen nog steeds enthousiast. Dat leert iets over de school van toen, maar nog meer over de herinnering en identiteit van de getuigen. Daarop volgt geen verder mentaliteitsonderzoek naar de relaties tussen geschiedenis, herinnering en identiteit. Het

blijft bij uiterlijkheden, al geven die dus een indruk van structuren die minder zichtbaar of dramatisch zijn.

Ook bieden enkele historici hun kijk op de eliteschool en haar context. Hoe paste deze in het grotere plan van de Nazi's en wat was haar pedagogische project? Ondermeer een onderzoeker van het ADVN (Archief- en Documentatiecentrum voor het Vlaams Nationalisme) vertelt hoe Hitler al in *Mein Kampf* het idee van een Duitsgezinde elite als ruggengraat van het rijk formuleerde. Die gedachte lag ook aan de basis van de SS-school. Waarom België in tegenstelling tot de buurlanden maar één zo'n school telde, verbindt hij met het Duitse militaire bestuur in ons land. Een legertop is geïnteresseerd in orde en rust, en minder in ideologie.

Zoektocht en besluit

De geschiedenis ligt verborgen in het landschap, en Sven Speybrouck volgt haar sporen. Hij raadpleegt ooggetuigen en 'experts'. Zijn stijl is nuchter, maar zijn sympathieke nieuwsgierigheid werkt aanstekelijk. Niet Speybrouck zelf, maar wel zijn zoektocht staat centraal. Zo wordt de geschiedenis een spannend en aantrekkelijk verhaal dat klaar is om verteld te worden. De materiële en mondelinge bronnen geven de documentaire daarbij een bijna wetenschappelijke geloofwaardigheid.

De zoektocht is dus vooral een narratieve strategie. Speybroucks queeste is hoogstwaarschijnlijk strak geregisseerd, en de ontdekkingen en ontmoetingen zijn achteraf netjes gemonteerd. Maar die constructie komt nooit in beeld. Sven gaat zelf - zonder team - ter plaatse op zoek. Er is schijnbaar geen redactie die vooraf locaties checkt, getuigen opbelt of opzoekingswerk verricht.

Binnen het narratieve raamwerk van de zoektocht is er enige aandacht voor elementen als subjectieve interpretatie (getuigen), academische analyse (experts), en het gebruik van materiële bronnen. Op die manier vervult de documentaire haar historisch kritische rol, maar de raamvertelling zelf wordt nooit doorbroken. Zo lossen de makers niets over hun eigen auteurschap en motieven.

Enkel aan het einde vangen we een meer expliciet signaal op van hun pedagogische 'project'. De Rijksschool sloot in 1946 en werd later een huishoudschool voor meisjes. Vandaag is Mariagaard een school "waar meer dan duizend jongens en meisjes [...] iets leren over normen en waarden", besluit Speybrouck. Op het scherm verschijnt de titel van Artikel 29 van het VN-kinderrechtenverdrag: "Onderwijs zal het kind respect bijbrengen voor de mensenrechten."

5.2.6 *Bonjour Congo* (06.05.2010-30.06.2010)

In de zevendelige reeks *Bonjour Congo* reist Rudi Vranckx zes maand door het Congo van nu.²⁴¹ Vijftig jaar na de onafhankelijkheid krijgen de Congolezen het woord. Ze vertellen over vandaag en morgen, en over *hun* land. Vranckx treft er corruptie en stilstand, bedrijvigheid en schoonheid, hoop en hopeloosheid. “Hoe houdt u het vol?”, is een vraag die vaak terugkeert. De geschiedenis is nooit ver weg: de journalist peilt enerzijds de opvattingen van Congolezen over het koloniale verleden, en belicht anderzijds de historische ervaring van de blanke kolonialen. Deze tekst onderzoekt de spanning tussen een dramatische vertelling die streeft naar geloofwaardigheid, en een historisch kritisch discours dat vragen stelt. Zet het ook de kijker daartoe aan?

La longue durée

Identiteit, mentaliteit

Vranckx' ontmoetingen en gesprekken zijn concreet. Hij praat met taxichauffeurs, lokale ambtenaren, een vakbondsvrouw... Hun getuigenissen maken geschiedenis tot een verhaal van persoonlijke ervaringen, emotionele getuigenissen, dramatische beelden en concrete plekken. Toch gaan de interviews dieper dan de *petite histoire*. Dat komt door de vragen die Vranckx stelt.

Een voorbeeld komt uit een van de openingsscènes van de eerste aflevering, in de stuurcabine van een schip op het Tanganyikameer. Van de navigatiekennis van de kapitein gaat het gesprek al snel naar de Congolese identiteit. De man kent de rest van Congo niet, enkel een paar dorpjes. Of er dan zoiets bestaat als 'een Congolees', vraagt Vranckx zich af. En of 'Congo' bestaat? “Voor mij wel”, antwoordt de kapitein. “M'n hart zegt dat Congo bestaat.” Vranckx: “Zit het in het hoofd of in het hart?” - “Alle twee”. En hoe kan een land met zo veel talen en stammen dan één land zijn? Volgens de kapitein spannen de mensen zich in om dezelfde taal, Swahili, te spreken, ook al is hun moedertaal bijvoorbeeld Lingala. “Dus ik kan zeggen, er is een samenhang, een solidariteit. Zo laten we zien dat we één zijn.” Vranckx: “Jullie zijn allemaal Congolezen?” - “Inderdaad.”

Later, op het volle dek van het schip, ontmoet Vranckx een groep studenten. Ze reizen drie weken van huis naar de universiteit, van de ene naar de andere kant van het land. Dat is toch onmogelijk, probeert Vranckx. Een student: “Toch niet. Zo gaat dat in Congo. Wij leven al heel lang op deze manier.” Een ander: “Wij zijn dat gewoon.” En wanneer hij hen vraagt naar hoe ze denken over de

²⁴¹ Voor deze analyse bekeek ik (fragmenten uit) verschillende afleveringen.

Belgen: “België is ons land. België is onze vader. Waarom kan het Congo niet helpen met transportmiddelen? Laat u uw zoon liever lijden als u hem kan helpen? U moet beseffen dat Congolezen ook evolueren en ook meer nadenken.”

Vranckx stelt vragen, dat blijkt alvast uit deze voorbeelden. Zo komen naast concrete verhalen en dramatiek ook expliciet elementen als identiteit of mentaliteit aan bod. In nog een ander gesprek peilt Vranckx hoe het is om met Congolezen te werken. Een Griekse eigenaar van twee vissersboten op het Tanganyikameer benadrukt de impact van armoede en gebrek op de Congolese mentaliteit: “Ze hebben het al jaren erg moeilijk. Ze moeten vooral zien te overleven. Plannen maken doen ze niet.” Er volgen geen vragen of analyses over hoe identiteitsvorming werkt, in relatie tot wie identiteit geformuleerd wordt, of welke rol geschiedenis en herinnering daarin spelen. Wel geven zulke verhalen, net als de “heimwee naar de chicotte” van een gepensioneerde of het historisch zelfbewustzijn van enkele jonge Congolezen een indruk van de verschillende vormen van ‘Congolese identiteit’. In die laatste twee gevallen is die identiteit nauw verweven met de koloniale geschiedenis.

Geografie, economie

Zoals gezegd spelen sommige verhalen zich af op en rond het immense Tanganyikameer, aan de oostgrens van Congo. Het landschap wordt zo een historische factor. Vandaag is de binnenzee het transportkanaal voor Vranckx en andere reizigers, en archiefbeelden tonen hoe ze dezelfde functie had voor de kolonialen, vijftig jaar daarvoor. Daarnaast vertelt de Griekse man over het meer als onmisbare bron van vis, dus handel, werk en leven, maar hoe overbevissing sinds jaren een structureel probleem vormt. Ten slotte vormt het water de natuurlijke grens tussen Congo en Tanzania. Bij monde van een lokale historicus leren we hoe hier tijdens de Eerste Wereldoorlog een bescheiden strijd plaatsvond tussen een Duits kanonnenschip en enkele Belgische vliegtuigjes.²⁴²

Naast geografie wordt ook de economische context verbeeld, onder meer aan de hand van de gesloten textiel fabriek van Filtisaf in de stad Kalemie. Vranckx treft er enkele arbeiders die de stilstaande machines onderhouden. Ooit zorgde de industriële bedrijvigheid hier voor een stad in bloei. Er werkten 1500 Congolezen, tot de Belgische bedrijfsvoerders in 1991 vertrokken. Vandaag

²⁴² De historicus die over de Eerste Wereldoorlog vertelt, plukten de makers niet uit een universiteit. Vranckx deed op het lokale radiostation van Kalemie zelf een oproep naar mensen die hem over de oorlogsgebeurtenissen in en rond de stad konden vertellen. De man die reageert, is vertrouwd met de mondelinge tradities van zijn streek. Zijn expertise wordt zo op originele wijze in het verhaal binnengebracht.

wachten de mannen op werk, investeringen, de overheid. De beelden verbeelden verval en de getuigenis maakt de achteruitgang menselijk, persoonlijk en emotioneel.

De documentaire komt dus niet helemaal los van het tastbare, het dramatische, het evenement of de plek. Maar ten eerste vertelt dit concrete geval een breder, algemener verhaal, en ten tweede vertrekt ook deze getuigenis vanuit een aantal vragen van de journalist. Beeld en tekst overstijgen zo de zuivere anekdotiek ten voordele van een journalistieke en meer historisch kritische analyse. Daarin wordt geschiedenis niet voorgesteld als een gesloten proces waarbij je geen vraagtekens kan plaatsen, maar als een open verhaal dat wordt gevormd door vragen, interpretaties en (emotionele) analyses. Op die manier dragen Vranckx' interviews en commentaren bij tot een visie op de *longue durée* in de vorm van identiteit, mentaliteit, geografie en economie.²⁴³

Wie maakt *Bonjour Congo*?

De reeks brengt verhalen op verschillende manieren. Om te beginnen is er de rol van de presentator. Vranckx' persoonlijke zoektocht en drijfveer zijn een rode draad. Congo was altijd al een jongensdroom, bekent hij bij vertrek. Hij is nieuwsgierig en betrokken, zijn commentaar persoonlijk maar kritisch. We zien hem noteren in zijn schriftje. Voice-over horen we zijn gedachten, observaties en analyses.

De presentatie is niet klassiek. Enkel in de laatste aflevering, tijdens het slotwoord, spreekt Vranckx in de camera. De documentaire heeft de ambitie om de Congolezen aan het woord te laten. De interviews zijn dus een tweede vertelvorm: artsen en gevangenen, ondernemers en arbeiders, universitair en artiesten... Gewone mensen met hoop, heimwee of frustraties. De vraag hoe zij vijftig jaar na de onafhankelijkheid tegen de koloniale geschiedenis aankijken, is een constante doorheen de reeks.

²⁴³ In zijn artikel over *la longue durée* uit 1958 bekritiseert historicus Fernand Braudel de te beperkte focus van historici op "het drama van de 'grote evenementen'", vooral in de politieke geschiedenis en geschiedschrijving. Tegenover het historische denken in korte-termijneenheden van dagen en jaren, plaatst hij grotere gehelen zoals economische conjuncturen (middellange termijn) en structuren als geografie, biologie, productiviteit en mentale kaders (lange termijn). Zij bepalen de *longue durée*. Je kan erover discussiëren of de termijn die *Bonjour Congo* behandelt, lang genoeg is om van een *longue durée* te spreken. Van belang is echter vooral het feit dat Vranckx' analyses het louter eventuele bij momenten overstijgen. Zie Fernand Braudel, "Histoire et sciences sociales: la longue durée," *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 13^{de} jaargang, nr. 4 (1958): 729, 31.

Een derde element is de reis zelf. *Bonjour Congo* is een ontdekkingsstocht. Met Vranckx trekken we van stad naar stad, van provincie naar provincie, met boot of bus, te voet of met de wagen. Overal ontmoeten we mensen, en horen we verhalen.

De vraag is nu op welke manieren die verteltechnieken werken, en met welk effect. Stimuleert de documentaire de kijker om de vorm in vraag te stellen? Vranckx is authentiek in zijn rol en daardoor geloofwaardig. De commentaren en vragen lijken echt van hem te komen. Maar is hij daadwerkelijk de auteur van de documentaire? Welke productionele en redactionele realiteit schuilt achter die vlotte presentatie? Wie stippelt de reis uit, zoekt contactpersonen en stelt vragen op? Tal van Congolese mannen en vrouwen worden geïnterviewd, maar in welke mate sturen zij het verhaal echt?

Het zou te ver gaan om te spreken van geveinsde spontaniteit: of Vranckx daadwerkelijk nieuwsgierig, en de getuigen oprecht zijn, is moeilijk uit te maken. Wel kan ik vaststellen dat de kijker door het dramatisch opgebouwde reisverhaal, de emotionele getuigenissen en de betrokken presentator telkens wordt meegesleurd in een beklijvende en visueel aantrekkelijke vertelling. Je waant je op een spontane ontdekkingsstocht, vergezeld door een avontuurlijke maar standvastige gids. In werkelijkheid zijn reis en reeks waarschijnlijk nauwkeurig voorbereid en bewust samengesteld, maar het schijnbare auteurschap van Vranckx en de Congolezen domineert de voorstelling.

Besluit

Bonjour Congo reist verder dan vandaag en verbindt de actualiteit met de geschiedenis. De bezochte plekken en gesprekkelde verhalen zijn concreet en hebben een sterke dramatische aantrekkingskracht. Tegelijk werpen de vragen van de journalist een licht op elementen als ervaring en interpretatie, en de mentaliteit en identiteit van getuigen. Ook behandelt de documentaire, zij het via dramatische beelden of emotionele getuigenissen, structurele historische factoren als geografie en economie. Ondanks technieken van personalisering, dramatisering en emotionalisering zijn het dus de vragen van de journalist die erin slagen om van het verleden en de actualiteit een open verhaal te maken, in weerwil van wat Rosenstone over geschiedenis in (mainstream-)film wil beweren.

Wel is het zo dat een groot deel van de constructie onderbelicht blijft. Hoe betrokken is de presentator echt? In welke mate is dit daadwerkelijk 'de Congolezen aan het woord', en niet het

draaiboek van de makers? Waarom worden bepaalde plekken wel en andere niet bezocht? Op deze en andere vragen, die de kijker kunnen aanzetten tot een kritische evaluatie van de vertelling, krijgen we geen antwoord. De authenticiteit en autoriteit van de gids en presentator, die samen met zijn gesprekspartners de auteur van de documentaire lijkt, kan het stellen van zulke vragen zelfs verhinderen. Op die manier houdt ook *Bonjour Congo* het midden tussen een genuanceerde, vragende en historisch kritische analyse enerzijds, en anderzijds een dramatische vertelling die de kijker meeneemt op een verre reis.

5.2.7 *Niets is zwart-wit: 'Gaston Bewildert'* (02.11.10)

Oorlogsverhaal

De eerste aflevering van *Niets is zwart-wit* vertelt het verhaal van de Eerste Wereldoorlog op twee manieren. Enerzijds zijn er de oorlogservaringen van Gaston Bewildert, een fictieve Vlaamse infanterist die de strijd, de wapenstilstand en de bevrijding meemaakt. We volgen hem in gereconstrueerde scènes en horen voice-overcommentaar in de ik-persoon. Wat verwacht een jonge man van de oorlog, waaraan denkt hij in de loopgraven, hoe ervaart hij de prille vrede? Via de *microstoria* van Gaston wordt de oorlog menselijk en persoonlijk, en emotioneel bevattelijk.

Anderzijds wordt, complementair met het verhaal van Gaston, op macro-niveau de bredere oorlogsgeschiedenis verteld. Hier becommentarieert een andere, 'neutrale' stem archiefbeelden, foto's en krantenknipsels van en over de oorlog. We leren over het oprukken van de geallieerde troepen in de zomer van 1918, over de naoorlogse plunderingen en hamsterpartijen, en over de dag dat de Duitsers Brussel verlieten.

Zowel de micro- als de macrovertelling houden vast aan het 'verhaal'. Tekst en beeld stellen geen vragen over de geschiedenis, maar vertellen een chronologisch en logisch narratief aan de hand van concrete gebeurtenissen, data, plekken en personages. De visuele verbeelding van de gewelddadige oorlogsmachine is daar een voorbeeld van: in de montage stormt het bombardementen, kanonnenvuur en grondtroepen, begeleid door een al even lawaaierige soundtrack.

Op die manier wordt de kijker vooral emotioneel in de oorlog meegesleurd. De getuigenis en commentaar hebben weinig aandacht voor minder tastbare elementen als langetermijnprocessen en mentaliteiten, al biedt het verhaal van Gaston potentieel meer dan een particuliere ervaring van (de) oorlog. Door de verhalende en dramatische stijl is er bovendien geen aandacht voor het feit dat geschiedenis vooral een poging is om het verleden te reconstrueren. Dat verleden *lijkt* hier dus gekend, maar dat komt in feite omdat het niet zicht- en hoorbaar in vraag wordt gesteld.

Realisme

De documentaire streeft dus naar realisme. Hoewel fictief, lijkt Gastons verhaal authentiek, wat de identificatie en emotionele betrokkenheid van het publiek in de hand werkt. Die geloofwaardigheid verhindert echter de discussie over de interpretatie en representatie van de feiten. Er is geen

stimulans tot reflectie over het scenario, de montage van archiefbeelden of het gebruik van reconstructies. Zulke elementen zouden kunnen bijdragen tot een meer bewuste en kritische beoordeling van de informatie. Tegelijk zouden ze natuurlijk de (emotionele) continuïteit van de vertelling doorbreken.

Ook het realistische gebruik van reconstructies in zwart-wit is interessant. Om te beginnen is het door die kleurenkeuze en de verouderingseffecten op de nieuwe beelden niet evident om de re-enactments van het echte archiefmateriaal te onderscheiden. Er wordt niet aangegeven wanneer we welke beelden zien, dus ongeoefende ogen zouden kunnen aannemen dat alles authentiek is.

Een andere, meer fundamentele vraag is of reconstructies in kleur minder 'echt' waren geweest dan de zwart-witreconstructies. Ons traditionele beeld van de Eerste Wereldoorlog is in zwart-wit, dus de reconstructiebeelden beantwoorden aan onze verwachtingen, en bevestigen zo tegelijk dat dominante beeld. Dat heeft ontologische implicaties voor de geschiedenis en hoe we ons daartoe verhouden, zoals ook John Corner opmerkte.²⁴⁴ Een zwart-witrepresentatie van het verleden bepaalt immers niet enkel ons beeld van geschiedenis (hoe *ziet* het eruit?), maar potentieel ons hele denken over die geschiedenis (wat en hoe *is* het?).

Alleen al het kleurverschil tussen verleden en heden doet beide schijnbaar fundamenteel van elkaar verschillen. Reconstructies in kleur hadden dus voor een meer actuele en nabije indruk kunnen zorgen, en waarschijnlijk ons vertrouwde beeld van de geschiedenis verstoord. Ze hadden voor een grotere afstand tussen kijker en representatie kunnen zorgen. Dat kan een strategie zijn om kijkers te doen nadenken over de eigenlijke aard van dat verleden: niet zo anders dan het heden, en dus altijd actueel.

Besluit

Niet is zwart-wit is een programma dat in hoge mate beantwoordt aan Rosenstones beschrijving van de historische documentaire: net zoals een historisch drama. Personalisering, dramatisering en emotionalisering zijn hier manifeste kenmerken, vooral in het persoonlijke maar fictieve verhaal van soldaat Gaston Bewildert. Maar ook de voice-overcommentaar die losstaat van Gastons getuigenis, en het gebruik van authentiek archiefmateriaal, staan vooral in het teken van een dramatische, meeslepende en dus gesloten plot. Vragen over het verleden of de representatie daarvan, worden niet gesteld.

²⁴⁴ Zie Corners bedenkingen over het gebruik van (in)gekleurde archiefbeelden in hoofdstuk twee.

Ook de reconstructies mikken door hun beeldtaal (zwart-wit, verouderingseffect) en inscenering (kostumering, decors) op realisme en dus op de emotionele betrokkenheid van de kijker. Het authenticiteitseffect van de beelden versterkt hun herkenbaarheid. Tegelijk verscherpt het het contrast tussen de context van de Eerste Wereldoorlog en die van vandaag. De vraag is dus of de visuele *herkenning* en emotionele identificatie een negatieve impact kunnen hebben op de meer bewuste *erkenning* van de problematiek.

Volgens mij kunnen realisme en emotionele betrokkenheid wel degelijk tot kritische reflectie leiden, net zoals goede fictie ons kan prikkelen om stil te staan bij vragen en problemen. Toch zijn er risico's verbonden aan deze strategie. Ten eerste zou het goed kunnen dat de emotionele of empathische reflex, hoe oprecht ook, minder duurzaam is dan de inhoudelijke kritiek: de betrokkenheid van het publiek neemt sneller af.

Maar mogelijk nog problematischer, ten tweede, is de oppervlakkigheid van die betrokkenheid, en het gemak waarmee de kijker zich van de problematiek kan distantiëren. Het verhaal wordt zodanig realistisch als 'vroeger' voorgesteld, dat het met vandaag niets meer te maken heeft. Geschiedenis wordt dan gebruikt als reservoir voor spannende verhalen, maar niet als inspiratiebron of als spiegel voor onze actuele koers. Haar potentieel wordt zo slechts ten dele benut.

5.2.8 *Land in de Kering: 'Immigratie'* (09.07.2013)

“Niemand draagt zijn nationaliteit op zijn aangezicht. Maar het is deze mensen wel aan te zien dat ze eigenlijk niet thuishoren in ons land, met z'n klamme herfst- en winterdagen.”

De commentaar komt van een oude geluidsopname, voice over. De zwart-witbeelden tonen mannen op straat of in de moskee, wandelend, dansend of in gesprek. Migranten. Er volgt een andere stem, waarschijnlijk van een politicus. Hij spreekt zich uit tegen discriminatie volgens “ras, kleur, nationaliteit of godsdienst”. Ten slotte klinkt een derde stem: “Dit land, dit Vlaanderen, dit volk, is ons land, ons volk, en dat moet Vlaams blijven!”

De recente geschiedenis van immigratie in België, daarover gaat deze dertig minuten-durende aflevering van *Land in de kering*. De inleidende beelden en commentaren zetten de toon, zowel qua inhoud als qua vorm: immigratie is een verhaal van mensen, maar ook van conflict. Beelden en geluiden van toen vormen de ‘vertellers’ van het verhaal. Ze worden slechts vijfmaal kort onderbroken door een beknopte, geschreven tekst die de historische context schetst. De interventies structureren de documentaire in korte hoofdstukken.

Vertelling

In dertig minuten schetst de documentaire een chronologisch overzicht van immigratie in de naoorlogse periode: van de Italiaanse mijnarbeiders in de jaren '50, over de economische groei tijdens en de immigratiestop na *les trente glorieuses*, tot het *Eigen volk eerst* van Vlaams Blok begin jaren '90. Belangrijke evenementen dienen als ankerpunten. Er is bijvoorbeeld aandacht voor de dodelijke mijnramp van Marcinelle in 1956 of de Antwerpse verkiezingsoverwinning van het Vlaams Blok in 1988.

Daarnaast krijgen individuen een belangrijke rol in de historische vertelling. Het discours en beleid rond immigratie krijgt vorm in de woorden en daden van politici als Van Acker, Spinooy, Martens, D'hondt en Dewinter. Maar ook andere Vlamingen en Marokkanen, caféuitbaters en fabriekspatroons komen aan het woord: over de Christelijke naastenliefde, de werkgever van migranten, of “de zoete inval” van vreemdelingen.

De evenementen en personages zorgen voor een dramatische ontwikkeling en emotionele spanning. Tegelijk belichten ze de conflicten in het migratiedebat. “Gastarbeiders buiten!”, scanderen VMO-

betogers in Antwerpen. “VMO-Gestapo!”, klinkt het van de andere kant. Elders drukt een vrouw haar bezorgdheid uit over de integratie van haar kinderen, of verdedigt een Genks meisje de sociale en politieke rechten van haar gemeenschap. ‘Tastbaar’ en ‘persoonlijk’ verleden.

Door zijn vorm stelt *Land in de kering* geen expliciete vragen. De archiefbeelden en originele geluidsopnames nemen de kijker mee van gebeurtenis naar gebeurtenis, van plek naar plek, en van getuige naar getuige. Op die manier vertelt de documentaire geschiedenis als een verhaal van vooruitgang. Wel put ze voor informatie louter uit origineel bronnenmateriaal, waaraan verder schijnbaar niets wordt toegevoegd. Bovendien krijgen de verschillende standpunten in het debat over immigratie een stem: een kiezer van het Antwerpse Vlaams Blok, maar ook de Liga voor de Rechten van de Mens. Ook de diverse ervaringen van en met migranten komen aan bod.

Wie vertelt?

Archiefbeelden, geluidsopnames, een hedendaagse soundtrack en enkele malen schriftelijke contextinformatie, dat zijn de ‘vertellers’ van *Land in de kering*. De documentaire biedt een logische en natuurlijk ogende opeenvolging van originele beeldfragmenten, gemonteerd met originele geluidsfragmenten uit televisie- en radionieuws. Er zijn geen nieuwe beeld- of geluidsopnames gemaakt, dus er is geen sprake van een externe commentaartekst. Het verleden *wie es gewesen*.

Nochtans zijn het scenario, de beeldmontage en de muziekkeuze gemaakt door mensen die een bepaald verhaal wilden vertellen. Hun keuzes worden niet verantwoord. Bovendien is het moeilijk om de vertelling en het perspectief in vraag te stellen, want het archiefmateriaal geeft de documentaire een aura van autoriteit en geloofwaardigheid.

Zoals hierboven vermeld, vertellen de beeld- en geluidmontages waarschijnlijk een goed onderbouwde geschiedenis, en laten ze verschillende stemmen aan het woord. Op die manier is de vertelling gelaagd, wat een meer bewuste verwerking van het publiek kan stimuleren. Toch is dat niet hetzelfde als zelfreflectie, die de kijker meer direct tot kritiek aanzet. Vormelijk wordt het verhaal dus hoegenaamd niet onderbroken voor zelfkritische interventies of analyses.

Besluit

Land in de kering is zowel een genuanceerde geschiedenisles als een spannend verhaal. Zonder toevoeging van nieuw beeld- of geluidmateriaal vertelt deze aflevering aan de hand van origineel archiefmateriaal over de naoorlogse geschiedenis van immigratie in België. Ze doet dat aan de hand

van een aantal bepalende historische gebeurtenissen en via opnames van of interviews met diverse politici, burgers, vertegenwoordigers van het middenveld, bedrijfsleiders enz.

Op die manier maakt de documentaire van de geschiedenis een tastbaar, persoonlijk en vaak dramatisch en emotioneel verhaal. Het archiefmateriaal heeft een grote autoriteit, wat de kijker niet aangezet tot het kritisch bevragen van de vertelling. Tegelijk maakt de veelheid aan stemmen de geschiedenis gelaagd, en dus genuanceerd.

Enkel het einde van de documentaire biedt de kijker een glimp van het auteurschap. De makers lijken een sociaal standpunt in te nemen wanneer ze, na beelden van de overwinningsspeech van Filip Dewinter in 1991, een beeldmontage van migranten in een alledaagse context laten zien: ze zitten in de klas of geven les, ze fietsen, lachen of bidden. De soundtrack op de achtergrond is het nummer 'I won't back down'. Het lijkt een antwoord op de bokshandschoen van het Vlaams Blok, want een (mede-)menselijke benadering van het migratiethema. De aflevering sluit af met enkele cijfers over de actuele diversiteit van onze samenleving, en beelden uit een bontgekleurde groot- of hoofdstad.

5.2.9 *Brave Little Belgium* (05.08.2014-26.08.2014)

Augustus 2014. Honderd jaar na de Duitse inval in België vertelt *Brave Little Belgium* over een klein land in de Grote Oorlog.²⁴⁵ De vierdelige reeks doet het verhaal vanaf de Duitse inval tot het Verdrag van Versailles. België, haar inwoners en militairen, staan centraal.

Gidsen

Historica Sophie De Schaepdrijver, autoriteit over de Eerste Wereldoorlog in België en professor aan de Pennsylvania State University, is onze gids. Ze bezoekt oorlogskerkhoven, loopgraven en oude forten. De Schaepdrijver spreekt de kijker aan, of ondervraagt experts. Buiten beeld is er de stem van Vic De Wachter. Hij verzorgt de commentaar op kaarten en archiefbeelden. De twee presentatoren, al dan niet zichtbaar, belichamen kennis en waarheid. De Schaepdrijver vertelt gedreven en met kennis van zaken. De Wachter is de *voice of God*, dat is de term waarmee Bill Nichols wijst op de autoriteit van een commentaarstem.²⁴⁶

Vertellen

De commentaren van De Schaepdrijver en De Wachter passen in een vertelling met een uitgesproken dramatische dynamiek. Het verhaal is chronologisch, geografisch en thematisch erg veelzijdig, maar heeft wel de ambitie om meeslepende verhalen te vertellen: we beleven de moord op Franz Ferdinand in Sarajevo, volgen de Duitse opmars van de Oostkantons tot aan de kust, duiken de loopgraven in, en reizen mee met Belgische vluchtelingen.

Samen met De Schaepdrijver bezoeken we locaties en maken we kennis met historische figuren als Gavrilo Princip, Albert I en Gabrielle Petit. Hedendaagse luchtopnames geven inzicht in het landschap, en virtuele, dynamische kaarten tonen historische infrastructuur of troepenbewegingen. De reeks bevat ook een schat aan archief films en -foto's, op realistische wijze verrijkt met geluidseffecten. We horen en geloven gestamp, geschut, geschreeuw. Daarnaast evoceren computeranimaties bombardementen en explosies. Ten slotte is er de soundtrack. Ze scheidt en verscherpt de sfeer.

²⁴⁵ Voor deze analyse bekeek ik (fragmenten uit) verschillende afleveringen.

²⁴⁶ Zie bv. Nichols, *Introduction to documentary*, 64.

Vragen

Tegelijk geeft de presentator feitelijke duiding bij de dramatische gebeurtenissen. Vanuit de straten van de Bosnische hoofdstad vertelt ze hoe 28 juni 1914, de dag waarop de lont werd ontstoken, een rouwdag was voor Servische patriotten, omdat ze de nederlaag tegen de Ottomanen in de veertiende eeuw herdachten. “Het is de dag die symbool staat voor vreemde overheersing. Het is diplomatisch echt geen goede timing.”

De Schaepdrijver problematiseert bovendien bepaalde historische denkbeelden. Voorbeelden zijn het effectieve aandeel van de gasaanvallen in de oorlog, of de foutieve perceptie dat het beroemde gedicht *In Flanders Fields* een oproep tot vrede zou zijn.

Hetzelfde gebeurt tijdens de interventies van lokale experts of professionele historici. De presentator vraagt hen bijvoorbeeld naar de achtergronden van de Duitse wreedheden in Leuven, of naar de link tussen de Parijse vredesverdragen en de Tweede Wereldoorlog, die dan toch niet zo eenduidig blijkt.

Ten slotte is er aandacht voor elementen die dramatisch en emotioneel minder interessant zijn, maar historisch wel een bepalende rol gespeeld hebben, zoals het strategische belang van Luik als logistiek knooppunt, of de rol van geografie in de belegering van een stad als Ieper.

Besluit

Brave little Belgium is rijk aan verhalen. Presentator Sophie De Schaepdrijver en de stem van Vic De Wachter gidsen ons door de vele gangen van de Eerste Wereldoorlog, van de fortengordel rond Luik tot de medische ontwikkeling achter het front. Samen vormen die verhalen een dramatische vertelling met een sterke emotionele impact. De nadruk ligt niet op individuele verhalen, maar door de combinatie van tekst, beeld en geluid kan de ‘grote’ geschiedenis toch beklijven. Bezoeken aan locaties, luchtbeelden, geanimeerde scènes en auditief verrijkte archiefbeelden versterken de emotionele betrokkenheid van de kijker.

Stimuleert de documentaire de kijker ook tot een kritische omgang met de vertelling? Ja, want hoewel de vormelijke diversiteit van presentator, experts, locaties, kaarten, animaties en archiefbeelden in belangrijke mate een narratieve aantrekkelijkheid nastreeft, zorgt ze ook voor inhoudelijke diversiteit. Bovendien wijkt de presentator (of de commentaarstem) geregeld af van de dramatische ontwikkeling, om te wijzen op interpretatieproblemen of meer structurele historische

elementen, of om experts te ondervragen. Op die manier confronteert *Brave little Belgium* de kijker met enkele historische vragen, en kan ze zich onderscheiden van mainstreamfilm.

5.2.10 *Kinderen van de collaboratie: 'België bevrijd'* (14.11.18)

Vertellen

In de zevendelige reeks *Kinderen van de collaboratie* (2017) staan de zonen en dochters van collaborateurs centraal. Hoe hebben zij geleefd met de keuzes van hun ouders? Als bevoorrechte getuigen belichten ze in interviews enkele aspecten van de collaboratie en haar naoorlogse erfenis vanuit een uniek perspectief. Voor deze tekst baseer ik me op de tweede aflevering, over de bevrijding, de straatrepressie en de vlucht naar Duitsland tijdens de eerste maanden na de oorlog.

De getuigenissen maken de geschiedenis persoonlijk en concreet. Persoonlijk, want de getuigen vertellen *hun* verhaal. Ze vertrekken vanuit de eigen ervaring en herinnering, vertellen op hun manier en in de eigen taal, vanuit een vertrouwde omgeving, zoals de woonkamer. Ze zijn als personages met elk een eigen sociale achtergrond en persoonlijkheid. Het maakt hen authentiek en geloofwaardig.

De mensen die aan het woord komen, vertellen over specifieke gebeurtenissen en belevenissen. Zo wordt geschiedenis concreet. De oorlogs- en collaboratiegeschiedenis door kinderen is een dramatische en emotioneel geladen geschiedenis: zich niet geheel bewust van de politieke context, waren de getuigen als kind wel gevoelig voor angst, trots, spanning of verdriet, bijvoorbeeld toen een bom thuis de ramen deed barsten, of toen ze boterhammen brachten naar vader in het interneringskamp.

Vragen

Op het eerste gezicht gaat het hier dus om een geschiedenis van individuen, emoties en dramatiek. Toch vertelt *Kinderen van de collaboratie* geen gesloten verhaal van historische vooruitgang, waarin slechts ruimte is voor één narratief rond concrete, tastbare gebeurtenissen. Naast persoonlijke ervaringen worden in de interviews immers interpretatie en analyse van de getuigen gepeild. Dat blijkt uit hun antwoorden, want de kritische vragen zijn nooit hoorbaar, en de interviewers komen niet in beeld.

Een voorbeeld van zo een vraag is hoe de getuigen de naoorlogse wraakacties tegen vermeende collaborateurs begrijpen en beoordelen. De één heeft begrip voor de algemene emotionele ontlading na vier jaar bezetting, een ander benadrukt het gebrek aan wettelijke structuren en ordehandhaving,

en nog een andere getuige verwijst naar een film van Fellini om haar idee van massahysterie te illustreren. Uit formulering en lichaamstaal kan de kijker leren dat analyse vaak een zaak is van persoonlijke interpretatie en emotionele betrokkenheid.

Door verschillende discours met elkaar te contrasteren brengen de makers subtiel maar helder discussie en subjectiviteit aan het licht. Interviews hebben dus een kritische functie in een vertelling die in de eerste plaats emotioneel en individueel is. Zo word je als kijker bewustgemaakt van de relativiteit van de mondelinge bron: verschillende getuigen reconstrueren niet één geschiedenis, en de historische interpretatie staat nooit los van de persoonlijke ervaring, sociale achtergrond of politieke ideologie van de getuige.

Verzwijgen

Een dergelijke 'sobere' juxtapositie houdt wel risico's in. Getuigenissen worden tijdens de reeks niet getoetst aan een academische analyse van experts. Dat gebeurt enkel in een zevende, extra aflevering. Op die manier worden uitspraken of interpretaties nooit direct en expliciet gekaderd, genuanceerd of tegengesproken. Wel kan de commentaarstem, die de vertelling structureert en het verhaal aan de archiefbeelden koppelt, enig tegenwicht bieden.

Daarnaast reflecteert de documentaire niet over de selectie van getuigen, de montage van de verschillende interviews, of de representativiteit van de getuigen in verhouding tot de hele populatie kinderen van Vlaamse collaborateurs. Dat zijn argumenten die Rosenstones vergelijking tussen documentaire en mainstreamfilm kunnen onderbouwen.

Een nog sterker argument voor die vergelijking is hoe de reeks impliciet een soort 'meester-narratief' creëert, dat de geschiedenis in de laatste aflevering naar een dramatisch hoogtepunt leidt: dat van de Holocaust en de verantwoordelijkheid van de collaborerende ouders. Ook de begingeneriek plaatst de Tweede Wereldoorlog en de collaboratie vooral in het kader van de massamoord, terwijl die pas later een centrale plaats kreeg in het collectief geheugen rond WOII. Dramatische overwegingen bepalen dus mee de inhoudelijke opbouw van *Kinderen van de collaboratie*. Daarvan wordt de kijker nergens bewust gemaakt.

Besluit

Kinderen van de collaboratie koppelt persoonlijke verhalen, emoties en dramatiek aan een geschiedenis die confronteert met vragen, interpretatie en dus kritiek. De documentaire bestaat niet

enkel uit 'verhaaltjes', maar gaat bewust op zoek naar de subjectiviteit van de getuigenis. Dat doet ze door verschillende stemmen naast of tegenover elkaar te plaatsen.

Ondanks de kritische functie van de interviews, worden vertelling en identificatie niet doorbroken. De interviewfragmenten zijn dramatisch en emotioneel sterk, want de verhalen zijn rijk aan beelden en de vertellers kunnen overtuigen. Het publiek wordt echter niet geïnformeerd over de selectie van getuigen, de montage van interviews, of het impliciete 'meester-narratief' rond collaboratie en Holocaust. Ook de soundtrack en de sobere animaties creëren spanning en emotionele betrokkenheid, meer dan kritiek te stimuleren.

Rosenstone stelt zich in zijn werk de vraag of ons begrip van geschiedenis iets te winnen heeft bij empathie.²⁴⁷ Televisie maakt ons immers niet louter bewust van de rol van emoties, ze nodigt ons ook uit om ze zelf mee te ervaren. Ik zou de vraag willen herformuleren naar: staat emotionele identificatie of empathie een kritische analyse van een historisch onderwerp in de weg?

Mijn antwoord is tweedelig: ten eerste onderzoekt *Kinderen van de collaboratie* heel bewust de emotionele impact van geschiedenis. Dan is het niet onlogisch en waarschijnlijk zinvol om via empathie tot een goed begrip te komen. Een zogezegd rationele benadering van gevoelens zou net zo weinig neutraal zijn als een emotionele.

Ten tweede en meer algemeen geldt dat empathie en kritiek elkaar niet hoeven uit te sluiten. Empathie wordt pas problematisch wanneer er daarnaast geen stimulans is tot relativering en kritiek. In deze reeks doen getuigenissen, muziek en archiefbeelden inderdaad een beroep op ons inlevingsvermogen. Tegelijk zorgen de makers ervoor dat de verschillende getuigen elkaars ervaringen, interpretaties en analyses relativeren en dus (indirect) bekritisieren.

Terwijl *Kinderen van de collaboratie* dus geen doorgedreven vervreemding of kritiek stimuleert, en de reeks de geschiedenis in de richting van een emotionele katharsis lijkt te sturen, bieden vooral de diepte-interviews het publiek de kans om bepaalde informatie bewust te verwerken en te problematiseren.

²⁴⁷ Rosenstone, *Visions of the past*, 59.

5.3 Besluit visie-analyses

Hoe presenteren historische documentaires geschiedenis? In hoofdstuk 2 verwees ik naar historici als Robert Toplin en Robert Rosenstone, die de historische documentaire vergelijken met mainstream fictiefilms. Volgens hen verlopen ze volgens een dramatische plot, leiden ze naar een climax, personaliseren ze het verleden, en streven ze emotionele impact na. Ze presenteren de feiten alsof er geen twijfels of alternatieve interpretaties voor bestaan, en stellen geschiedenis voor als een simpel en rechtlijnig proces van vooruitgang.

Op die opvatting van Rosenstone is kritiek gekomen van de Zweedse onderzoeker David Ludvigsson in zijn doctoraat 'The historian-filmmaker's dilemma'. Volgens Ludvigsson creëren historische documentaires wel degelijk ruimte voor elementen als zelfkritiek, discussie en interpretatie. Dat kan volgens hem bijvoorbeeld via een zelfbewuste voice-overcommentaar of via de confrontatie van verschillende getuigenissen.

Mijn analyse van tien historische VRT-documentaires die tussen 1997 en 2017 zijn gemaakt, beoordeelt niet de hele programmering. Ze geeft wel een beeld van hoe de omroep op micro-niveau met geschiedenis omgaat, en wil een bijdrage leveren aan het hierboven geschetste debat.

Elk van de tien gevisioneerde documentaires vertelt verhalen. Dramatiek, personages en emoties spelen consequent een belangrijke rol in de historische vertelling. De *Histories*-biografie van prins Karel is een levensverhaal van conflicten die tot een tragisch einde leiden. *De grootste Belg* vertelt over de heldhaftige strijd en ondergang van Ambiorix, en *Keerpunt* onderzoekt de ware toedracht van de dioxinecrisis. Ook de ontwikkelingen in *Publiek geheim*, *Niets is zwart-wit*, *Land in de kering* en andere documentaires volgen een spanningsboog. Bovendien wordt geschiedenis in veel gevallen gepersonaliseerd, wat de emotionele betrokkenheid van de kijker versterkt. *Kinderen van de collaboratie* is daar een duidelijk voorbeeld van.

Dat wil niet zeggen dat de documentaires het publiek enkel een rechtlijnig verhaal van individuen voorschotelen. Verschillende technieken maken kritiek op de vertelling mogelijk. De meest evidente manier is via de meerstemmigheid van getuigenissen. Het verleden krijgt dan expliciet vorm in verschillende verhalen, gebaseerd op persoonlijke ervaringen, herinneringen en overtuigingen, zoals in *Keerpunt* of *Histories*. Die meerstemmigheid kan ook gelden voor bronnen in het algemeen: archiefmateriaal, getuigenissen en analyses van experts kunnen samen een gelaagd verhaal

vertellen. Bovendien hoeft de focus niet noodzakelijk op individuen te liggen. *Bonjour Congo* besteedt nadrukkelijk aandacht aan de historische rol van meer structurele factoren als geografie en economie.

De nevenschikking van getuigenissen is slechts een 'zachte' vorm van kritiek: geschiedenis wordt nog niet geproblematiseerd omdat verschillende mensen een verhaal vertellen. Bovendien houdt zo'n aanpak risico's in: ze kan geschiedenis reduceren tot anekdotiek, en bij gebrek aan voldoende historische toetsing, bijvoorbeeld door een historicus, kunnen getuigen het verleden al te eenzijdig voorstellen.

Er is daarom nog een andere, meer fundamentele manier om geschiedenis op een kritische manier te vertellen: door het verhaal expliciet vanuit de vraag te laten vertrekken. Verschillende 'kinderen van de collaboratie' beantwoordden bijvoorbeeld de - niet hoorbare - vraag hoe ze de naoorlogse volkswoede tegen collaborateurs beoordelen. Los van een concreet, dus 'dramatisch' verhaal bieden ze zo een reeks interpretaties voor een bepaald historisch 'probleem'. Hetzelfde kan worden gedaan met de analyses van experts, of met de ideeën, vragen en inzichten van een presentator. In *Bonjour Congo* formuleert Rudi Vranckx expliciet vragen, bedenkingen en inzichten. De kijker wordt op die manier inhoudelijk betrokken bij een schijnbaar authentieke zoektocht.

Het is belangrijk om op te merken dat de vertelling zelden écht doorbroken wordt. Kritiek en zelfkritiek gaan nooit zo ver dat ze de kijker bewust vervreemden van wat er wordt getoond. De montage van getuigenissen in *Kinderen van de collaboratie*, of de analyses van Vranckx in *Bonjour Congo* streven een realistische en geloofwaardige vertelling na. Je krijgt geen inzicht in het scenario of de *performance* van *Niets is zwart-wit* of *Publiek geheim*. De documentaires streven dus in de eerste plaats realisme en geloofwaardigheid na. De kijker blijft in sterke mate afhankelijk van de keuzes van de makers, zonder dat die hun fundamentele keuzes - wat willen we vertellen en waarom zo? - verantwoorden. Kritiek wordt slechts gestimuleerd *binnen* het kader van de vertelling.

Op basis van mijn visie-analyse wil ik besluiten dat documentaires gebaat zijn bij een evenwicht tussen dramatische spanning en inhoudelijke (zelf)kritiek. In de context van *Niets is zwart-wit* heb ik betoogd dat emotionele betrokkenheid de inhoudelijke reflectie in de weg kan staan. Aangrijpende en realistische verhalen zijn gemakkelijk weg te zetten als 'verhaaltjes'. Wanneer de dramatische spanning en emotionele identificatie echter wordt doorbroken, biedt dat een opening voor inhoudelijke kritiek. Een documentaire die duidelijk is over haar boodschap, en eerlijk over haar

vorm, stimuleert een kritische houding. Dat kan de kijker doen nadenken over de betekenis van een verhaal, en de relevantie van een onderwerp.

Tegelijk ben ik ervan overtuigd dat geschiedenis ook verhalen nodig heeft. Identificatie, betrokkenheid en emotie kunnen een inhoudelijke kritiek meer gewicht geven. Met andere woorden: herkenning is een belangrijke voorwaarde voor erkenning. Een goede documentaire slaagt erin om een sterke verbinding tot stand te brengen tussen de kijker en het onderwerp, en toch voldoende afstand te creëren om de boodschap te doen aankomen. Al moet de maker wel iets zinnigs te vertellen hebben.

Hoofdstuk 6: Context en keuzes

6.1 Opzet, bronnen en methodologie

In de vorige twee hoofdstukken onderzocht ik enerzijds de grote lijnen in de programmering aan de hand van een steekproef, en anderzijds de ‘taal’ van enkele intern geproduceerde historische documentaires. Dit laatste hoofdstuk focust op de context van die programmering en productie: welke motieven en factoren hebben de programmakeuzes bepaald en de documentaires vormgegeven?

De literatuur in hoofdstuk 3 gaf al een aanzet om die context te begrijpen. Verschillende auteurs beschreven de spanning tussen educatie en entertainment: een publieke omroep heeft de opdracht om mensen iets bij te leren, maar moet die mensen ook een aantrekkelijk, toegankelijk programma bieden. Ook andere factoren zoals de bijdrage van geschiedenisprogramma’s aan de ‘zender-identiteit’, de nationale identiteit, budgettaire overwegingen of de redactionele samenstelling zouden mee bepalen welke geschiedenis op het scherm komt. Die informatie komt vooral uit onderzoeken over onze buurlanden. Wat met de VRT in de voorbije eenentwintig jaar?

6.1.1 Institutionele bronnen: beheersovereenkomsten en jaarverslagen

Het contextonderzoek bestaat uit twee delen. Het eerste deel werpt een blik op enkele institutionele bronnen. Hier kijk ik naar de opdracht van de VRT in de beheersovereenkomsten: is het uitzenden van geschiedenisprogramma’s een taak van de omroep? Vervolgens ga ik na of de VRT-jaarverslagen over historische documentaires rapporteren en hoe dat gebeurt: vindt de VRT geschiedenis op televisie belangrijk?

6.1.2 Interviews en geschreven bronnen

In het tweede deel voer ik een onderzoek van binnenuit, namelijk aan de hand van interviews en geschreven bronnen. Volgens Jean Seaton, voormalig BBC-historicus, moeten verhalen van mensen mee een uitgangspunt vormen voor de geschiedenis van de openbare omroep: “Interviews animeren de bronnen, verklaren het echte verhaal, en geven je de smaak van de mensen en hun

bezorgdheden.”²⁴⁸ Wel merkt Thomas Cauvin terecht op dat getuigenissen in de eerste plaats een inkijk bieden in herinnering en persoonlijke ervaring, meer dan in de gebeurtenissen zelf.²⁴⁹

Die subjectiviteit is echter net interessant, en zeker in combinatie met de institutionele en andere geschreven bronnen, en met de onderzoeksresultaten uit de vorige hoofdstukken. De (emotionele) betrokkenheid van de getuigen kan bijdragen tot een beter begrip van het verleden, maar vraagt tegelijk een kritische houding van de onderzoeker.

Ik nam een twintigtal interviews af van voormalige en huidige redacteurs, netmanagers, aankoopverantwoordelijken, programmatoren enz. Elk van hen was of is werkzaam bij de VRT. Het perspectief van de externe productiehuisen wordt dus niet expliciet behandeld, al hebben sommige getuigen ook professionele ervaring buiten de openbare omroep. De getuigen zijn zo geselecteerd dat voor elke periode uit het onderzochte tijdsbestek een interview is afgenomen. Ook heb ik ernaar gestreefd om zowel programmamakers als programma-aankopers en personeel van het netmanagement aan het woord te laten. Elk heeft immers andere verantwoordelijkheden, drijfveren en visies.

Ieder interview begon met een korte uitleg over mijn onderzoek, maar ontwikkelde zich als een open gesprek. Centraal stond steeds de vraag naar de motivaties en factoren achter programmering en productie. Afhankelijk van de expertise of functie van de gesprekspartner kwamen in de interviews andere tijdsperiodes, producties en thema's ter sprake. Ik heb willen vermijden om een microgeschiedenis te schrijven van welke individuen welke beslissingen hebben genomen. In sommige gevallen is dat moeilijk, omdat getuigen nu eenmaal vaak naar andere personen verwijzen om ontwikkelingen te verklaren.

Behalve van interviews maak ik ook gebruik van diverse geschreven bronnen. Het gaat om conceptteksten van producties, programmavoorstellen, persdossiers, interne communicatie, documenten met richtlijnen van de eindredacteur, onuitgegeven historische overzichten van medewerkers... In de meeste gevallen kreeg ik deze documenten in handen via de getuigen zelf.

²⁴⁸ Jean Seaton, "Writing the history of broadcasting," in *History and the media*, ed. David Cannadine (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004), 155.

²⁴⁹ Thomas Cauvin, *Public history: a textbook of practice* (New York: Routledge, 2016), 101.

6.2 Analyse

6.2.1 De grote lijnen: 'geschiedenis' in beheersovereenkomsten en jaarverslagen, 1997-2017

Beheersovereenkomsten

De eerste twee beheersovereenkomsten (1997-2001, 2002-2006) komen in belangrijke mate overeen en bevatten geen expliciete verwijzingen naar geschiedenis of historische documentaires. Daarvoor zijn de performantiemaatstaven te algemeen. Wel moet de VRT met kunst- en cultuurprogramma's bijdragen tot "het verder ontwikkelen van de identiteit en diversiteit van de Vlaamse cultuur en van een democratische en verdraagzame samenleving" en moet ze een evenwichtig aanbod brengen "van informatie, cultuur, eigen drama, ontspanning, sport en eigentijdse educatie".²⁵⁰ TV1 brengt cultuur en educatie in de vorm van "toegankelijke programmaformules", terwijl Canvas zich richt op kijkers die zoeken naar "meerwaarde, bekwaamheid en zelfbewustzijn". Het tweede net moet zich volgens de beheersovereenkomst "informatief, leerrijk en deskundig" profileren en zich onderscheiden met "uitdiepende nieuws- en duidingsprogramma's".²⁵¹

Vanaf de derde beheersovereenkomst (2007-2011) wordt geschiedenis expliciet vermeld. Algemeen moet de mediagebruiker op de verschillende VRT-netten terecht kunnen voor "Cultuur, Nieuws en Educatie", "Sport, Kennis en Wetenschap" en "Vlaamse Identiteit".²⁵² Geschiedenisprogramma's vallen onder de noemer van de educatieve programma's, die nu wekelijks 25% van de bevolking moeten bereiken: "De programma's die onder deze noemer vallen, zijn te typeren als documentaires en magazines over wetenschap & techniek, geneeskunde, natuur, dieren, geschiedenis, programma's met praktische weetjes (kook-, tuin- en woonprogramma's) en didactische Ketnet-programma's".²⁵³

Geschiedenis wordt daarnaast vermeld als thema onder de cultuurprogramma's, namelijk in het addendum bij de beheersovereenkomst "inzake het openbare omroepdomein cultuur". Samen met literatuur en taal valt geschiedenis hier binnen het domein van de "humane wetenschappen".²⁵⁴ Het addendum benadrukt "de prioriteit van de VRT om de cultuurparticipatie en de cultuurbeleving van

²⁵⁰ VRT, *Beheersovereenkomst 2002-2006 tussen de Vlaamse Gemeenschap en de VRT* (Brussel: VRT, 2001), 2.

²⁵¹ Alle citaten uit VRT, *Beheersovereenkomst 2002-2006*, 5.

²⁵² Dit zijn de "Openbare Omroepdomeinen". Zie VRT, *Beheersovereenkomst 2007-2011* (Brussel: VRT, 2006), 5.

²⁵³ VRT, *Beheersovereenkomst 2007-2011*, 20.

²⁵⁴ VRT, *Addendum beheersovereenkomst inzake het openbare omroepdomein cultuur* (Brussel: VRT, 2007), 2.

de Vlaming in de breedte en in de diepte te stimuleren”.²⁵⁵ Canvas blijft het net voor “sterke verhalen” en “kritische meerwaarde”. Het heeft een culturaanbod en toont documentaires onder de noemer “Kennis en Wetenschappen”.²⁵⁶

De vierde beheersovereenkomst (2012-2016) behoudt in grote lijnen de omschrijvingen van en performantiemaatstaven voor educatie en cultuur. Geschiedenis maakt dus nog steeds deel uit van het takenpakket. In haar “wetenschap en educatieve programma’s” moet de VRT inzetten op bewustmaking en sensibilisatie rond thema’s als klimaatverandering, biodiversiteit, milieu, zorg en vergrijzing, en daarnaast bijdragen tot de mediawijsheid van de Vlaming.²⁵⁷ Nieuw is de vraag om “gepaste aandacht” voor “belangrijke herdenkingsmomenten in de Vlaamse en wereldgeschiedenis”.²⁵⁸ Canvas biedt nog steeds “aansluiting [...] bij deze complexe wereld en doet dit aan de hand van informatie, analyse en een dosis relativering”.²⁵⁹

In de vijfde beheersovereenkomst (2016-2020) zijn informatie, cultuur en educatie prioritair.²⁶⁰ Geschiedenis valt opnieuw onder cultuur en educatie en ook deze overeenkomst vraagt aandacht voor belangrijke herdenkingsmomenten in de Vlaamse en wereldgeschiedenis.²⁶¹ Educatie houdt onder meer in dat de VRT sensibiliseert en/of mobiliseert rond maatschappelijke thema’s, actief burgerschap stimuleert en aandacht besteedt aan “wetenschapseducatie”. Ook moet de omroep meer inzetten op documentaire in de programmatie van Canvas, investeren in producties en jonge makers ondersteunen.²⁶² Op het vlak van informatie brengt de omroep “mediagebruikers in contact met [...] verschillende opinies, opvattingen en ideologieën”, “voedt [ze] het maatschappelijk debat [...] en draagt [ze] bij tot democratische meningsvorming”.²⁶³ Ten slotte gaat de VRT tweemaal jaarlijks met maatschappelijke actoren in gesprek over “de integratie van maatschappelijke thema’s in haar aanbod”.²⁶⁴

²⁵⁵ VRT, *Addendum beheersovereenkomst*, 1-2.

²⁵⁶ VRT, *Beheersovereenkomst 2007-2011*, 13.

²⁵⁷ VRT, *Beheersovereenkomst 2012-2016*, 30.

²⁵⁸ VRT, *Beheersovereenkomst 2012-2016*, 27-8.

²⁵⁹ VRT, *Beheersovereenkomst 2012-2016*, 21.

²⁶⁰ VRT, *Beheersovereenkomst 2016-2020*, 2-3.

²⁶¹ VRT, *Beheersovereenkomst 2016-2020*, 19, 54.

²⁶² VRT, *Beheersovereenkomst 2016-2020*, 20-1.

²⁶³ VRT, *Beheersovereenkomst 2016-2020*, 18.

²⁶⁴ VRT, *Beheersovereenkomst 2016-2020 tussen de Vlaamse Gemeenschap en de VRT* (Brussel: VRT, 2015), 55; Documentaire wordt hier gedefinieerd als “een non-fictiefilm of reeks, die een behandeling of interpretatie weergeeft van de realiteit, vanuit de persoonlijke betrokkenheid van de maker, met een intrinsiek lange termijnwaarde”.

Ik sta hier niet stil bij de mediadecreten van de Vlaamse gemeenschap of bij de diverse resoluties, verklaringen en aanbevelingen van de Raad van Europa en de Europese Unie. Dat beleidskader zit vervat in de verschillende beheersovereenkomsten.

Jaarverslagen

Hierboven besprak ik de opdracht van de VRT met betrekking tot geschiedenis. Nu onderzoek ik hoe de VRT zelf haar aandacht voor geschiedenis evalueert en motiveert. Dat kan aan de hand van de jaarverslagen, waarin de omroep verslag doet van haar activiteiten en de besteding van haar middelen. Jaarverslagen geven vooral een positief beeld van de VRT en haar projecten. Die kritiek is belangrijk voor een juiste beoordeling van de bron.

In zo goed als elk jaarverslag sinds 1997 worden voorbeelden gegeven van (succesvolle) historische producties. Dat gebeurt meestal om de unieke identiteit van Canvas te illustreren of om het educatief en cultureel engagement van de VRT te bewijzen. Vanaf het najaar van 1997 maakt de geschiedenisreeks *Histories* op dinsdagavond deel uit van het strakke programmaschema waarmee Canvas haar lancering wilde bestendigen.²⁶⁵ In 1998 is er sprake van “de zeer gesmaakte reeks” *Histories* en volgens het jaarverslag is er “geen enkel generalistisch net dat tijdens de avonduren zoveel documentaires aanbiedt als Canvas.”²⁶⁶

Ook de volgende jaren bevatten dergelijke verwijzingen en in 2001 vormen documentaires en reportageprogramma’s “de ruggengraat van Canvas”, “goed voor één kwart van de uitzendtijd (tot tien uur per week en meer)”.²⁶⁷ *Histories* is een “blikvanger”:

“Het meest toonaangevend zijn ongetwijfeld de gedegen documentaires van *Histories*. De grootste prestatie van *Histories* het voorbije jaar was de minireeks over Belgische politici in ‘Zes Aansprekers’ (Martens, Tindemans, Claes, Schiltz, Gol en Spitaels).”²⁶⁸

“*Histories* schreef zelf geschiedenis met o.m. de reeks over grote Belgische politici uit ons recente verleden. [...] Andere topreeksen [van *Histories*]: ‘Vlamingen en Walen aan het Oostfront’, ‘Uit onze tropenjaren’ en ‘Kinderen van Hitler’.”²⁶⁹

²⁶⁵ VRT, *Jaarverslag 1997* (Brussel: VRT), 14.

²⁶⁶ VRT, *Jaarverslag 1998*, 12.

²⁶⁷ VRT, *Jaarverslag 2001* (Brussel: VRT), 14.

²⁶⁸ VRT, *Jaarverslag 2001*, 14.

²⁶⁹ VRT, *Jaarverslag 2001*, 15.

Histories won in dat jaar zelfs een persprijs voor de uitzending over de bibliotheek van Leuven. Nog in 2001 werden op het vlak van cultuur ook “reeksen over verdwenen beschavingen, Alexander de Grote en de Kruistochten” uitgezonden.²⁷⁰ Ook in de jaren daarop droegen (historische) documentaires als basispijler van Canvas bij aan de maatschappelijke meerwaarde van de VRT.²⁷¹

In 2005 werd Canvas hervormd, met nieuwe programma's en een nieuwe vormgeving. *Histories* sneuvelde, maar het programma *De grootste Belg* kwam in de plaats. Kijkers konden daarin hun stem uitbrengen om de belangrijkste Belg uit de geschiedenis te verkiezen. Het programma bood “verrijkte inhoud” aan via een speciale website en vervulde zo tegelijk de educatieve als de innovatieve taak van de VRT. Ook was Canvas betrokken bij het evenement ‘De nacht van de geschiedenis’.²⁷²

In 2006 gaf het tweede net opnieuw “prioriteit aan de vernieuwing van zijn eigen producties rond geschiedenis, wetenschap en “diepgaand gesprek”.”²⁷³ In het jaarverslag is er uitgebreide aandacht voor *Keerpunt* en *De memoires*, twee nieuwe eigen historische programma's. *Keerpunt* had eind 2005 voor een “ommekeer” gezorgd in de historische frequentie en dat jaar waren acht nieuwe afleveringen gemaakt. Daarnaast konden Vlamingen in het “crossmediale” erfgoedproject *Monumentenstrijd* naar analogie van *De grootste Belg* stemmen over een renovatieproject. De VRT bracht “op een innovatieve, interactieve en educatieve manier geschiedenis over het Vlaamse erfgoed” en “stimuleerde zo het debat over de betekenis en de waarde ervan”.²⁷⁴ Er worden ook voorbeelden opgesomd van enkele “boeiende buitenlandse documentaires” rond geschiedenis, en één pakte uit met *De grote geschiedenisshow*.²⁷⁵ Zo bood ook het eerste net “inzicht in de geschiedenis”.²⁷⁶

In het jaar van haar tiende verjaardag wilde Canvas leider blijven op het vlak van informatie, cultuur, geschiedenis, sport, humor en wetenschap. Maandagavond was geschiedenisavond, met *Keerpunt*, *Belgasport* over Vlaamse sportgeschiedenis, de laatste afleveringen van *Monumentenstrijd* en enkele eenmalige historische docu's.²⁷⁷

²⁷⁰ VRT, *Jaarverslag 2001*, 15, 18.

²⁷¹ VRT, *Jaarverslag 2002* (Brussel: VRT, 2003), 14; VRT, *Jaarverslag 2003* (Brussel: VRT, 2004), 16; VRT, *Jaarverslag 2004* (Brussel: VRT, 2005), 46.

²⁷² VRT, *Jaarverslag 2005* (Brussel: VRT), 34, 38-9.

²⁷³ VRT, *Jaarverslag 2006* (Brussel: VRT), 27.

²⁷⁴ VRT, *Jaarverslag 2006*, 57-8.

²⁷⁵ VRT, *Jaarverslag 2006*, 33.

²⁷⁶ VRT, *Jaarverslag 2006*, 30; “De grote geschiedenisshow,” De Filistijnen, geraadpleegd 06.01.18, <http://defilistijnen.be/content/de-grote-geschiedenisshow>.

²⁷⁷ VRT, *Jaarverslag 2007* (Brussel: VRT), 26.

In 2008 was Canvas opnieuw aan vernieuwing toe en streefde het net naar “innovatieve programma’s en [...] de verjonging van zijn publiek”. Wetenschap en geschiedenis werden aan human interest gekoppeld om een breed publiek aan te spreken met een “maatschappelijk relevant” aanbod. Het jaarverslag vermeldt “geschiedenis in de brede zin” en vermeldt programma’s als *Verloren Land*, over de familiegeschiedenissen van bekende Vlamingen, en *Belga Sport*.²⁷⁸

In 2009 werd onder meer *In Europa* uitgezonden, de reeks met Geert Mak over de Europese twintigste-eeuwse geschiedenis. Actualiteit en geschiedenis waren ankerpunten in de Canvas-programmering. Voorbeelden zijn de “historische documentaires naar aanleiding van de herdenking van de 70^{ste} verjaardag van het begin van WOII”.²⁷⁹ In 2010 werden drie historische of historisch geïnspireerde producties gemaakt over Congo, naar aanleiding van de vijftigste onafhankelijkheidsverjaardag. Ook waren er reeksen als *Publiek geheim* (tweede seizoen), *Niets is zwart-wit* en *Arm Wallonië*.²⁸⁰ Canvas wilde zo “de ideale gids voor de breed geïnteresseerde kijker” blijven, met geschiedenis en wetenschap als “basisingrediënten”.²⁸¹

Wetenschap en educatie bleven in de daaropvolgende jaren belangrijke pijlers in het aanbod en geschiedenis kreeg blijvend aandacht. Op Eén raakt *Ten Oorlog*, een programma waarin Arnout Hauben het Westelijke front van de Eerste Wereldoorlog afstapte, in 2013 aan “actuele maatschappelijke thema’s”.²⁸² Een speciale vermelding in 2014 krijgt *Lichtfront*, een participatief project over de Belgische frontlijn tijdens de Eerste Wereldoorlog, dat live werd gecapteerd. In datzelfde jaar zond de VRT ook een ceremonie van de Last Post in Ieper uit.²⁸³ Het jaarverslag van 2016 vermeldt Arnout Haubens *Onder Vlaamse velden*, de opvolger van *Ten oorlog* als programma met educatieve waarde. Op Canvas was er *De herontdekking van de wereld*, dat een brug vormt tussen wetenschap en geschiedenis.²⁸⁴

In 2017 bood Canvas “inzicht in mens en maatschappij, geschiedenis en wereldbeeld” met *Kinderen van de collaboratie*, *Wissel van de macht* en *Weduwen na de val*. In die twee laatste reeksen werden politieke ontwikkelingen in historisch perspectief geplaatst. Ook *Een onvergetelijke dag* zorgde voor

²⁷⁸ VRT, *Jaarverslag 2008* (Brussel: VRT, 2007), 28.

²⁷⁹ VRT, *Jaarverslag 2009* (Brussel: VRT), 14, 18.

²⁸⁰ VRT, *Jaarverslag 2010* (Brussel: VRT), 10, 15.

²⁸¹ VRT, *Jaarverslag 2010*, 15, 24.

²⁸² VRT, *Jaarverslag 2013* (Brussel: VRT), 41.

²⁸³ VRT, *Jaarverslag 2014* (Brussel: VRT), 174.

²⁸⁴ VRT, *Jaarverslag 2016* (Brussel: VRT), 75-6.

historische educatie. Eén zond *De helden van Arnout* uit, over historische landgenoten en hun avonturen in de wijde wereld.²⁸⁵

Besluit

Uit een analyse van de beheersovereenkomsten blijkt dat de VRT aandacht moet besteden aan geschiedenis, in de context van haar educatieve en culturele opdracht. Vanaf de derde beheersovereenkomst van 2007-2011 wordt geschiedenis expliciet vermeld. Beide “generalistische” tv-netten moeten hun publiek in contact brengen met cultuur, kennis, wetenschap en educatie. Canvas zorgt met nieuws, duiding en documentaire voor verdieping.

In de jaarverslagen van de VRT tussen 1997 en 2017 komt geschiedenis over het algemeen naar voor als een belangrijk onderdeel van het aanbod, en vooral dat van Canvas. Documentaires vormden in de eerste jaren de “ruggengraat” van Canvas, en met reeksen als *Histories* nam geschiedenis daarin een centrale plaats in.²⁸⁶ Pas in 2005 kwam aan *Histories* een einde, maar de verslagen van de jaren daarop vermelden nieuwe programma’s als *De grootste Belg*, *Keerpunt*, *Monumentenstrijd* en enkele eenmalige historische documentaires zoals *De slag van Meesen*. Uit het jaarverslag van 2008 spreekt de intentie om te innoveren en zo een jonger en breder publiek aan te spreken. De human-interest-oriëntatie van *Verloren Land* of *Belga sport* dienen daarbij als voorbeelden van “geschiedenis in de brede zin”.

Ook in de jaren daarop blijft geschiedenis, althans in het discours, één van de ankerpunten van Canvas. In 2017 wil het net stilstaan bij een “snel veranderende wereld” en plaatst daarvoor “actuele thema’s’ in historisch perspectief”.²⁸⁷ Ondanks wisselende accenten lijken historische documentaires dus over de hele periode een hoeksteen te vormen van het net, zijn identiteit en imago. In wat volgt probeer ik te begrijpen welke dynamieken er spelen achter dat discours van continuïteit: hoe hebben de VRT-medewerkers de educatieve opdracht rond geschiedenis doorheen de jaren aangepakt en ingevuld? Hoe motiveren ze hun keuzes en welke factoren waren daarvoor bepalend?

²⁸⁵ VRT, *Jaarverslag 2017* (Brussel: VRT, 2018), 71.

²⁸⁶ Met betrekking tot de periode 1997-2007 wil ik opmerken dat educatie en cultuur volgens Biltereyst vooral in het discours belangrijke pijlers waren, maar dat het aanbod sinds de jaren '90 de facto verwaterde in functie van “markt wetten en kijkcijfers”. Ook met het maxidecreet van 1997, waarin de VRT nog steeds de taak kreeg om op het vlak van informatie, cultuur, educatie en ontspanning een kwalitatief hoogstaand aanbod te verzorgen, “ging het aanbod cultuur en educatie achteruit”. Biltereyst noemt de “moeilijkheden [...] om een *format* te bedenken die cultuurinformatie kon verzoenen met publieksbereik [...] schrijnend”. Als positieve bijdragen noemt hij “diepgravende programma’s” als *Histories* en *OverLeven*. Zie Biltereyst, “Kunst-, cultuur- en educatieve programma’s,” 261, 263.

²⁸⁷ VRT, *Jaarverslag 2017*, 104.

6.2.2 *Histories* (1997-2005)

Boulevard

In de jaren '90 viel geschiedenis onder verschillende programmaredacties van de VRT. De Dienst Wetenschappen maakte *Document*, de Instructieve Omroep maakte *Boulevard* en schooltelevisie, en ook de reeks *De keuze van Dekeyzer* bracht historische verhalen.²⁸⁸ *Boulevard* moest de kijker initieel vanuit het heden “een boulevard naar het verleden” bieden. Het programma moest inspelen op de actualiteit. Dat veranderde al snel in “latente actualiteit”, want in een week tijd kon je geen geschiedenisprogramma maken. Nog later deed iedereen gewoon zijn zin, althans volgens Bert Govaerts, die in 1997 de eerste eindredacteur van *Histories* werd.²⁸⁹

De onderwerpen in *Boulevard* varieerden van August Borms of de Koerden tot de geschiedenis van het overspel of het toilet. Qua vormgeving gebruikte men geregeld beeldmateriaal uit fictiefilms of -series. De mogelijkheden waren beperkt en archiefbeelden waren duur.²⁹⁰ De reeks kende qua bereik “bijna systematisch pieken en dalen”, maar haalde een gemiddeld marktaandeel van 13,2%, zo'n 182.000 kijkers.²⁹¹

De nieuwe frequentie

In het kader van de grote hervormingen bij de VRT werd de Instructieve Omroep afgeschaft en kreeg TV2 een nieuwe identiteit en een systematischer zendschema. De start van Canvas in december 1997 zou bovendien gepaard gaan met het begin van de nieuwe geschiedenisfrequentie: *Histories*.²⁹² Het nieuwe programma moest meer en jongere kijkers bereiken (meer 18-55-jarigen), zonder de identiteit van het “verdiepende net” uit het oog te verliezen.²⁹³ Concreet moesten inhoud en vorm worden afgestemd op de vraag van twee specifieke doelgroepen, mee bedacht en geïntroduceerd door onderzoeksbureau Censydam.²⁹⁴

²⁸⁸ Edward De Maesschalck, *Canvas-historiek* (2007, onuitgegeven tekst, ontvangen van Edward De Maesschalck, privé-archief Elias Degruyter), 25; Ann Coenen (beeldredacteur *Boulevard* en *Histories*), interview door Elias Degruyter, Brussel, 15.11.2017.

²⁸⁹ Bert Govaerts (eindredacteur *Histories*), interview door Elias Degruyter, Antwerpen, 03.11.2017.

²⁹⁰ *Lijst uitzendingen Boulevard + kijkcijfers* (1992-1997, onuitgegeven tekst, ontvangen van Ann Coenen, privé-archief Elias Degruyter); Ann Coenen, interview; Govaerts, interview.

²⁹¹ Leo De Bock, *Histories. De nieuwe historische frequentie op tv2. Briefing medewerkers 13 mei 1997* (05.05.1997, onuitgegeven tekst, ontvangen van Isabelle Schepens, privé-archief Elias Degruyter), 3.

²⁹² De Maesschalck, *Canvas-historiek*, 1.

²⁹³ De Bock, *Histories*, 3.

²⁹⁴ Bert Govaerts, e-mail aan Elias Degruyter (25.07.2018, privé-archief Elias Degruyter).

Eenzijds waren er de “actieve ontdekkers”: leergierig en op zoek naar nieuwe relevante informatie en inzichten. Zij hechtten belang aan de informatieve, maar tegelijk ontspannende waarde van televisie. Anderzijds waren er de “meerwaardezoekers”. Zij verwachtten grondige en diepgaande informatie in programma’s die een “mature, kritische en eigenzinnige houding” aannamen. Voor hen was de informatieve en educatieve functie van tv belangrijk.²⁹⁵ Volgens Bert Govaerts, eindredacteur van *Histories*, werd rond die categorieën “een hele theologie” opgebouwd: “Het betekende gewoon dat het op Canvas iets moeilijker mocht zijn.”²⁹⁶

Histories moest vooral “eenduidiger” worden dan zijn voorganger: “Kijkers moeten goed weten waaraan ze zich mogen verwachten”, schreef programmamanager Leo De Bock.²⁹⁷ *Histories* moest “betrokken geschiedenis, de geschiedenis van mensen” brengen, in “goed vertelde verhalen”.²⁹⁸ Dat betekende niet enkel portretten, maar personages moesten wel de rode draad vormen. “Op die manier kan de kijker zich gemakkelijker met de verhaallijn identificeren.”²⁹⁹ In geen geval werd het een “beschrijvende, registrerende geschiedenis” die “vrijblijvend” en “louter institutioneel” was. Maturiteit was belangrijk, maar de verhalen moesten ook “onthullend en openbarend!” worden. Toenmalig programmamanager Leo De Bock gaf een aanzet voor de keuze van onderwerpen: zo konden o.a. Belgische staatsmannen, Keizer Karel, spionnen, “illustere criminelen” en vrouwelijke ontdekkingsreizigers een aflevering van *Histories* opleveren.³⁰⁰ Populaire onderwerpen konden, maar de benadering mocht niet oppvlakkig zijn. De stijl was “stijlvol, sober en direct” en “trucages [waren] in principe uit den boze”.³⁰¹

Een aflevering moest 45 minuten duren, dus een kwartier langer dan een *Boulevard*-aflevering, en de eerste 5 minuten waren bestemd voor een inleiding en omkadering door een presentator. Afleveringen zouden steeds korte reeksen vormen van twee of drie. Op productioneel vlak lag de prestatienorm op 3,5 tot 4 documentaires van 40 minuten per maker per jaar. Op die manier ontstaat een verhouding van jaarlijks 21 eigen producties, tegenover 18 uitzendingen aankoop of co-productie/co-fincanciering. Iedereen van de *Boulevard*-redactie kreeg de kans om mee te werken aan het nieuwe programma.³⁰²

²⁹⁵ De Bock, *Histories*, 4; De Maesschalck, *Canvas-historiek*, 18.

²⁹⁶ Govaerts, e-mail (25.07.2018).

²⁹⁷ De Bock, *Histories*, 5.

²⁹⁸ De Bock, *Histories*, 5-6.

²⁹⁹ De Bock, *Histories*, 6.

³⁰⁰ De Bock, *Histories*, 7.

³⁰¹ De Bock, *Histories*, 6.

³⁰² De Bock, *Histories*, 6-7.

Hoeksteen van Canvas

In de programmering van Canvas was - naast het aanbod van actualiteit, fictie, sport en humor - veel ruimte voor documentaires. *Histories* werd de voornaamste wekelijkse frequentie voor geschiedenis en werd al snel een vaste waarde. In 1999 zond het zijn honderste aflevering uit en de tweedelige reeks over Lumumba van dat jaar leidde mee tot een parlementaire onderzoekscommissie. In 2001 won de reeks de persprijs voor beste televisieprogramma.³⁰³

Het succes van de reeks kon worden afgemeten aan het jaarlijks stijgende kijkersaandeel: van gemiddeld 190 000 kijkers (8,2%) in 1998 ging het naar 245 000 kijkers (10,7%) in 2000.³⁰⁴ Edward De Maesschalck, historicus en programma-adviseur, verklaart dat door de eenduidige invalshoek, “nl. het personifiëren van de geschiedenis”, al selecteerde de eindredacteur, Bert Govaerts, al snel ook niet-biografische onderwerpen.³⁰⁵ Daarmee ging hij in tegen de richtlijn van Aimé Van Hecke, “de strateeg”, die “het format zuiver” wilde houden. Tegelijk was het Van Heckes bedoeling om *Histories* af te wisselen met andere formats, maar programma-adviseur De Maesschalck stelde naar eigen zeggen “alles in het werk om hem van deze gedachte af te houden”. “Goede kijkcijfers waren doorgaans voldoende om het dreigement te bezweren.”³⁰⁶

Histories maken

Onderwerpkeuze

Volgens welke criteria verliep de onderwerpkeuze voor *Histories*? Van Bert Govaerts ontving ik een overzicht met de “maatstaven bij de selectie”, opgesteld in 2001, en gemotiveerd vanuit de ik-persoon. De belangrijkste elementen zijn de volgende:

Uitgangspunt was de oorspronkelijke opdracht om “gepersonaliseerde geschiedenis” te brengen. Gaandeweg kwamen ook “dramatische episodes uit een biografie” in aanmerking, omdat Govaerts merkte dat dat “vaak boeiender is [...] dan het hele leven door te ploegen”.³⁰⁷ Andere verhalen hadden kans op selectie als ze voldoende “dramatisch en concreet” waren. Govaerts geeft een reconstructie van Zwarte Zondag als voorbeeld van een mogelijke *Histories*-documentaire. Een

³⁰³ De Maesschalck, *Canvas-historiek*, 4-6, 7, 13.

³⁰⁴ De Maesschalck, *Canvas-historiek*, 40.

³⁰⁵ De Maesschalck, *Canvas-historiek*, 40.

³⁰⁶ De Maesschalck, *Canvas-historiek*, 40.

³⁰⁷ Bert Govaerts, *Maatstaven bij de selectie* (2001, onuitgegeven tekst, ontvangen van Bert Govaerts, privé-archief Elias Degruyter), 1.

overzichtsgeschiedenis van extreem-rechts in Vlaanderen, zoals *Boulevard* twee afleveringen maakte, zou dan weer niet in het plaatje passen.³⁰⁸

Een extern criterium was de beschikbaarheid van bewegend archiefbeeld. Om die reden werden zelden onderwerpen uit de periode voor 1900 gekozen. Ook de interesse van het publiek was een belangrijke maatstaf. “Als ik voorstellen selecteer houd ik rekening met mijn kijkcijferlijst”, schrijft Govaerts. De ervaring leerde dat oorlog en royalty “blijkbaar onweerstaanbaar [zijn] voor ons publiek”. Met “exotische onderwerpen” daarentegen, zoals ‘The Ghandis’, Nelson Mandela en zelfs de eigen koloniale geschiedenis “moeten we zuinig zijn”.³⁰⁹

Ook het budget was een belangrijk criterium: “Het heeft geen zin om ‘grote’ verhalen te selecteren als ze niet uitvoerbaar zijn.” Voorstellen die om coproductie vroegen, werden afgewezen. Govaerts had er zowel financieel als productioneel slechte ervaringen mee gehad.³¹⁰ Ten slotte speelden Govaerts “persoonlijke smaak en interesses een rol” bij de selectie. “Ik heb geprobeerd om die maatstaf zoveel mogelijk in positieve zin te laten werken”, schrijft hij daarover.³¹¹

Aankoop

De inhoud van de aangekochte reeksen binnen *Histories* werd lange tijd door Lieven Vandenbossche bepaald, in samenspraak met de eindredacteur. De combinatie met aankoop was noodzakelijk omdat enkel ipro uitzenden te duur was: één eigen productie kostte zo’n 20 000 euro, een aangekochte documentaire 4 000. Bovendien gaven aangekochte reeksen ademruimte aan de redactie om eigen producties te maken.³¹²

Over het algemeen kwamen documentaires van de Britse omroepen BBC en Channel 4, het Duitse ZDF en Spiegel TV, of van Franse of Nederlandse producenten. De BBC bood vaak “aankooppakketten” met documentaires in andere genres, zoals natuur of human interest. Of er waren voordelige clausules: 1 kopen + 1 gratis. ZDF leverde dan weer de befaamde Hitler-reeksen van Guido Knopp. Overwegingen bij de selectie van aankoop waren: technische normen, de kwaliteit,

³⁰⁸ Govaerts, *Maatstaven*, 1.

³⁰⁹ Govaerts, *Maatstaven*, 1.

³¹⁰ Govaerts, *Maatstaven*, 2.

³¹¹ Govaerts, *Maatstaven*, 3.

³¹² Lieven Vandenbossche (aankoopverantwoordelijke *Histories*), interview door Elias Degruyter, Gent, 16.11.2017.

de mate van relevantie voor het Vlaamse (Canvas-)publiek en de populariteit bij de kijkers. “Hoe verder van onze deur, hoe minder kans het maakte.”³¹³

Niet enkel *Histories* bevatte aangekochte historische reeksen. Geschiedenis zat in die periode ook in andere, bredere aankoopslots zoals *Kracht van de macht*, *Het derde oog*, *Bewogen leven*, *Sterke verhalen* en *Schokkend wereldnieuws*. Meestal lag de focus dan op een andere periode of ander thema.³¹⁴

Internationale trends konden inspireren voor de eigen productie, maar werden niet systematisch nagevolgd. In het algemeen ziet Vandenbossche wel een verschuiving van het droge becommentariëren naar een meer betrokken geschiedenis, over “de kleine mens in de grote wereld”. Dat was ook het uitgangspunt van het programma *NV De Wereld*.³¹⁵

Geschiedenis en verhalen

Volgens Govaerts was het idee dat “een samenleving niet zonder geschiedenis kan” lange tijd vanzelfsprekend. Hij heeft het over “het onderhoud van uw maatschappelijk geheugen”, maar ook over het plezier van de historische ervaring, verwijzend naar het boekje *De vreugden van Houssaye* van Tom Verschaffel en Jo Tollebeek. Wilde Govaerts een ‘impact’ hebben met zijn programma’s? Zijn geloof in de maakbaarheid van de mens koesterde hij “met afnemende illusies”. Maar wel was er de zin om verhalen te vertellen, en het “weerbarstige medium” televisie werd daar steeds geschikter voor.³¹⁶

Ook Isabelle Schepens deelde die zin. Als regisseur bij *Histories* (en eerder *Boulevard*) kreeg ze de kans om zelf verschillende afleveringen te maken, o.a. over de kinderen van de Spaanse burgeroorlog (‘Niños de la patria’), een portret van muzikant Ferre Grignard, en een portret van dichter Jotie T’Hooft.³¹⁷ Een goede documentaire was emotioneel en verhalend sterk. De aflevering over Grignard bijvoorbeeld, bevatte geen commentaarstem, wat uitzonderlijk was, maar de muziek, de getuigen en de beelden vertelden het verhaal. In plaats van interviews af te nemen, voerde ze gesprekken met

³¹³ Vandenbossche, interview.

³¹⁴ Vandenbossche, interview; Frans Lefever was lange tijd verantwoordelijk voor de invulling van deze slots.

³¹⁵ Vandenbossche, interview. *History from below* was ook vroeger al een praktijk bij de VRT, bijvoorbeeld in de reeks ‘*Geschiedenis van de Kleine Man, Sociale geschiedenis van Vlaanderen*’ (1984) van Jan Neckers en Pieter Raes, of in de mondelinge-geschiedenisreeksen van Erik Pertz. Zie Stijn Claes, “De historische documentaire in het BRT-beleid 1970-1989” (Masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, 2008), 50-1.

³¹⁶ Govaerts, interview.

³¹⁷ Isabelle Schepens (regisseur *Boulevard, Histories*), interview door Elias Degruyter, Brussel, 08.03.2018.

haar getuigen, zodat die spontaan en open zouden vertellen. Zo kreeg de vertelling haar emotionele kracht.³¹⁸

Tegelijk moest een aflevering inhoudelijk goed onderbouwd en genuanceerd zijn. ‘Niños de la patria’ vertelde bijvoorbeeld niet enkel het aangrijpende verhaal van de kinderen, het belichtte ook de achtergronden van de Spaanse burgeroorlog, en besteedde aandacht aan zowel katholieke als socialistische initiatieven om kinderen op te vangen. Zo ook bood het portret van T’Hooft naast het persoonlijke verhaal een breder cultuurhistorisch “tijdsbeeld” met aandacht voor literatuur en poëzie.³¹⁹

Schepens erkent dat je als maker steeds subjectieve keuzes maakt. Tegelijk ben je als openbare omroep een “spreekbuis” en moet je dus objectiviteit nastreven. Dat kan door verschillende standpunten te laten horen en te zorgen voor een inhoudelijk onderbouwd verhaal.³²⁰ Jan van den Berghe, die Bert Govaerts opgevolgde als eindredacteur van *Histories*, beschrijft de documentairemaker als iemand die “de historische feiten zo pregnant mogelijk [moest] brengen, zo onweerlegbaar mogelijk”. Dat moest gebeuren “volgens de basisregel van de journalistiek dat je zo veel mogelijk klokken laat luiden: woord en weerwoord”.³²¹

Autonomie en continuïteit

Schepens vertelt ook over de vrijheid die de makers van *Histories* kregen. Onderwerpen moesten wel worden voorgesteld en gemotiveerd tegenover de eindredacteur, en er werd gediscussieerd. De eindredacteur waakte over de kwaliteit, maar als regisseur kon ze wel haar ‘eigen’ documentaire maken. Nu is die productie veel meer “geformatteerd”.³²²

Gekoppeld aan die autonomie benadrukt ze de positieve impact van de continuïteit in de *Histories*-redactie: “Je kon eigenlijk op het einde van je programma al bezig zijn met je volgende.” Nu is er, zo hoort ze van collega’s, veel minder ruimte om zich voor te bereiden op een volgend project. Ofwel word je in tussentijd ergens anders ingeschakeld, ofwel moet je wachten tot er een nieuwe opdracht komt. Die korte-termijnopvolging heeft te maken met de besparingslogica waarin het aantal werkuren van het personeel nauwgezet wordt opgevolgd.³²³

³¹⁸ Schepens, interview.

³¹⁹ Schepens, interview.

³²⁰ Schepens, interview.

³²¹ Jan van den Berghe (eindredacteur *Histories*), interview door Elias Degruyter, Gent, 07.05.2018.

³²² Schepens, interview.

³²³ Schepens, interview.

Ook Govaerts noemt het “revolutionair” hoe de *Histories*-redactie oorspronkelijk de opdracht kreeg om het wekelijkse historische geschiedenislot zelf in te vullen, al hamerde Aimé Van Hecke, “de grote paardenfluisteraar op dat moment”, wel steeds op de biografische invalshoek.³²⁴ Govaerts erkent wel dat televisie een “dure machine” is die enkel verantwoord kan worden als ze voldoende mensen bereikt. De “televisuele omgeving” dwingt de maker van een historische documentaire tot een bepaalde aanpak. Die aanpak ging op een bepaald moment inhouden dat “de grenzen tussen ontspanning en geschiedenis moedwillig werden overschreden”.³²⁵

Govaerts' Kroniek

Histories liep van de start van Canvas in 1997 tot eind 2005. De opvolger van *Boulevard* moest inhoudelijk en vormelijk een strakkere lijn aanhouden, bijvoorbeeld door biografische verhalen te vertellen. De relatief autonome (eind-)redactie gaf echter al snel ruimte aan een meer divers verhalenschema, al bleef de invalshoek persoonlijk en/of dramatisch. Onderwerpen gingen van politicus Paul Vanden Boeynants over gewichtheffer Serge Reding tot ‘Hitlers helpers’ en de kinderen van de Spaanse burgeroorlog. Om budgettaire redenen combineerde *Histories* interne met aangekochte producties, samen goed voor ongeveer tweemaal twintig afleveringen (+ herhalingen) per jaar.

In 2004, volgens Govaerts “het laatste werkelijk autonome jaar van de redactie”, bedroeg het marktaandeel van *Histories* 10,8%, toen ongeveer 245 000 kijkers. “Het enige wat men ons kon verwijten was dat ons publiek te ‘oud’ aan het worden was.”³²⁶ In zijn *Kleine Persoonlijke Kroniek van de geschiedenisprogramma's op Canvas* beschrijft Govaerts onder welke omstandigheden *Histories* werd afgeschaft en hoe geschiedenis op Canvas evolueerde tussen 2005 en 2008.

Zowel uit het interview als uit de *Kroniek* komen hoofdzakelijk twee kritieken naar voren, die ik hieronder bespreek: ten eerste dat nieuwe managers, zonder ervaring met historische documentaires, de geschiedenisprogrammering invulden. Ten tweede dat vorm primeerde op inhoud.

³²⁴ Govaerts, interview.

³²⁵ Govaerts, interview.

³²⁶ Bert Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek van de geschiedenisprogramma's op Canvas* (2009, onuitgegeven tekst, ontvangen van Bert Govaerts, privé-archief Elias Degruyter), 1-2; VRT Studiedienst (Wouter Quartier), *Histories. Overzicht kijkcijfers 1997-2004* (2004, onuitgegeven powerpoint-presentatie, ontvangen van Edward De Maesschalck, privé-archief Elias Degruyter).

In eerste instantie werd *Histories* tijdelijk stopgezet voor *De grootste Belg*: een Vlaamse bewerking van de Britse wedstrijdformule *The greatest Briton*. Niet de redactie van *Histories* zou dat programma maken, wel het externe productiehuis De Mensen, volgens Govaerts “zonder één gram ervaring op het gebied van historische documentaires, maar ervaren in amusement en sport”.³²⁷ Die beslissing viel onder netmanager Johan Op De Beeck, waarschijnlijk mee op aansturen van televisiedirecteur Aimé Van Hecke.³²⁸

Ondertussen kreeg Bart De Poot, die begin 2005 was aangesteld als adjunct-nethoofd, de “supervisie” van de historische en wetenschappelijke programma’s toegewezen”.³²⁹ De Poot had vijftien jaar ervaring bij VTM, onder meer bij de nieuwsdienst en de documentairereeksen *Telefacts* en *Jambers*. Volgens Govaerts had hij geen ervaring met historische documentaires, omdat de commerciële omroep dat genre niet beoefende.³³⁰

De Poot werd later in 2005 zelf nethoofd en bepaalde van dan af aan “hoogstpersoonlijk” de onderwerpen van de historische frequentie. De autonomie van de eindredacteur van *Histories* werd “afgeschaft”.³³¹ Na de uitzending van *De grootste Belg* “weigerde” De Poot “een herneming van de *Histories*-reeks en vroeg om een ‘jonger en flitsender format’”.³³²

De *Histories*-redactie stelde daarop *Keerpunt* voor, een reeks over kantelmomenten in de Belgische geschiedenis. Govaerts ergert zich aan de “obsessie met re-enactment”, maar noemt de tijd van *Keerpunt* “nog een tamelijk beschaafd ‘intermezzo’”.³³³ De inhoudelijke kwaliteit werd volgens hem bewaakt door de oude *Histories*-redactie, maar “de keuze om in elk programma ‘reconstructies’ te stoppen [...] zorgde ervoor dat elke *Keerpunt*-aflevering peperduur werd.”³³⁴ Dat leidde tot een vermindering van het aantal eigen producties: van twintig per jaar ging het naar zes à zeven.³³⁵ Zo

³²⁷ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 2.

³²⁸ Philippe Van Meerbeeck (redacteur *Histories*, programmamanager Canvas), interview door Elias Degruyter, Brussel, 09.05.2018; Om praktische redenen heb ik geen interviews kunnen afnemen van Johan Op De Beeck en Aimé Van Hecke. Beschrijvingen van hun aandeel in deze geschiedenis zijn dus telkens uit de tweede hand.

³²⁹ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 2.

³³⁰ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 2; Uit Govaerts kroniek blijkt duidelijk dat het noch professioneel, noch persoonlijk boterde tussen Bart De Poot en hemzelf.

³³¹ Na Bert Govaerts was de eindredacteur “eerst nog Jan van den Berghe, daarna heel even Edward De Maesschalck en nog later Ignace Bolle”. Zie Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 3.

³³² Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 3.

³³³ Govaerts, interview; Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 4.

³³⁴ Govaerts, *Kleine Persoonlijke Kroniek*, 3.

³³⁵ Govaerts, *Kleine Persoonlijke Kroniek*, 3; De *Keerpunt*-programmering liep, met lange onderbrekingen, over een periode van twee jaar: eerste reeks van 5/12/05 tot 23/01/06: De ontsnapping van Dutroux, Boudewijn tegen abortus, Het spook van Tsjernobyl, Kernraketten voor Florennes, De Sluiting van Renault, De Mijnramp van Marcinelle. Tweede reeks van 9/10/06 tot 6/11/06: De dood van Boudewijn, Het drama van Zwartberg, De

miste *Keerpunt* de continuïteit die *Histories* wel had. Bovendien “verwerd de ‘historische frequentie’ tot een ‘aankoopfrequentie’”. Producties moesten vooral “scoren”, eerder dan inhoudelijke kwaliteit te leveren. Het *Laatste Nieuws* moest erover schrijven.³³⁶ Ten slotte ging de opgebouwde merkbekendheid van *Histories* verloren, en lagen het marktaandeel en de gemiddelde kijkdichtheid “lager dan in het laatste autonome *Histories*-jaar”.³³⁷

Ook voor volgende producties is Govaerts kritisch. In het najaar van 2006 werd besloten om twee nieuwe programma's te maken, die uiteindelijk pas in 2008 werden uitgezonden. *De affaires* (later *De zaak*) ging over geruchtmakende processen en criminele dossiers, en kaderde volgens eindredacteur Ignace Bolle “in de evolutie van Canvas naar een meer generalistisch publiek”. “Gesjoemel, moord, doodslag, juridische Kafka, dat lusten ze wel”, klonk het in een redactievergadering in oktober 2006.³³⁸ Het andere programma, *Verloren land*, zou oorspronkelijk familiegeschiedenissen van migranten vertellen, maar werd, in lijn met de visie van de netmanager, de zoektocht van bekende Vlamingen naar hun familiegeschiedenis. Govaerts noemt het een “rip-off” van het Britse *Who Do You Think You Are*.³³⁹

Rond 2007 onderging Canvas opnieuw een verjongingskuur, ditmaal onder de nieuwe netmanager Jan Stevens. Volgens Govaerts leidde dat tot “een soort ‘VerStudioBrusseling’” van het net. Stevens wilde geschiedenisprogramma's liefst gekoppeld zien aan de actualiteit of ronde verjaardagen en vroeg een vormgeving die “flitsend en ‘jong’ en ‘fris’” was.³⁴⁰ Nieuwe reeksen als *Verloren land* (reeks 2), *Expo '58 en de Gouden Jaren*, en *Belpop* besteedden volgens Govaerts meer aandacht aan BV's en populaire cultuur dan aan geschiedenis.³⁴¹ Ondertussen mocht Woestijnvis met *Belga sport* dan weer wél klassieke documentaires maken, en bovendien het VRT-archief gebruiken. Aimé Van Hecke gaf hen daarvoor carte blanche.³⁴² De aankoop (eerste seizoen) en co-productie (tweede seizoen) van *In Europa* en de productie van twee alleenstaande ‘klassieke’ documentaires rond de Eerste Wereldoorlog waren de uitzonderingen op de regel: die van inhoudelijke armoede.³⁴³

Dioxinecrisis, De Brand in de Innovation. Losstaande aflevering op 01/01/07: De overstroming in Ruisbroek. Derde reeks van 03/12/07 tot 17/12/07: De uitwijzing van Semira Adamu, Het Bloedbad van Abbeville, De Moord op Lahaut. Zie Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 4.

³³⁶ Govaerts, e-mail (25.07.2018).

³³⁷ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 4-5.

³³⁸ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 5.

³³⁹ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 5-6.

³⁴⁰ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 7.

³⁴¹ Govaerts schreef enkele kritische evaluatieteksten over de reeks *Expo '58/de gouden jaren* en de *Verloren land*-aflevering met Tom Waes. Hij stelt daarin zowel historische als taalkundige fouten aan de kaak. De titel van de laatste bijdrage is ‘Tom Dwaes’.

³⁴² Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 7.

³⁴³ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 8, 10.

Govaerts vermeldt ten slotte nog de opstart van de reeksen *Het onvoltooide land* (2009), over de federalisering van België, en *Bonjour Congo* (2010), naar aanleiding van de vijftigste onafhankelijkheidsverjaardag van Congo. Hoewel hij oorspronkelijk aan beide reeksen zou mogen meewerken, kreeg hij door een overplaatsing naar een andere dienst “een feitelijk beroepsverbod”. “Ik beschouw mij nu als de bestbetaalde magazijnier van Vlaanderen”, schrijft hij daarover in 2009.³⁴⁴

“Heilige format”

Govaerts had en heeft een uitgesproken visie. In zijn kritiek richt hij zich vooral op het ‘format-denken’ van telkens nieuwe managers, wat volgens hem ten koste ging van inhoudelijke kwaliteit. Anderen nuanceren dat, of proberen het te kaderen, namelijk in de context van een veranderend medialandschap.

De grootste Belg

Jan Vandenberghe, die als eindredacteur van *Histories* in 2004 de opdracht kreeg om *De grootste Belg* te maken, vond het “onverstandig om een vaste waarde op te offeren aan een eenmalig project”, en bovendien absurd om “knollen met citroenen te vergelijken”.³⁴⁵ Vandenberghe gooide de handdoek in de ring en noemt het einde van *Histories* nog steeds “een tragisch eindpunt in de geschiedenis van de historische programma’s op Canvas”.³⁴⁶

Bart De Poot, netmanager van Canvas tussen 2005 en 2007, en Tom Bleyaert, vandaag samen met De Poot verantwoordelijk voor de aankoopslots in het aanbod van Canvas, beschouwen *De grootste Belg* wel als een waardevol project. “Uiteindelijk gaat het er niet om wie de grootste Belg is, maar de kern ligt toch vooral in dat participatieve”, stelt Bleyaert. De Poot heeft het over de “bewustwording van wat de geschiedenis van uw land, uw streek mee bepaald heeft”.³⁴⁷ Luc Gommers, aanbodverantwoordelijke bij het netmanagement van Canvas, relativeert de impact op de programmering, in die zin dat Canvas naast *De grootste Belg* ook nog andere producties bleef maken, van *Publiek geheim*, *Verloren land* en *De allerlaatste getuigen*, tot *Kinderen van de collaboratie*.³⁴⁸

³⁴⁴ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 9.

³⁴⁵ Jan van den Berghe, *Vergeten vrouwen. Een tegendraadse kroniek van België* (Antwerpen: Uitgeverij Polis, 2016), 9-10.

³⁴⁶ Jan van den Berghe (eindredacteur *Histories*), interview door Elias Degruyter, Gent, 07.05.2018.

³⁴⁷ Tom Bleyaert (aankoopdienst Canvas) en Bart De Poot (netmanager Canvas 2005-2007, aankoopdienst Canvas), interview door Elias Degruyter, Brussel, 22.03.2018.

³⁴⁸ Luc Gommers (producer Weten, aanbodverantwoordelijke Canvas), interview door Elias Degruyter, Brussel, 27.12.2017.

Maar waarom werd *De grootste Belg* uitbesteed aan een extern productiehuis? Volgens Philippe Van Meerbeeck, ooit begonnen bij Maurice De Wilde, later redacteur bij *Histories* en vervolgens programmamanager voor de documentaireslots, moest *De grootste Belg* een “event” worden. “Canvas wilde daarmee uitpakken. Een boem-event, een doorstart, een nieuwe vorm van geschiedenis op televisie.”³⁴⁹ Aan de productie waren een aantal aspecten verbonden waarmee *Histories* geen ervaring had, zoals de interactieve stemming of het live-evenement.

De vernieuwing kaderde in het beleid en de visie van televisiedirecteur Aimé Van Hecke. In de jaren ‘90 leverde hij de ‘marketingideologie’ om de commerciële openbare radiozender Donna op te richten. Nu marktonderzoek aantoonde dat het publiek van *Histories* verouderde, moest geschiedenis op Canvas “meer publieksvriendelijk, toegankelijk” worden.³⁵⁰ Toenmalig netmanager Johan Op De Beeck verplaatste de middelen voor geschiedenis daarom naar *De grootste Belg*, maar nog in 2005 werd hij door Aimé Van Hecke de laan uitgestuurd.³⁵¹

Gedaan met dada’s

Ook Ignace Bolle, die in 2005 de fakkel van Jan van den Berghe als eindredacteur van *Histories* had overgenomen, wijst op die veranderende cultuur. Al sinds de hervormingen onder Bert De Graeve in 1997 werd er geschermd met publieksonderzoeken van Censydiam. Nu zou ook *Histories* de omslag maken naar een meer publieksgerichte programmering: “gedaan met jullie dada’s” en “de kijker is koning”.³⁵² Bolle heeft het over een VRT die wilde “professionaliseren” en haar doelgroepen wilde “objectiveren”.

Bolle was bereid om die omslag mee te introduceren, maar dat was tegen de zin van de redactie. “Er zaten daar nog altijd heel veel mensen [...] die bij de VRT begonnen waren als een soort leraren” en die “een soort didactische oefening, een soort didactische ambitie” koesterden. “Zij deden wat ze goed konden en graag deden. En vaak resulteerde dat in iets wat het publiek ook graag zag.”³⁵³

Dat was niet altijd het geval. De redactie was erg productief, maar het resultaat van een uitzending was volgens Bolle afhankelijk van de maker:

³⁴⁹ Van Meerbeeck, interview.

³⁵⁰ Van Meerbeeck, interview.

³⁵¹ Govaerts, e-mail (25.07.2018).

³⁵² Bolle, Ignace (eindredacteur *Histories*, *Wissel van de macht*), interview door Elias Degruyter, Brussel, 09.03.2018.

³⁵³ Bolle, interview.

“In dat team - iedereen had het recht verworven [...] om iets te maken. En er waren mensen bij die dat goed konden en er waren mensen bij die dat minder goed konden. En eigenlijk moesten die eruit. Die moesten niet dood, maar die moesten werken voor de anderen die creatiever waren, ondersteunend.”³⁵⁴

Ook Philippe Van Meerbeeck stelt dat er te veel vanuit routine gedacht en gewerkt werd. De onderwerpkeuze voor *Histories* berustte bij de eindredacteur, maar in de praktijk “deed iedereen vaak wat hij graag deed”. Voor een frequentie die wekelijks stabiele marktaandelen moest halen was er te weinig eenduidige visie rond inhoud en vorm, en de plaats van het programma binnen Canvas.³⁵⁵ Volgens Govaerts heeft “de tijd van de ‘dada’s’ [...] bij *Histories* nooit bestaan”: de redactie volgde de richtlijnen die ze kreeg, en “creatieve afwijkingen” gebeurden enkel na overleg.³⁵⁶

Storytelling

Van Meerbeeck kreeg als programmamanager de opdracht om de redacties van *Histories*, *Kwesties* en *Overleven* (respectievelijk de historische, sociale en wetenschappelijke frequenties) “verhalen te leren vertellen”. De Britse wetenschappelijke reeks *Horizon* diende als voorbeeld van goede *storytelling*. Volgens Van Meerbeeck was er een duidelijk kwaliteitsverschil met wat de interne redacties maakten. Zijn boodschap voor hen: “Julie leggen de feiten op tafel, zoals een wetenschappelijk artikel. Da’s interessant, maar da’s geen tv.” De *Histories*-redactie pikte die nieuwe normen rond *storytelling* te traag en onvoldoende op. De perceptie bij de leidinggevenden, op netniveau en hoger, was negatief. Ook daarom ging *De grootste Belg* naar De Mensen.³⁵⁷

Zowel Bolle als Van Meerbeeck geven *Belga sport* (sinds 2007) als voorbeeld van een sterke vertelling. Er was “kwaliteitszorg voor *storytelling*”, net als bij series die vandaag gemaakt worden, zoals *Wissel van de macht*.³⁵⁸ Bij *Histories* gebeurde dat ook, maar minder consequent. Veel biografieën misten een spanningsboog. Er zaten emotionele momenten in, maar “dat kabbelde maar voort”.³⁵⁹ Volgens Van Meerbeeck werkte het externe productiehuis Woestijnvis, dat op dat moment “almachtig” was, waarschijnlijk sneller en goedkoper (geen *overhead*-kosten) dan de interne redacties.³⁶⁰

³⁵⁴ Bolle, interview.

³⁵⁵ Van Meerbeeck, interview.

³⁵⁶ Govaerts, e-mail (25.07.2018).

³⁵⁷ Van Meerbeeck, interview.

³⁵⁸ Bolle, interview; Bolle was eindredacteur van *Wissel van de macht*.

³⁵⁹ Bolle, interview.

³⁶⁰ Bolle, interview; Van Meerbeeck, interview.

Govaerts benadrukt dat *Belga sport* bejubeld werd, “juist [...] omdat het oerklassieke tv was”.³⁶¹ Hij verwijst daarvoor onder meer naar sportjournalist Michel Wuyts, die in 2009 in *De Morgen* “de oude leest” van het programma verdedigde. De journaliste die hem citeert vraagt zich af waarom een extern productiehuis *Belga sport* maakt, in plaats van de sportredactie van de VRT.³⁶² Govaerts geeft verder toe dat “een aantal afleveringen van *Histories* beslist oubollig kabbelden”. Maar volgens hem was dat niet de regel. Als er vals werd gezongen, greep hij in.³⁶³

De “ambitie om geschiedenis op een andere manier te vertellen”, was ook de drijfveer van Bart De Poot, zoals hij destijds over *Keerpunt* aan *De Standaard* verklaarde.³⁶⁴ Uit ons gesprek blijkt dat hij als netmanager geschiedenis een “topprioriteit” vond en dat de openbare omroep op dat vlak een blijvende rol te spelen heeft. Hij verwijst onder meer naar Christophe Bush, directeur van Kazerne Dossin in Mechelen, en hoe die de polarisatie tijdens de jaren '30 durft te spiegelen aan actuele spanningen. Daarom is een programma als *Kinderen van de collaboratie* belangrijk: het is een laatste kans om ons “bewustzijn” rond zo'n thema op die manier aan te scherpen.³⁶⁵

Formats

Waarom moest *Histories* er dan aan geloven? De Poot wilde geschiedenis aantrekkelijker maken voor een jonger publiek. Een geschiedenisprogramma moest een “belevens” worden. Daarvoor wilde hij de traditionele vertelling met archiefbeelden, getuigenissen en expert-interviews vervangen door nieuwe formats. Dat kon met re-enactment, zoals in *Keerpunt* of *Niets is zwart-wit*. Maar ook via familiegeschiedenissen, zoals in *Verloren land*. Of aan de hand van plekken en hun verborgen verleden, zoals in *Publiek geheim*.³⁶⁶ Er zijn “briljante” *Histories* gemaakt, onder meer de reeks over Lumumba, maar het was tijd voor “een frisse wind” in de geschiedenisprogrammering. De reeks begon zichzelf te herhalen. Onder meer televisiedirecteur Aimé Van Hecke steunde hem in die visie.³⁶⁷

³⁶¹ Govaerts, e-mail (25.07.2018).

³⁶² Sarah Theerlyck, “‘Belga Sport’ ziet kritisch succes nu ook vertaald in kijkcijfers,” *De Morgen*, 20.04.2009, geraadpleegd 30.07.2018, <https://van.den.Berghe.gopress.be/nl/search-article>.

³⁶³ Govaerts, e-mail 25.07.2018.

³⁶⁴ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 3.

³⁶⁵ Bart De Poot (netmanager Canvas 2005-2007, aankoopdienst Canvas), interview door Elias Degruyter, Brussel, 13.10.2017. Het eerste kwartier van het interview is niet opgenomen.

³⁶⁶ De Poot, interview.

³⁶⁷ De Poot, interview.

Bolle noemt De Poot “de man van de heilige format”. Ongetwijfeld speelde zijn achtergrond bij VTM daarin mee: volgens Bolle dacht men daar meer “geformatteerd”. De Poot had ook een neus voor televisie: “Die voelt wat er marcheert.”³⁶⁸ Verhalen moesten de kijker dus vooral kunnen prikkelen, en Bolle kreeg de opdracht om maandelijks “een sneetje Hitler” te serveren. Daarin “culmineerde alles wat mensen graag zagen: een slechterik, de oorlog, de Nazi’s, het onvoorstelbare”. Dezelfde aantrekkingskracht zat in rechtszaken, waarover *De affaires (De zaak)* werd gemaakt.³⁶⁹ Formats hadden dus dus zowel een inhoudelijke als vormelijke kant; ze moesten zowel spannend als aantrekkelijk zijn. Bolle vond het zoeken naar nieuwe vertelstijlen “een verdedigbare piste”. Re-enactment was bijvoorbeeld een internationale trend, en bood de kans om verhalen te vertellen waarvoor geen beelden of getuigen bestonden.³⁷⁰

Zelf is De Poot nog steeds erg trots op de productie *Bonjour Congo*, een reeks naar aanleiding van vijftig jaar onafhankelijkheid van het land. Rudi Vranckx maakte daarin een reis door Congo aan de hand van een (laat-)koloniale reisgids. De Poot noemt het de “ultieme manier om geschiedenis [door] te trekken naar vandaag”.³⁷¹ In 2017 merkt hij op hoe de slinger terugkeert en historische documentaires opnieuw traditionele vertelvormen gebruiken. De inhoudelijke invalshoek is nu bepalend: wat wil je precies vertellen?³⁷² Goede *storytelling* blijft dus cruciaal.

Terugblikkend vinden zowel Bolle als Van Meerbeeck dat de nieuwe lijn op een verkeerde manier werd uitgezet. Vandaag wordt voor een nieuw programma een ploeg samengesteld die het wil maken, op basis van een goedgekeurd concept of programmavoorstel. “Maar hier was dat: hier is een ploeg en leg ze dat format op. Dat *moest* mislukken”, zegt Bolle.³⁷³

Volgens Van Meerbeeck was “*Histories* nieuwe saus”, zoals hij programma’s als *De grootste Belg*, *Monumentenstrijd*, *Keerpunt* en *Publiek geheim* beschrijft, op zich waardevol. “Het probleem is geweest dat ze de vraag naar [een programma] zoals *Histories* hebben laten vallen. Terwijl volgens mij het één perfect naast het ander had kunnen bestaan”, met afwisselend reeksen van *Histories* en andere formats.³⁷⁴ Die nieuwe reeksen duurden telkens een aantal weken en waren dan afgelopen.

³⁶⁸ Bolle, interview.

³⁶⁹ Bolle, interview.

³⁷⁰ Bolle, interview.

³⁷¹ De Poot, interview.

³⁷² De Poot, interview.

³⁷³ Bolle, interview.

³⁷⁴ Van Meerbeeck, interview.

Maar namen als *Keerpunt* of *Publiek geheim* blijven niet hangen. “Dus die continuïteit van het ‘merk’ *Histories* is wel verdampt. Dat was een sterk merk. Nog altijd trouwens.”³⁷⁵

Cijfers

In zijn kroniek vergelijkt Govaerts de *Keerpunt*-cijfers met die van *Histories* in 2004, toen de redactie volgens hem nog autonoom was en met zo’n 245 000 kijkers beter ‘scoorde’ dan *Keerpunt*.³⁷⁶ De evaluatie van het eerste seizoen van *Keerpunt* door de VRT-studiedienst toont dat het nieuwe programma gemiddeld 200 000 kijkers haalde, dus inderdaad een pak minder dan *Histories* in 2004, maar wel zo’n 10 000 meer dan *Histories* in 2005.³⁷⁷ Op basis van een vergelijking met *Histories* in 2005 stelt het verslag dat *Keerpunt* “goede cijfers haalt” en bijdraagt tot de “democratisering en verjonging” van Canvas. Bovendien halen uitzendingen mét reconstructies meer kijkers dan uitzendingen zonder. Kwalitatief focust de evaluatie vooral op het “verhalende karakter” en de “spanning” van *Keerpunt*, die ondersteund worden door reconstructies en ooggetuigenverslagen.³⁷⁸ Aan de inhoud van de verhalen wordt geen aandacht besteed, al zit de “gelaagdheid” van het programma in de combinatie van de “emotionele beleving” en “de feiten, een blik achter de schermen”. Onder ‘Aanbevelingen’ besluit het verslag: “de afleveringen die het format het sterkst hebben gerespecteerd, halen ook de beste cijfers.”³⁷⁹ Govaerts stelt dat De Poot “de operatie” als geslaagd beschouwde, “omdat het publiek zou ‘verbreed’ zijn.”³⁸⁰ Het evaluatierapport bevestigt die bevinding.

6.2.3 Programmering en productie na *Histories*: the end of history?

Het einde van *Histories* was niet het einde van de geschiedenisprogrammering, in tegenstelling tot wat Jan van den Berghe beweerde. Dat heeft de steekproefanalyse in hoofdstuk 4 laten zien: er werd wekelijks zelfs meer geschiedenis uitgezonden, al daalde het aantal eigen producties inderdaad gevoelig. Het einde van *Histories* was dus wel een keerpunt. Eigen producties kwamen van dan af aan tot stand in een andere organisatorische context: de continuïteit en autonomie van de geschiedenisredactie werd doorbroken ten voordele van een meer flexibel en ad-hoc-

³⁷⁵ Van Meerbeeck, interview.

³⁷⁶ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 4-5.

³⁷⁷ Behalve de hogere absolute cijfers van de eerste *Keerpunt*-reeks tegenover *Histories* in 2005, was de kijkdichtheid gelijk, en lag het marktaandeel van *Keerpunt* iets lager. Zie VRT Studiedienst (Jo Martens en Jurgen Minnebo), *Evaluatie Keerpunt: 27/01/2006* (2006, onuitgegeven powerpoint-presentatie, ontvangen van Ignace Bolle, privé-archief Elias Degruyter).

³⁷⁸ VRT Studiedienst, *Evaluatie Keerpunt*.

³⁷⁹ VRT Studiedienst, *Evaluatie Keerpunt*.

³⁸⁰ Govaerts, *Kleine persoonlijke kroniek*, 5.

organisatiemodel. Hieronder komen zowel enkele makers als managers aan het woord die vanuit hun ervaring de geschiedenisprogrammering en -productie tussen 2005 en 2017 toelichten. Het volgende hoofdstuk gaat ten slotte dieper in op de actuele productiecontext.

Managers na Histories

De nieuwe aanpak van geschiedenis op televisie begon al met *De grootste Belg* in 2005, maar liep parallel met een meer algemene reorganisatie van de VRT tot een 'cross-mediaal' mediabedrijf. Concreet wijzigde de organisatiestructuur in 2007 zo, dat programmering en productie van elkaar werden losgekoppeld. Er ontstond een soort watervalstelsel waarbij de strategische krachtlijnen, uitgezet door de directie Marktstrategie, via de directie Media terechtkwamen bij de directie productie, en uiteindelijk werden vertaald in programma's door de interne productiehuizen.³⁸¹

Jan Stevens, netmanager van Canvas tussen 2008 en 2011, benadrukt hoe programmering toen niet langer een gevolg was van de "productionele output" van redacties, maar dat, omgekeerd, programmering nu de productie bepaalde. Slots in het zendschema werden dus ingevuld op bestelling van directie Media, en niet meer op basis van individuele, redactionele keuzes. Zo evolueerde programmering van een "altijd shiftend palet" naar een "gestructureerd geheel".³⁸²

Stevens kreeg daarbij de opdracht om Canvas te verjongen. Volgens hem steeg de gemiddelde leeftijd van de Canvaskijker gemiddeld met een jaar, en lag die toen al rond de vijftig. Daarom ging Canvas met geschiedenis verder op het pad dat door De Poot was ingeslagen: op zoek naar "hybride" vormen van historische programma's. *Publiek geheim* is daar voor hem een goed voorbeeld van, met korte documentaires, een vorm van onderzoeksjournalistiek, en een jonge, gepassioneerde presentator.³⁸³

Volgens Stevens blijft het een uitdaging om Canvas inhoud, vorm en richting te geven. Het aanbod moet reiken van geschiedenis en cultuur, over actualiteit, tot sport en spitse humor. Toch is het nog moeilijker om voor prime-time op Eén een geschiedenisprogramma te maken, zoals hij met Arnout Hauben deed voor de geschiedenis van de zoo, en daarna voor een geschiedenis van de Noordzee. Volgens Stevens moet je daarvoor nog beter begrijpen wat je publiek wil, en dus hoe je je programma verpakt. Hauben zorgt, net als Sven Speybrouck, voor een emotionaliteit die de vertelling

³⁸¹ Zie bijvoorbeeld VRT, *Jaarverslag 2007*, 7.

³⁸² Jan Stevens (netmanager Canvas 2008-2011), interview door Elias Degruyter, Mechelen, 23.05.2018.

³⁸³ Stevens, interview.

toegankelijk maakt. Voor de programma's van Hauben wordt trouwens heel veel werk gestoken in het "verlevendigen" van het archiefmateriaal, bijvoorbeeld via 3D- of bewegingseffecten.³⁸⁴

Ook Mark Coenen, die Stevens opvolgde als netmanager van 2011 tot 2014, getuigt over de zoektocht naar vertelvormen en de ambitie van Canvas om een jong publiek te bedienen. Op het vlak van geschiedenis werden bijvoorbeeld programma's gemaakt waarin mensen van nu terugblikten op vroeger. Zo maakten interne en externe producties als *Nonkel pater*, *Meneer de burgemeester* en *Nooit meer dezelfde* geschiedenis toegankelijk en 'hedendaags'.³⁸⁵

Toch heeft Eén ook volgens Coenen nog een moeilijker opdracht, want het moet een veel breder publiek aanspreken dan Canvas. In de praktijk dient entertainment daar als een soort lokmiddel om mensen aan te trekken, en vervolgens op te voeden. Coenen vindt de educatieve opdracht van de VRT belangrijk: de omroep moet een kritische stem zijn en "mensen bij de les houden".³⁸⁶ Stevens benadrukt dat die verdieping er ook voor jongeren moet zijn. Het loopt niet zo'n vaart dat jongeren nu helemaal geen tv meer kijken, maar de vraag hoe de VRT haar verdiepende opdracht ook voor hen kan blijven waarmaken, is belangrijk. "Anders dreigt Canvas haar bestaansreden te verliezen."³⁸⁷

"Tussenfase"

Stevens en Coenen interpreteren de ontwikkelingen vanuit hun positie als netmanager. Maar hoe beoordelen de producers en (eind-)redacteurs van toen en nu de geschiedenisprogrammering sinds het einde van *Histories*? Welke inhoudelijke en vormelijke lijnen zien zij, en hoe verbinden ze die met de actuele koers van Canvas op het vlak van geschiedenis?

Luc Gommers, vandaag aanbodverantwoordelijke bij Canvas, verwijst onder meer naar *Monumentenstrijd*, waarvan hij in 2006-2007 producer was. Naar analogie van *De grootste Belg* moest dat programma geschiedenis op een 'andere' manier vertellen. *Monumentenstrijd* was "een wedstrijd waarbij het publiek besliste welk waardevol historisch Vlaams onroerend erfgoed extra middelen zou ontvangen voor restauratie en herbestemming".³⁸⁸ Gommers beschouwt het programma als een succes omdat het de erfgoedsector een boost gaf. De wedstrijdformule en de 'cross-mediale' aanpak met zowel een televisie- en radio-, als een internetluik genereerden veel

³⁸⁴ Stevens, interview.

³⁸⁵ Mark Coenen (netmanager Canvas 2011-2014), telefoongesprek met Elias Degruyter, 05.06.2018.

³⁸⁶ Mark Coenen, telefoongesprek.

³⁸⁷ Stevens, interview.

³⁸⁸ VRT, *Addendum beheersovereenkomst inzake het openbare omroepdomein cultuur: Evaluatie* (Brussel: VRT, 2007), 29.

persaandacht. Qua bereik en marktaandeel was er ruimte voor verbetering, maar het programma slaagde erin om “mobiliserend rond geschiedenis te werken”.³⁸⁹

Monumentenstrijd en *De grootste Belg* delen vertelvormen als competitie, interactie en participatie. Daarnaast waren bij de eigen producties zoals gezegd nog andere formats, zoals *Keerpunt*, *Memoires*, *De zaak*, *Verloren land* (2 reeksen, 2008-2009) en *Publiek geheim* (4 reeksen, 2010-2013). Geert Clerbout, eindredacteur van *Kinderen van de collaboratie* en destijds als (eind-)redacteur betrokken bij verschillende historische producties, heeft het over een “tussenfase”: programma’s hadden toen een hoog ‘human-interest-gehalte’, in tegenstelling tot *Histories* daarvoor, of *Kinderen van de collaboratie* daarna.³⁹⁰

Verloren land, bijvoorbeeld, zou oorspronkelijk de verhalen van onbekende immigranten vertellen. Maar toen presentator Phara De Aguirre ziek werd, koos men een nieuwe piste: “Om het in de markt te zetten, moet ge BV’s hebben”, zou Ignace Bolle toen gezegd hebben. Volgens Olga Deckers was dat toen “het jargon”.³⁹¹ Deckers maakt historische documentaires sinds ze in de jaren ’80 met Erik Pertz samenwerkte, en is redacteur van *Kinderen van de kolonie*, dat wordt uitgezonden in het najaar van 2018. Net zoals Govaerts deed, benadrukken Clerbout en Deckers hoe het klassieke format van *Histories* geen kans meer maakte bij “de bazen”: “Mensen op een stoel, dat hebben we gehad.”

Dat de vertelvorm van die programma’s veel aandacht kreeg, wil niet zeggen dat inhoud geen rol meer speelde. Volgens Bart De Poot, die na zijn functie als netmanager het interne productiehuis Weten was gaan leiden, bleef de “[c]orrecte historische vertelling gebaseerd op geloofwaardige bronnen en [...] research” het fundament van elke productie. “Ik heb nooit bezuinigd op het research- of ontwikkelingsbudget voor de geschiedenisfrequenties!”, laat hij weten.³⁹² Ook de interne evaluatieteksten van programma’s als *De zaak*, *Publiek geheim* en *Bonjour Congo* verwijzen zowel naar de inhoudelijke waarde als naar de vormelijke aanpak (het format) van de programma’s. *De zaak* bevatte “verregaande onderzoeksjournalistiek” maar bracht die informatie op een “zeer boeiende en spannende manier”, *Publiek geheim* was “inhoudelijk verrassend en vormelijk

³⁸⁹ Luc Gommers (aanbodverantwoordelijke Canvas), interview door Elias Degruyter, Brussel 27.12.2017; VRT, *Addendum: Evaluatie*, 29.

³⁹⁰ Geert Clerbout (redacteur *Niets is zwart-wit*, eindredacteur *Kinderen van de collaboratie*) en Olga Deckers (redacteur *Kinderen van de kolonie*), interview door Elias Degruyter, Brussel, 09.05.2018.

³⁹¹ Clerbout en Deckers, interview.

³⁹² Bart De Poot, e-mail aan Elias Degruyter (31.08.2018, privé-archief Elias Degruyter).

verfrissend” en *Bonjour Congo* combineerde een “divers” en “gelaagd” verhaal met “een lach en een traan”.³⁹³

Bovendien kunnen de producties tijdens de zogenaamde “tussenfase” niet zomaar met elkaar worden vergeleken. *Het onvoltooide land* (2009) behandelde, weliswaar met reconstructies, “de technische kant van de staatspolitiek” en “werd vooral geapprecieerd door de [...] oudere, hoger opgeleide en trouwe Canvaskijker”, terwijl *De zaak* over “ophefmakende gerechtszaken” vooral scoorde “bij de laagste sociale groep”.³⁹⁴ Op dezelfde manier waren ook *Arm Wallonië* en *Meneer dokter* twee heel verschillende programma’s, met elk hun eigen ambities en doelpubliek.³⁹⁵

De omschrijving van de periode tussen *Histories* en *Kinderen van de collaboratie* als “tussenfase” moet dus juist worden begrepen. Ten eerste waren geschiedenisprogrammering en -productie inhoudelijk en vormelijk divers. Ten tweede haalden de historische producties geregeld goede kijk- en waarderingscijfers.³⁹⁶ Ten derde geldt wel dat de meeste eigen producties in deze periode, dus ruwweg tussen 2006 en 2010, maar ook later, ‘nieuwe’ vertelvormen uitprobeerden. Op die manier kun je met Clerbout inderdaad spreken over een “tussenfase”, omdat de prioriteiten inhoudelijk en vormelijk anders lagen dan bij *Kinderen van de collaboratie* anno 2017, en omdat de toenmalige productiepraktijk in het ‘watervalstelsel’ sterk verschilde van die in de huidige, net-gebonden redactiestructuur. Ik werk die gedachte verder uit aan het einde van dit hoofdstuk.

Grote Oorlog op de VRT

In de periode 2010-2014 maakte de VRT diverse historische producties naar aanleiding van de herdenking van de Eerste Wereldoorlog. Verschillende geïnterviewden vertelden over de inhoudelijke en vormelijke keuzes die in functie van deze documentaires gemaakt werden. Ik sta hier stil bij vier producties: *Niets is zwart-wit*, *Brave little Belgium*, *De allerlaatste getuigen* en *Ten oorlog*.

³⁹³ De evaluaties komen niet van de studiedienst van de VRT, maar van Canvas zelf. Zie Canvas, *Programma-evaluatie De zaak* (2008, ontvangen van Luc Gommers, privé-archief Elias Degruyter); Canvas, *Programma-evaluatie Publiek geheim* (2010, ontvangen van Luc Gommers, privé-archief Elias Degruyter); Canvas, *Programma-evaluatie Bonjour Congo* (2010, ontvangen van Luc Gommers, privé-archief Elias Degruyter).

³⁹⁴ Canvas, *Programma-evaluatie Het onvoltooide land* (2009, ontvangen van Luc Gommers, privé-archief Elias Degruyter); Canvas, *Programma-evaluatie De zaak*.

³⁹⁵ Canvas, *Programma-evaluatie Arm Wallonië* (2010, ontvangen van Luc Gommers, privé-archief Elias Degruyter); Canvas, *Programma-evaluatie Meneer dokter* (2009, ontvangen van Luc Gommers, privé-archief Elias Degruyter).

³⁹⁶ Reeks 1 van *Publiek geheim* haalde bijvoorbeeld gemiddeld 305.000 kijkers, een gemiddeld marktaandeel van 12,7% en een gemiddelde waardering van 8,6/10.

Niets is zwart-wit

Geert Clerbout werkte mee aan *Niets is zwart-wit* (viermaal twee afleveringen, 2010-2013). Ook deze reeks getuigde van de zoektocht naar nieuwe, ‘niet-klassieke’ vertelvormen, en past dus in Clerbouts omschrijving van de “tussenfase”. *Niets is zwart-wit* belichtte de grote geschiedenis vanuit een fictieve persoonlijke beleving. De protagonist kon bijvoorbeeld een piloot, dokter of burgemeester zijn; een Vlaming, Amerikaan of Duitser. Behalve het persoonlijke verhaal was er ook een meer feitelijke geschiedenisvertelling via voice-overcommentaar.³⁹⁷

Visueel bestond elke aflevering volledig uit een combinatie van zwart-witte archief- en reconstructiebeelden. Clerbout is nog steeds enthousiast over de aanpak van de reeks omdat zo jongeren bereikt werden die anders nooit naar oorlogsdocumentaires keken.³⁹⁸ Nochtans kwam er onder meer vanuit het In Flanders Fields-museum in Ieper veel protest tegen de reeks. Het onderscheid tussen authentieke en gereconstrueerde beelden werd in de reeks immers niet duidelijk aangegeven, wat voor verwarring kon zorgen. Deckers is het, net als verschillende anderen, eens met die kritiek. Maar volgens Clerbout moet het niet gaan over wat echt en niet echt is: “Het gaat over de boodschap die ge meegeeft, het gaat over wat ge wilt vertellen.”³⁹⁹ Volgens de programma-omschrijving wil de reeks ons meesleuren “in de surreële werkelijkheid van de oorlog”.⁴⁰⁰

Van *Niets is zwart-wit* werden tussen 2010 en 2013 jaarlijks rond de herdenking van Wapenstilstand twee nieuwe afleveringen uitgezonden. In 2013 en het herdenkingsjaar 2014 bracht de VRT nog andere verhalen rond de Eerste Wereldoorlog. Zowel bij Eén als bij Canvas werden op vraag van de directie Marktstrategie enkele pistes uitgewerkt voor programma’s rond WOI. Voor Eén werd de fictiereeks *In Vlaamse velden* gemaakt, en later volgde de documentairereeks *Ten oorlog*, waarin Arnout Hauben en de zijnen de Westelijke frontlijn afstapten. Canvas maakte de documentairereeksen *De allerlaatste getuigen* (2013) en *Brave little Belgium* (2014). Mark De Geest, bezieler en coördinator van het VRT-project ‘2014-18 De Grote Oorlog – 100 jaar later’, schetst de ontstaanscontext van beide producties.

Brave little Belgium

³⁹⁷ Clerbout en Deckers, interview.

³⁹⁸ Clerbout en Deckers, interview.

³⁹⁹ Clerbout en Deckers, interview; Tim Trachet (documentairemaker *Histories* en webredacteur WOI) en Jan Ouvry (webredacteur WOI), interview door Elias Degruyter, Brussel, 20.10.2017.

⁴⁰⁰ *Niets is zwart-wit* (2011, onuitgegeven programma-omschrijving, ontvangen van Geert Clerbout, privé-archief Elias Degruyter).

Brave little Belgium werd geproduceerd in samenwerking met het externe productiehuis Minds Meet. De Geest vertelt dat budgettaire redenen daaraan ten grondslag lagen: bij samenwerking met een extern productiehuis springt het Vlaamse Audiovisueel Fonds (VAF) bij met financiële ondersteuning. Die steun was kleiner dan verwacht, waardoor het plan om acht afleveringen te maken niet doorging, en er uiteindelijk maar vier kwamen. Minds Meet was verantwoordelijk voor productie en post-productie.⁴⁰¹

De Geest regisseerde de reeks en schreef ook het scenario, in overleg met presentator en WOI-experte Sophie De Schaepdrijver. Waar *Niets is zwart-wit* de persoonlijke beleving centraal stelde, vertelde *Brave little Belgium* “het volledige verhaal van ons land in de Eerste Wereldoorlog”.⁴⁰² Persoonlijke verhalen blijven bewust op de achtergrond om consequent de grote gebeurtenissen en evoluties te belichten.⁴⁰³ Het persdossier benadrukt dat alle aspecten van de oorlog aan bod komen: “burgerlijk, militair, bezetting, nieuwe wapens, medische ontwikkelingen, vluchtelingen, spionage, etc.”⁴⁰⁴

Bovendien, zo staat er te lezen, “onderzoekt” de reeks “de impact van de oorlog op onze hedendaagse maatschappij en waarden als politieke en sociale verworvenheden, zoals democratie, emancipatie, enz.”⁴⁰⁵ Het citaat komt uit het persdossier van 2014, en staat - in iets minder woorden - ook in het *conceptvoorstel* uit 2012.⁴⁰⁶ Dat ik die “impact” niet echt terugvond in de reeks, vindt de Geest een terechte opmerking. Hij legt uit dat reflectie over democratie en emancipatie een argument was geweest voor de directie om eerder *In Vlaamse velden* te maken. Nu sloop het als een soort verkoopsargument ook in het voorstel voor *Brave little Belgium*. “Ik vrees dat we die zinsnede een beetje uit pragmatische overwegingen in het dossier hebben opgenomen”, geeft De Geest toe.⁴⁰⁷

Het persdossier gaat ook uitgebreid in op de vorm van de vertelling: de “zeer heldere, gedreven en overtuigende” presentatie door De Schaepdrijver, “het landschap als getuige” van de oorlog, de homogene “look & feel” van archiefmateriaal, het gebruik van drones voor unieke luchtbeelden,

⁴⁰¹ De Geest, Mark (bedenker en maker *Brave little Belgium*), interview door Elias Degruyter, Skype, 28.05.2018.

⁴⁰² VRT Communicatie, *Brave Little Belgium – Persdossier juli 2014*, geraadpleegd 24.07.2018, <https://communicatie.canvas.be/brave-little-belgium>, 2.

⁴⁰³ De Geest, interview.

⁴⁰⁴ VRT Communicatie, *Brave little Belgium*, 3.

⁴⁰⁵ VRT Communicatie, *Brave little Belgium*, 3.

⁴⁰⁶ Mark De Geest, *Brave little Belgium - conceptvoorstel* (maart 2012, onuitgegeven tekst, ontvangen van Mark De Geest, privé-archief Elias Degruyter), 3

⁴⁰⁷ De Geest, interview.

computeranimaties voor historische luchtbombardementen, 3D-kaarten, een moderne soundtrack en een realistische soundscape die de archiefbeelden tot leven wekt.⁴⁰⁸ Op die manier wilde de reeks zowel inhoudelijk als vormelijk “eigentijds”, “hedendaags”, “relevant”, “boeiend” en “modern” zijn.⁴⁰⁹

De allerlaatste getuigen

Met zo’n 200 000 kijkers per aflevering haalde *Brave little Belgium* volgens De Geest goede cijfers, zeker tijdens de zomer, het laagseizoen voor televisie. Daarnaast waren er nog andere projecten en programma’s. Samen met Jan Ouvry zorgde De Geest bijvoorbeeld voor het televisuele luik van herdenkingsceremonies als Lichtfront of de 30 000ste Last Post, in het kader van het Gone West-programma. In augustus 2014 werden ook verschillende losstaande documentaires uitgezonden, waaronder zowel aangekochte producties, als herhalingen van eigen producties. Canvas herhaalde toen ook de zesdelige reeks *De allerlaatste getuigen*, die al in 2013 was uitgezonden.⁴¹⁰

In *De allerlaatste getuigen* vertelden hoogbejaarde mannen en vrouwen hoe ze de “Grote Oorlog” als kind hadden beleefd, of hoe hun ouders erbij betrokken waren. De reeks bracht “niet de grote geschiedenis [...], maar kleine verhalen over het dagelijkse oorlogsleven, [...] in een ingetogen programma waarbij vooral de emoties, de poëzie en de soms erg fragiele indrukken van de honderdjarigen centraal staan”.⁴¹¹

Oorspronkelijk startte de VRT *De allerlaatste getuigen* rond 2008-2009 op als een archiefproject. Het zou mondelinge bronnen verzamelen over WOI in Vlaanderen.⁴¹² Uiteindelijk boden de interviews voldoende materiaal om er een documentairereeks mee te maken. Voor De Geest was het goede televisie, omdat de getuigenissen een emotionele, persoonlijke en authentieke inkijk gunden in het leven tijdens de oorlog.⁴¹³

De Geest vindt het “een essentiële opdracht voor een openbare omroep” om aandacht te besteden aan een herdenking. Bovendien biedt een dergelijk thema een schat aan verhalen waarmee je een

⁴⁰⁸ VRT Communicatie, *Brave little Belgium*, 4-7.

⁴⁰⁹ VRT Communicatie, *Brave little Belgium*, 6.

⁴¹⁰ VRT Communicatie, *Brave little Belgium - Persbericht 28 juli 2014* (2014, ontvangen van Mark De Geest, privé-archief Elias Degruyter).

⁴¹¹ VRT Communicatie, *De allerlaatste getuigen - persdossier januari 2013* (2013, ontvangen van Mark De Geest, privé-archief Elias Degruyter), 3.

⁴¹² *Brochure De allerlaatste getuigen* (2009, onuitgegeven tekst, ontvangen van Mark De Geest, privé-archief Elias Degruyter), 1.

⁴¹³ De Geest, interview.

publiek kan aantrekken. “Het is een taak, maar wel een taak die voor een omroep mogelijkheden creëert.”⁴¹⁴

De Geest meent dat de VRT geen voortrekkersrol gespeeld heeft, hoewel ze met haar engagement uitpakte. Hij erkent dat de omroep het thema via een aantal programma’s mee op de kaart gezet heeft, maar “kan [zich] niet van de indruk ontdoen dat VRT zich doorheen de jaren eigenlijk ook verplicht voelde” om de dynamiek rond de herdenking te volgen. Dat de plechtigheden in Ieper oorspronkelijk op het digitale net zouden worden uitgezonden, vindt hij “kenschetsend”. Maar toen minister Geert Bourgeois als grote voortrekker van het project minister-president werd, “vond men het plotseling heel logisch dat de herdenkingen in Ieper en andere op het openbare net kwamen”. Zo kon de omroep “een goeie beurt” maken.⁴¹⁵

Ten oorlog

Op Eén was er naast de fictie van *In Vlaamse velden* ook de avontuurlijke reisreeks *Ten oorlog* te zien, die in 2013 werd uitgezonden. Daarin sprokkelde Arnout Hauben verhalen van Nieuwpoort tot Gallipoli. Verhalen over de Eerste Wereldoorlog, maar ook over vandaag.

Hauben hield in november 2017 een infosessie voor leerkrachten, tijdens de studiedag ‘Expeditie VRT’. Hij vertelde over vertellen. Als belangrijke elementen in *Ten oorlog* noemde hij onder meer zijn eigen persoonlijke betrokkenheid, en het onderweg-zijn als rode draad. Dat laatste gebeurde te voet. Die trage manier van reizen biedt ruimte en tijd voor spontane ontmoetingen, vergroot het inlevingsvermogen van zowel kijker als reiziger, en geeft een goed beeld van het landschap waarin en waarvoor toen jarenlang werd gevochten. Hauben vertelde hoe aan de reizen enorm veel research vooraf ging, maar hoe zijn team, eenmaal vertrokken, ook het toeval zijn werk liet doen. Natuurlijk had hij het ook over de kracht van het persoonlijke verhaal, en hoe je met kleine getuigenissen een grote geschiedenis kunt vertellen.⁴¹⁶

Daarbij blijft het een uitdaging om jongeren te bereiken. Hauben trekt naar eigen zeggen vrij veel kijkers aan uit de groepen ‘4+’ en ‘18-44’, en zeker meer dan Canvas. Hij is “fier” dat Eén op zo’n “risicoprogramma” durft inzetten: “Een programma over de oorlog op Eén, dat was geen evidentie,

⁴¹⁴ De Geest, interview.

⁴¹⁵ De Geest, interview.

⁴¹⁶ Arnout Hauben (documentairemaker *Ten oorlog*), presentatie studiedag ‘Expeditie VRT’, Brussel, 15.11.2017 (geluidsopname in privé-archief Elias Degruyter).

dat was echt wel het terrein van Canvas.”⁴¹⁷ Voor de reeks *De helden van Arnout* (2017), waarin Hauben in de voetsporen trad van historische Vlamingen, bestond het risico erin dat het “te veel geschiedenis” werd en dat het publiek zou afhaken. De ambitie blijft: “Zo veel mogelijk mensen op die trein krijgen of houden.”

6.2.4 Canvas vandaag

“Missie”

“Wij vragen ons dat regelmatig af: zou dat niet ook op Canvas kunnen?” Luc Gommers verwijst als aanbodverantwoordelijke van Canvas naar Haubens’ *In Vlaamse velden*. In die Eén-reeks hielp hij mee aan opgravingen in de Westhoek. “Mits nog één laag bij, wat minder human interest, en wat meer ‘geschiedenis-geschiedenis’, zou dat een perfect Canvas-programma kunnen zijn.”⁴¹⁸

Gommers vertelt hoe ze bij Canvas voortdurend nadenken over hun “missie”, namelijk hoe het net de beheersovereenkomst kan vertalen, en welke rol het in de wereld en ten opzichte van andere tv-netten moet spelen. Waar Eén als grote, brede zender, een soort autostrade is, noemt Gommers Canvas een “afrit”: je kan er tijd en afstand nemen om op een andere manier naar de wereld te kijken, en haar beter te begrijpen. Dat gebeurt dagelijks in *Terzake* en *De afspraak*, waarin de actualiteit respectievelijk kritisch en opiniërend wordt benaderd, en daarna, vanaf 21.15 uur, onder meer met historische documentaires.⁴¹⁹

Relevant

Er staat nergens op papier, en zeker in steen, hoe Canvas ‘geschiedenis’ wil of moet invullen. Toch gelden ook vandaag een aantal criteria die bepalen of een programma al dan niet wordt gemaakt. Volgens Gommers paste *Kinderen van de collaboratie* bijvoorbeeld in de missie van Canvas om moeilijke thema’s bespreekbaar te maken. Na het succes van Maurice De Wilde was het lange tijd stil gebleven rond het Vlaamse collaboratieverleden, hoewel ook *Histories* een documentaire maakte over de ‘Kinderen van de repressie’.⁴²⁰ Ook nu bood de ‘kinderen van’-benadering een opening om het thema aan te kaarten. Bovendien zou het onderwerp relevant zijn in het *nu*, bijvoorbeeld in de

⁴¹⁷ Hauben, presentatie.

⁴¹⁸ Gommers, interview.

⁴¹⁹ Gommers, interview.

⁴²⁰ *Lijst Histories* 1997-2007.

context van de geradicaliseerde IS-strijders. Aan de reeks werd in december 2017 dan ook een debat gekoppeld, dat plaatsvond in Bozar: 'SS of IS: wat te leren uit het verleden?'.⁴²¹

Opvallend is dat Gommers vooral de inhoudelijke motivatie om *Kinderen van de collaboratie* te maken toelicht. Ook in het persdossier ligt de nadruk op het actuele maatschappelijke belang van de reeks - op de eerste pagina verwoord door historici Koen Aerts en Nico Wouters -, op de diverse achtergronden van de getuigen, en op de vragen die ze beantwoorden. Gevoelige animatiebeelden van de hand van Joost Janssen, drie korte facebook live-gesprekken en een debat over (de)radicalisering verrijken de televisuele vertelling.⁴²²

Mensen op stoelen

Ook voor het succes van de reeks verwijst Gommers in de eerste plaats naar de inhoud van de reeks: mensen zijn nieuwsgierig naar het onderwerp, "dat altijd onder mat is geveegd", herkennen zichzelf in de getuigen, of kennen iemand anders die betrokken is.⁴²³ Eindredacteur Geert Clerbout heeft het ook over de vorm: mensen op een stoel, verhalen en archiefbeelden, "dat marcheert gewoon".⁴²⁴

Het is de vorm die ook *Wissel van de macht* tot een succes maakt. Daarin interviewde wetstraatjournalist Mark Van de Looverbosch verschillende toppolitici over de recente Belgische politieke geschiedenis. De manier van vertellen bood ruimte aan informatie enerzijds, en aan dramatiek anderzijds: "Wanneer wordt het interessant, als je ziet dat ze erdoor geraakt zijn, en zelf emotie tonen", stelt Van de Looverbosch.⁴²⁵ Bovendien konden de verhalen zowel oudere kijkers aantrekken, die die geschiedenis hadden meegemaakt, als een jonger publiek, wiens nieuwsgierigheid gewekt kon worden.⁴²⁶ Ten slotte hebben de interviews die Vandelooverbosch afnam, ook historische waarde als archiefmateriaal.

Volgens Clerbout hebben *Meneer dokter* en *Nonkel parter* (2009, 2012, Woestijnvis), of *Meneer de burgemeester* (2012, De Raconteurs) de deur opengezet om geschiedenis terug op die klassieke manier te vertellen. Het publiek smulde daarvan, en als "de goeroes van televisie" het mochten, "dan mogen wij dat ook weer natuurlijk". Clerbout en Deckers zijn het er wel over eens dat zulke reeksen

⁴²¹ Gommers, interview.

⁴²² VRT Communicatie, *Kinderen van de collaboratie - Persdossier oktober 2017* (2017, ontvangen van Geert Clerbout, privé-archief Elias Degruyter), 17.

⁴²³ Gommers, interview.

⁴²⁴ Clerbout en Deckers, interview.

⁴²⁵ Marc Van de Looverbosch (journalist nieuwsdienst, presentator *Wissel van de macht*), interview door Elias Degruyter, Brussel, 10.11.2017.

⁴²⁶ Van de Looverbosch, interview.

eerder human interest- en entertainment-, dan geschiedenisprogramma's waren; anekdotiek, eerder dan een historische vertelling. Ook "zetten ze niet aan tot nadenken".⁴²⁷

Clerbout en Deckers spreken over een periode van "hoogconjunctuur". Ze kunnen inhoudelijk meer realiseren, zonder zich te verliezen in de vorm. "We moeten nu geen kunstmatige constructies gaan bedenken om 'hip' te zijn", klinkt het.⁴²⁸

Aankoop

Ook in de aankoopslots keert "de slinger" terug. Bleyaert beschrijft de mode van reconstructies en de dramadocumentaire in de periode rond 2007. Toen werden ook voor 20^{ste}-eeuwse geschiedenissen, waarvoor veel archiefmateriaal voorhanden is, re-enactments gebruikt.⁴²⁹ Ook Bart De Poot getuigt over de ambitie om de kijker te "verrassen", zowel inhoudelijk als vormelijk. Een documentaire over Magda Goebbels die haar kinderen vergiftigt, kan dat bijvoorbeeld doen, maar ook een reeks over de Eerste Wereldoorlog met archiefbeelden in kleur.⁴³⁰

De laatste jaren ziet Bleyaert op de internationale documentairemarkt een terugkeer naar klassieke vertelvormen, wat ook inhoudelijk een impact heeft: "Kort door de bocht", stelt hij dat "de noodzaak aan informeren primeert op entertainment". Zowel De Poot als hij zijn "gecharmeerd" door de informatieve rijkdom van de Amerikaanse reeks *The Vietnam War*, waarvan Canvas in de lente van 2018 tien afleveringen uitzond. De documentaires bieden nuance en belichten de geschiedenis vanuit verschillende hoeken.⁴³¹

Hoewel de vorm van *The Vietnam war* traditioneel is, met archiefbeelden, getuigenissen en voice-overcommentaar, is het volgens De Poot "zeer goede storytelling", want opgebouwd volgens de principes van een Grieks drama of een hollywoodfilm. Dat houdt in dat het verhaal geen voorkennis vereist, dat er identificatiemogelijkheid is met een presentator of personages, en dat de commentaartekst het verhaal vooruitstuwt en context geeft, in plaats van droge beschrijvingen. Bovendien is er vandaag heel veel aandacht voor klankafwerking. Op die manier wordt een traditionele vertelling aantrekkelijk en genereert ze "betrokkenheid". Algemeen werden geschiedenisdocumentaires volgens De Poot "nog nooit met zo veel vakmanschap [...] gemaakt."⁴³²

⁴²⁷ Clerbout en Deckers, interview.

⁴²⁸ Clerbout en Deckers, interview.

⁴²⁹ Bleyaert en De Poot, interview.

⁴³⁰ De Poot, interview.

⁴³¹ Bleyaert en De Poot, interview.

⁴³² Bleyaert en De Poot, interview.

Jan Stevens benadrukte tijdens ons gesprek dat Canvas niet zonder aankoop kan: “Als je alles zelf wil produceren, dan kun je Canvas maar twee uur openhouden, dan gaan om tien uur ’s avonds de rollen naar beneden.”⁴³³ Bert Mispelters, zakelijk leider van Canvas, wijst op een verschil van “minstens factor 10” tussen de prijs van ipro en aankoop. Een aangekochte documentaire kost rond de 5000 euro per aflevering, terwijl de prijs van een eigen productie schommelt tussen de 60 000 en 100 000 euro per aflevering.⁴³⁴ De aankoopdienst heeft daarom verschillende contracten met omroepen en productiehuisen.⁴³⁵ Volgens Bleyaert zijn veel historische documentaires op de markt vandaag Frans, terwijl er vroeger meer Britse en Duitse producties waren.⁴³⁶

Maar niet alleen zijn aankoopdocumentaires betaalbaarder dan eigen producties, ze bieden ook een ander venster op de wereld dan de eigen producties. Op zondagavond is er bijvoorbeeld sinds een aantal jaar een vast slot voor documentaires onder de brede noemer ‘cultuurgeschiedenis’. Titels als *The Celts*, *The story of China*, *The art of America* en *Civilizations* trekken een vast publiek en bieden “een mooi alternatief [...] voor het geweld van de fictie op Eén op zondagavond.”⁴³⁷ Bleyaert stelt vast dat de BBC tegenwoordig vooral op die oudere geschiedenissen inzet, meer dan op de twintigste eeuw.

Ondanks de meer internationale oriëntering, blijft de invalshoek ook hier die van Westerse makers. Toch liet *The Vietnam War* volgens De Poot en Bleyaert een veelheid aan stemmen horen, en ook intern waagden reeksen als *Weduwen na de val* en *Amazones* zich op buitenlands terrein, zij het op de grens tussen geschiedenis en actualiteit. Bovendien legt de interne redactie van *Kinderen van de collaboratie* momenteel de laatste hand aan een nieuwe reeks over de eigen koloniale geschiedenis. Het is wel afwachten wie daarin de geschiedenis van wie zal vertellen.

6.2.5 Besluit en de nabije toekomst

De literatuur in hoofdstuk 3 liet zien hoe verschillende factoren de geschiedenisprogrammering op West-Europese openbare omroepen beïnvloedden. Verschillende auteurs wijzen op de spanning tussen de educatieve opdracht van de omroep enerzijds, en de nood om toegankelijk, aantrekkelijk

⁴³³ Stevens, interview.

⁴³⁴ Bert Mispelters (zakelijk leider Canvas), interview door Elias Degruyter, Brussel, 14.05.2018.

⁴³⁵ Gommers, interview.

⁴³⁶ Tom Bleyaert (aankoopdienst Canvas), interview door Elias Degruyter, Brussel, 22.02.2018.

⁴³⁷ Bleyaert, interview.

en ‘populair’ te zijn anderzijds. Die spanning is aanwezig in de programmering van historische documentaires op de VRT, en ze bepaalt in sterke mate de discussie over inhoud en vorm: wat vertellen we, en hoe?

De meest nadrukkelijke manifestatie van die spanning zit in de blijvende roep om de “verjonging” van het Canvas-publiek. *Histories* kreeg in 1997 de opdracht om meer jonge kijkers te bereiken dan haar voorganger *Boulevard*, in 2005 vervingen *Keerpunt* en andere ‘formats’ *Histories* met hetzelfde doel, en latere vernieuwingen stonden alweer in het teken van verjonging of “verbreding”. Ook Arnout Hauben voert voor Eén een dergelijke “strijd”, zoals hij het zelf zegt.

De spanning tussen educatie en competitie - want daar komt het op neer: marktaandeel - is bovendien zichtbaar in de organisatorische structuren waarbinnen productie en programmering tot stand komen. Waar het mediadecreet van 1995 de VRT opdracht gaf om zo veel mogelijk Vlamingen te bereiken met kwalitatieve informatie, educatie, cultuur, sport, drama enz., verbonden de beheersovereenkomsten vanaf 1997 concrete “performantiemaatstaven” aan die taken. Ook moesten producties steeds meer voldoen aan de profielen van bepaalde doelgroepen, die in kaart werden gebracht door onderzoeksbureaus.

Programmering werd zo steeds minder door de aanbod-, en steeds meer door de vraagzijde bepaald. Onderzoeker John Ellis merkte dat al op aan het begin van deze eeuw (zie hoofdstuk 3), en Jan Stevens bevestigt het in ons gesprek. Dat managers in plaats van redacties de zendschema’s gingen invullen, werd voor het eerst duidelijk zichtbaar met de afschaffing van *Histories* ten voordele van *De grootste Belg*, *Keerpunt* en later ook *Belga sport*. Die praktijk werd vanaf 2007 institutioneel verankerd in de ‘bollenstructuur’, waarbij redacties werden samengesteld op vraag van de directie Media, die op haar beurt opdrachten kreeg van de directie Marktstrategie.

Fundamenteel gaat het daarbij ook om geld. De nieuwe bedrijfsorganisatie leidde volgens het jaarverslag van 2007 tot “een nog efficiënter gebruik van de VRT-middelen”, maar sinds 2015 valt productie opnieuw onder de verantwoordelijkheid van de netten, omdat de VRT “een meer wendbare en compacte organisatie” wilde worden.⁴³⁸ De redacties werden dus recent opnieuw sterker verbonden met hun “merk”, om de samenwerking te verbeteren en om de kosten te drukken.

⁴³⁸ VRT, *Jaarverslag 2007*, 7; VRT, *Jaarverslag 2015*, 87.

De richting van “de slinger”, die in de interviews geregeld ter sprake kwam, is dus in belangrijke mate mee bepaald door structuren die zijn ingesteld in functie van ‘prestaties’: welk publiek kunnen we bereiken met welke middelen? Toch moet ik ook wijzen op de rol van individuen *binnen* die structuren. Bert Govaerts gaf als eindredacteur van *Histories* toe dat, behalve tal van andere overwegingen rond inhoud, budget en kijkcijfers, ook zijn “persoonlijke smaak en interesses” een rol speelden bij de selectie van onderwerpen. Isabelle Schepens vertelt als regisseur bij *Histories* over de autonomie om zelf verhalen te vertellen, al was dat onder toezicht van de eindredacteur, en Bart De Poot getuigt van zijn persoonlijke overtuiging om geschiedenis op een andere manier te vertellen. Redacteurs als Geert Clerbout en Olga Deckers verwijzen voor de periode na *Histories* dan weer naar “de bazen” die in veel gevallen bepaalden wat wel en niet gemaakt zou worden.

Hoe zijn al die factoren samen met de publieke opdracht uiteindelijk naar historische programma’s ‘vertaald’? Het is in de eerste plaats de taal zelf die op die vraag een antwoord kan bieden: *Histories* (1997-2005) moest volgens de opdrachtomschrijving “geëngageerd”, “toegankelijk”, “mensbetrokken” en “gegrond” zijn, maar ook “onthullend en openbarend!”.⁴³⁹ De vorm was “stijlvol, sober en direct”. De latere “crossmediale” formats *De grootste Belg* (2005) en *Monumentenstrijd* (2006-07) stelden “betrokkenheid” en “participatie” centraal, en combineerden “innovatie” met “educatie”. Nog andere titels na *Histories*, zoals *Keerpunt* en *Affaires*, werden hoofdzakelijk omschreven als “spannend”, “spraakmakend” en “aangrijpend”.⁴⁴⁰ *Verloren land* en *Publiek geheim* wilden dan weer een “zoektocht” zijn “naar sporen en verhalen van kleine mensen” of naar “de verborgen geschiedenis achter plekken in België”.⁴⁴¹ *Niets is zwart-wit* vertelde in een combinatie van archiefbeelden en reconstructies over “één persoon die wordt meegesleurd in [...] de oorlog, terwijl *Brave little Belgium* “het volledige verhaal” van WOI op een “hedendaagse manier” uit de doeken deed, namelijk met “drones”, “CGI” (computer generated imagery) en “3D-animatie”.

Bij veel van mijn gesprekspartners bestaat de indruk dat, na de vele experimenten met nieuwe vertelvormen en ‘formats’ sinds het stopzetten van *Histories* in 2005, de cirkel vandaag rond is: goede verhalen en *storytelling* zijn nog steeds belangrijk, maar informatie en educatie komen weer sterker op het voorplan. In 2017 bood *Wissel van de macht* “onthullende verhalen” over “menselijke

⁴³⁹ Citaten komen uit bronnen waarnaar ik hierboven heb verwezen, tenzij anders vermeld.

⁴⁴⁰ *Perstekst Keerpunt: De uitwijzing van Semira Adamu* (2007, onuitgegeven tekst, ontvangen van Ignace Bolle, privé-archief Elias Degruyter), 2; *Concepttekst programmavoorstel Affaires* (2006, onuitgegeven tekst, ontvangen van Ignace Bolle, privé-archief Elias Degruyter), 1.

⁴⁴¹ *Perstekst Verloren land* (2007, onuitgegeven tekst, ontvangen van Ignace Bolle, privé-archief Elias Degruyter), 1; VRT Communicatie, *Persbericht Publiek geheim & Stories* (2010, ontvangen van Ignace Bolle, privé-archief Elias Degruyter), 1.

drama's", naast "scherpe analyses" over "de mechanismen van de macht".⁴⁴² Structureel verschilt die omschrijving weinig van die van eerdere producties, maar de vorm van de documentaire is opvallend sober: archiefbeelden, getuigen en een commentator/presentator. Hetzelfde geldt voor *Kinderen van de collaboratie*. In het persdossier van die laatste reeks valt bovendien het maatschappelijk engagement op: het programma brengt niet zomaar "[e]en indringend verhaal", maar wordt ook omschreven in termen als "relevant", "taboe", "nadenken" en "historische toetsing".⁴⁴³

Het lijkt erop dat Canvas nog even op die weg wil verdergaan. Al tijdens de persvoorstelling van *Kinderen van de collaboratie* werd met *Kinderen van het verzet* een vervolg aangekondigd. Maar eerst volgt *Kinderen van de kolonie*, in het najaar van 2018. De heropening van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren biedt daarvoor het "momentum".⁴⁴⁴ Volgens Olga Deckers moet een geschiedenisprogramma vandaag draaien om actuele "gevoeligheden" en hun historische wortels. "Feiten etaleren" volstaat niet. De reeks zal daarom aandacht besteden aan identiteitsproblematiek en verschillende Belgische en Congolese stemmen aan het woord laten over het koloniale verleden. Deckers benadrukt dat zowel kinderen van Congolezen in de diaspora, als kinderen van Congolezen in Congo worden geïnterviewd, want ook zij hebben elk een andere kijk op de geschiedenis. Zo wil de reeks het publieke debat over het koloniale verleden op gang brengen en bijdragen tot de "collectieve verwerking van dit deel van de Belgische geschiedenis".⁴⁴⁵ Vormelijk baseert ze zich op *Kinderen van de collaboratie*.

Welk verband bestaat er dan tussen een productie en haar productiecontext? Kijk- en waarderingscijfers verschilden tussen 1997 en 2017 van productie tot productie, en de inhoudelijke en vormelijke diversiteit van het aanbod bleef over het algemeen constant. Toch lijken de prioriteiten van de VRT op het vlak van geschiedenis enkele malen te verschuiven, parallel met veranderingen in de productiestructuur. *Histories* en *Kinderen van de collaboratie* wilden allebei 'goede verhalen' brengen, maar hun inhoudelijke waarde stond expliciet voorop. Beide producties werden gemaakt door een relatief autonome redactie van (beeld)redacteurs en historici, eventueel onder wetenschappelijke begeleiding, en kwamen tot stand in direct overleg met het netmanagement. Veel van de producties die echter na 2005 en voor 2017 gemaakt werden, gingen bewust met nieuwe vertelvormen aan de slag, maar streefden minder expliciet inhoudelijke en

⁴⁴² VRT Communicatie, *Wissel van de macht - persdossier januari 2017* (2017, ontvangen van Ignace Bolle, privé-archief Elias Degruyter), 3.

⁴⁴³ VRT Communicatie, *Kinderen van de collaboratie*, 4.

⁴⁴⁴ Clerbout en Deckers, interview.

⁴⁴⁵ Clerbout, Geert, Sarah De Bisschop, Olga Deckers en Isabel Dierckx, *Kinderen van Congo* (16.11.2017, onuitgegeven concepttekst, ontvangen van Olga Deckers, privé-archief Elias Degruyter), 1; Deckers benadrukt dat de uiteindelijke productie niet noodzakelijk overeenstemt met de concepttekst.

maatschappelijke 'meerwaarde' na. Het 'format-denken' in programma's als *Keerpunt*, *Verloren land*, *Publiek geheim* en *Niets is zwart-wit* is volgens mij een resultaat van de hiërarchische productiestructuren die vanaf 2005 en zeker vanaf 2007 de norm werden. Kortom: een historische documentaire die door historici gemaakt wordt, zal in veel gevallen verschillen van een historische documentaire die door managers besteld wordt. De vraag welk soort producties we vandaag en morgen nodig hebben, is de juiste vraag.

Algemeen besluit: een werk van duizend handen

Theatres of memory

Waarom een geschiedenis van geschiedenisdocumentaires op de VRT? In de eerste plaats hierom: historische documentaires op de openbare omroep bepalen mee hoe we denken over het verleden. De Britse historicus Raphael Samuel noemt geschiedenis “een sociale vorm van kennis”.⁴⁴⁶ Ze is niet voorbehouden voor de historicus, maar krijgt vorm en betekenis in de historische beleving en het historisch bewustzijn van het publiek.

Dat idee is waardevol, omdat het de aandacht vestigt op het potentieel democratische en emancipatorische karakter van geschiedenis. Historische verhalen en historische kennis kunnen mensen een stem geven, waarmee ze hun democratische rechten kunnen opeisen. Dat was in elk geval het ideaal van Samuels History Workshop en de *history from below*-stroming, die allebei ontstonden in de jaren '60.

Historische documentaires zijn een voorbeeld van een concrete vorm waarin geschiedenis voor een breed publiek toegankelijk wordt. Samuel noemt ze een *theatre of memory*. Als je wil begrijpen hoe historische kennis of verbeelding tot stand komen, moet je zo'n theater onderzoeken. Wie weet kun je de voorstellingen verbeteren.

Mijn onderzoek bestond uit drie delen, op basis van drie vragen: wat, hoe en waarom? Met mijn antwoorden heb ik willen bijdragen aan twee belangrijke debatten. Het eerste is op welke manier de openbare omroep met geschiedenis omgaat, en meer bepaald met historische documentaires. Het tweede debat gaat over die documentaires zelf: op welke manieren vertellen ze geschiedenis, en zijn ze daarvoor geschikt?

Programmering

Uit een steekproef-analyse van de programmering tussen 1997 en 2017, dus sinds de hervorming van de VRT en de start van Canvas, tot vandaag, blijkt dat historische documentaires een vast onderdeel

⁴⁴⁶ Zie hoofdstuk 1 voor Raphael Samuels ideeën.

vormen van de wekelijkse programmering: goed voor gemiddeld drie (laat)avonduitzendingen per week. Ik heb vastgesteld dat er over de periode 1997-2005 meer interne producties waren dan tussen 2006 en 2017, maar dat een toename in aangekochte en extern geproduceerde documentaires in die tweede periode wel zorgden voor een algemene toename in het geschiedenis aanbod. Minder zelf maken dus, maar wel meer uitzenden.

De meeste van de programma's behandelen 'onze' geschiedenis: niet te ver weg, en niet te ver terug in de tijd. De Europese, Belgische en Westerse geschiedenis van de naoorlogse periode domineert het aanbod. Slechts 1/8^{ste} van het aanbod gaat specifiek over niet-Westerse regio's als Rusland, Afrika, Azië of Latijns-Amerika. Thematisch ligt de focus op politieke geschiedenis, al is er daarnaast ruimte voor onder meer sociale geschiedenis, sport-, muziek- en kunstgeschiedenis. Het aandeel politieke en sociale geschiedenis was gemiddeld lager tussen 2007 en 2010, en opnieuw in 2014 en 2015. Toen was er meer dan anders aandacht voor sport, muziek en kunst.

Wat opvalt is dat de aangekochte documentaires, ten opzichte van intern (ipro) en extern (epro) geproduceerde programma's, een grotere diversiteit vertonen op gebied van chronologische, regionale en thematische focus. Aankoop biedt dus een bredere waaier aan onderwerpen. Ook coproducties als *In Europa* en *Beagle* zijn breder georiënteerd, al is hun aandeel in het aanbod te verwaarlozen. Wel is er in ipro en epro veel meer aandacht voor sociale geschiedenis dan in aangekochte programma's.

Documentaire

Hoe presenteren die historische VRT-documentaires geschiedenis? Maken ze een (zelf-)kritische analyse van het verleden, zoals David Ludvigsson stelt? Of vertellen ze, zoals Robert Rosenstone betoogt, toch vooral een goed verhaal, net als een fictiefilm? Ik heb vastgesteld dat elk van de tien geanalyseerde documentaires inderdaad gebruik maakt van verhalen. De vormelijke technieken daarvoor variëren: van een sobere combinatie van archiefmateriaal en getuigen in *Histories of Kinderen van de collaboratie*, tot een meer 'gesofisticeerde' vertelling met presentator, bijzondere locaties en reconstructies in *Bonjour Congo*, *Publiek geheim* of *Niets is zwart-wit*. Ook de soundtrack speelt daarbij steeds een belangrijke rol.

Elk van de documentaires creëert een dramatische spanning door middel van een meeslepende verhaallijn, en door de aandacht te vestigen op concrete evenementen, plaatsen en personages. Zo

betrekken documentaires de kijker emotioneel bij het verhaal. De kritiek daarop is dat geschiedenis veel minder zeker en veel complexer is dan een dramatische vertelling doet uitschijnen. Geschiedenis is een kwestie van onderzoek, problematisering, interpretatie en twijfels. Ze is geen rechtlijnig en mooi afgerond proces van individuen en emoties.

Toch heb ik, behalve op het gebruik van dramatische technieken om spanning en emotionele betrokkenheid te genereren, ook gewezen op elementen die een gelaagd en meer zelfkritisch verhaal mogelijk maken. De juxtapositie van verschillende bronnen - getuigenissen, experts, documenten, beeldmateriaal - is daar een voorbeeld van. Een documentaire kan de historische kritiek nog centraler stellen door haar verhaal expliciet vanuit vragen te laten vertrekken. Dat gebeurt wanneer getuigen of experts een analyse maken op basis van een specifieke historische vraag, die los staat van een dramatisch beeld of verhaal. Of wanneer een presentator een inkijk geeft in zijn eigen denken en zoekproces. Sommige van de bestudeerde documentaires doen dat meer dan andere, vergelijk bijvoorbeeld *Kinderen van de collaboratie* (2017) met *Niets is zwart-wit* (2010-2013) in hoofdstuk 5.

Natuurlijk zijn ook zulke 'kritische' functies een manier om de geloofwaardigheid en de narratieve spanning te verhogen: "Dit is echt!", laten ze de kijker denken. Over het algemeen streven de documentaires dus realisme na, en geen vervreemding. Toch hoeft het volgens mij geen probleem te zijn dat ze hun eigen constructie - hun research, scenario, *performance* - niet helemaal blootgeven. Identificatie, empathie en nieuwsgierigheid kunnen efficiënte manieren zijn om inhoudelijke reflectie te stimuleren. Anderzijds ben ik ervan overtuigd dat kijkers een problematiek minder ernstig in vraag zullen stellen wanneer ze louter emotioneel betrokken zijn bij het 'verhaaltje'. Een 'goede' of 'historisch kritische' documentaire durft de dramatische spanning dus te doorbreken, maar maakt er tegelijk gebruik van.

Keuzes in context

Waarom, ten slotte, maakt en programmeert de VRT historische documentaires? Welke factoren en motivaties bepalen de keuzes voor verhalen en vertelvormen? In de beheersovereenkomst valt geschiedenis onder de noemers educatie en cultuur, twee belangrijke domeinen waarin de VRT een publieke rol moet spelen. Bovendien blijkt dat Canvas graag uitpakt met haar (historische) documentaires: de geschiedenisprogramma's staan steevast vermeld in de jaarverslagen.

Maar een opdracht krijgen is nog geen opdracht uitvoeren. De concrete vertaling van de beheersovereenkomst gebeurt in het spanningsveld tussen de educatieve opdracht enerzijds, en commerciële en strategische overwegingen anderzijds. Sinds het succes van VTM in de jaren '90 opereert de VRT in een competitief medialandschap. De grote hervormingen van de VRT betekenden het einde van bureaucratische tussenstructuren, maar ook het begin van marktonderzoek en 'strategieën'. In de loop van de onderzochte periode kwamen daar bovendien besparingen en, onder meer in functie daarvan, organisatorische vernieuwingen bij.

De concrete impact van dergelijke ontwikkelingen is goed te zien in de geschiedenis van de historische documentairereeks *Histories*. Het programma werd in 1997 opgestart om op weekbasis bij te dragen aan het imago van Canvas als het nieuwe, 'verdiepende' net. De redactie kreeg de opdracht om op een betrokken manier relevante en goed vertelde verhalen te brengen. *Histories* moest daarbij meer, en vooral jongere kijkers aantrekken dan haar voorganger *Boulevard*. De redactie kon op relatief autonome basis haar werk doen, en beantwoordde aan de opgelegde vereisten, tot de strategische directie en de netmanager van Canvas in 2005 besloten om *Histories* te vervangen door nieuwe formats. Producties als *De grootste Belg* en *Keerpunt* moesten met nieuwe vertelvormen een breder en jonger publiek aanspreken.

Dergelijke ontwikkelingen zijn in sterke mate bepaald door de voorkeuren en keuzes van individuen, die opereren binnen de productiestructuren. Waar bij *Histories* de redactie en de eindredacteur zelf beslisten wat er op het scherm kwam, kwamen historische producties na *Histories* lange tijd tot stand op bestelling van directies en managers. Programmering werd een zaak van strategie, en minder van wat redacties maakten.

Dat wil niet zeggen dat op die manier geen goede programma's meer ontstonden. Kijk- en waarderingcijfers varieerden van productie tot productie, en kwaliteitszorg bleef belangrijk. Wel zie ik een verband tussen de mate van redactionele autonomie, continuïteit en expertise enerzijds, en het inhoudelijke engagement van een productie anderzijds. *Histories* geldt voor velen nog steeds als een *inhoudelijk* kwaliteitslabel. Latere producties als *Keerpunt*, *Affaires*, *Verloren land* en *Publiek geheim*, werden daarentegen door quasi alle geïnterviewden beschreven als pogingen om in de eerste plaats *vormelijk* te innoveren. Vandaag motiveert Canvas *Kinderen van de collaboratie* en - verwacht in het najaar van 2018- *Kinderen van de kolonie* opnieuw *inhoudelijk*, namelijk in termen van maatschappelijke relevantie, gevoeligheden, taboes en trauma's.

Terwijl *Histories* werd gemaakt door een redactie die lange tijd in vrijheid kon samenwerken, kwamen de daaropvolgende producties elk afzonderlijk tot stand onder de 'bollenstructuur', volgens sommigen een "waterhoofd" van managers en vergaderingen. De huidige '*Kinderen van*'-reeksen ten slotte, groeien vanuit een wetenschappelijk en maatschappelijk gemotiveerd programmavoorstel, en uit een samenwerking tussen een ervaren redactie van historici en (beeld)redacteurs, een betrokken netmanagement, en enkele deskundige partners: Universiteit Gent voor 'de collaboratie', het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika voor 'de kolonie'. Hiërarchische productiestructuren lijken dus vaker in 'formats' te resulteren, terwijl autonome redacties meer inhoudelijk of maatschappelijk gemotiveerde programma's maken.

Wat vertellen we en hoe? Die twee vragen blijven. Ondanks de voortdurende stroom van 'nieuw' en 'nu', ligt de bedding voor verhalen vast. De mensen die ik sprak, delen de zin om te vertellen, het enthousiasme voor geschiedenis, en een besef van haar belang. Ons maatschappelijk geheugen, noemde iemand haar. Documentaires maken van geschiedenis, in de woorden van Samuel, "een werk van duizend verschillende handen". De VRT heeft het vakmanschap voorlopig nog in huis.

Bibliografie

A. Bronnen

1. Onuitgegeven bronnen

1.1 VRT Archief en Documentatie⁴⁴⁷

VRT. *Addendum beheersovereenkomst inzake het openbare omroepdomein cultuur*. Brussel: VRT, 2007.

VRT. *Beheersovereenkomst 1997-2001 tussen de VRT en de Vlaamse Gemeenschap*. Brussel: VRT, 1996.

VRT. *Beheersovereenkomst 2002-2006 tussen de VRT en de Vlaamse Gemeenschap*. Brussel: VRT, 2001.

VRT. *Beheersovereenkomst 2007-2011 tussen de VRT en de Vlaamse Gemeenschap*. Brussel: VRT, 2006.

VRT. *Beheersovereenkomst 2012-2016 tussen de Vlaamse Gemeenschap en de VRT*. Brussel: VRT, 2011.

VRT. *Beheersovereenkomst 2016-2020 tussen de Vlaamse Gemeenschap en VRT*. Brussel: VRT, 2015.

VRT. *Jaarverslagen 1997-2017*. Brussel: VRT, 1998-2018.

1.2 Privé-archief Elias Degruyter⁴⁴⁸

Brochure De allerlaatste getuigen. 2009. Ontvangen van Mark De Geest.

⁴⁴⁷ Beheersovereenkomsten en aanverwante documenten kunnen worden gedownload via <https://www.vrt.be/nl/over-de-vrt/beheersovereenkomst/>, geraadpleegd 07.08.2018. Jaarverslagen kunnen worden geconsulteerd via <https://www.vrt.be/nl/aanbod/historiek/tijldijn/jaarverslagen/>, geraadpleegd 07.08.2018. Deze documenten zijn ook terug te vinden bij de archief- en documentatiedienst van de VRT.

⁴⁴⁸ In veel gevallen ontving ik papieren of digitale documenten uit privé-archieven van Canvas-medewerkers. De bronnen worden bewaard in mijn privé-archief. Auteur enkel aangegeven indien bekend.

Canvas. *Programma-evaluatie Arm Wallonië*. 2010. Ontvangen van Luc Gommers.

Canvas. *Programma-evaluatie Bonjour Congo*. 2010. Ontvangen van Luc Gommers.

Canvas. *Programma-evaluatie De zaak*. 2008. Ontvangen van Luc Gommers.

Canvas. *Programma-evaluatie Het onvoltooide land*. 2009. Ontvangen van Luc Gommers.

Canvas. *Programma-evaluatie Meneer dokter*. 2009. Ontvangen van Luc Gommers.

Canvas. *Programma-evaluatie Publiek geheim*. 2010. Ontvangen van Luc Gommers.

Clerbout, Geert, Sarah De Bisschop, Olga Deckers en Isabel Dierckx. *Kinderen van Congo*. 16.11.2017.
Concepttekst. Ontvangen van Olga Deckers en Geert Clerbout.

Concepttekst programmavoorstel Affaires. 2006. Ontvangen van Ignace Bolle.

De Bock, Leo. *Histories. De nieuwe historische frequentie op tv2. Briefing medewerkers 13 mei 1997*.
05.05.1997. Ontvangen van Isabelle Schepens.

De Geest, Mark. *Brave little Belgium - conceptvoorstel*. 2012. Ontvangen van Mark De Geest.

De Maesschalck, Edward. *Canvas-historiek*. 2007. Ontvangen van Edward De Maesschalck.

De Poot, Bart. E-mail aan Elias Degruyter. 31.08.2018.

Govaerts, Bert. E-mail aan Elias Degruyter. 25.07.2018.

Govaerts, Bert. *Kleine persoonlijke kroniek van de geschiedenisprogramma's op Canvas*. 2009.
Ontvangen van Bert Govaerts.

Govaerts, Bert. *Maatstaven bij de selectie*. 2001. Ontvangen van Bert Govaerts.

Lijst Histories 1997-2007. 2007*. Ontvangen van Ann Coenen.

Lijst uitzendingen Boulevard + kijkcijfers. 1992-1997. Ontvangen van Ann Coenen.

Niets is zwart-wit. 2012. Programma-omschrijving. Ontvangen van Geert Clerbout.

Perstekst Keerpunt: De uitwijzing van Semira Adamu. 2007. Ontvangen van Ignace Bolle.

Perstekst Verloren land. 2007. Ontvangen van Ignace Bolle.

VRT Communicatie. *Brave little Belgium - Persbericht 28 juli 2014.* 2014. Ontvangen van Mark De Geest.

VRT Communicatie. *De allerlaatste getuigen - persdossier januari 2013.* Ontvangen van Mark De Geest.

VRT Communicatie. *Kinderen van de collaboratie - Persdossier oktober 2017.* 2017. Ontvangen van Geert Clerbout.

VRT Communicatie. *Persbericht Publiek geheim & Stories.* 2010. Ontvangen van Ignace Bolle.

VRT Communicatie. *Programmaweken.* Brussel: VRT, 1997-2017. Ontvangen van Simon Vrebos.⁴⁴⁹

VRT Communicatie. *Wissel van de macht - persdossier januari 2017.* 2017. Ontvangen van Ignace Bolle.

VRT Studiedienst (Jo Martens en Jurgen Minnebo). *Evaluatie Keerpunt: 27/01/2006.* Powerpoint-presentatie, 2006. Ontvangen van Ignace Bolle.

VRT Studiedienst (Wouter Quartier). *Histories. Overzicht kijkcijfers 1997-2004.* Powerpoint-presentatie, 2004. Ontvangen van Edward De Maesschalck.

VRT Studiedienst. *Kinderen van de collaboratie. Rapport Studiedienst.* 09.05.2018. ontvangen van Geert Clerbout.

⁴⁴⁹ Voor de steekproef gebruikte ik van elk jaar de programmaweken van week 10, 23, 36, 49.

2. Audiovisuele bronnen: historische VRT-documentaires⁴⁵⁰

Histories: "Karel van Vlaanderen." 02.12.1997.

Histories: 'Ferre Grignard'. 15.09.1998.

De grootste Belg: 'Ambiorix'. 30.10.2005

De grootste Belg: 'Hendrik Conscience'. 21.11.2005.

Keerpunt: 'De dioxinecrisis'. 30.10.2006.

Publiek Geheim: 'De SS-school van Kwatrecht'. 30.03.2010.

Bonjour Congo. 06.05.2010 - 30.06.2010 (zeven delen).

Niets is zwart-wit: 'Gaston Bewildert'. 02.11.10.

Land in de Kering: 'Immigratie'. 09.07.2013.

Brave Little Belgium. 05.08.2014-26.08.2014 (vier delen).

Kinderen van de collaboratie: 'België bevrijd'. 14.11.18.

⁴⁵⁰ De programma's zijn geëvalueerd in het beeldarchief van de VRT en hier opgelijst in chronologische volgorde. De verwijzingen bevatten reekstitel, titel van aflevering (tenzij de hele reeks werd gebruikt), en datum van uitzending. Alle documentaires werden uitgezonden op Canvas en door de VRT zelf gemaakt. Enkel voor *De grootste Belg* en *Brave little Belgium* werd samengewerkt met respectievelijk het productiehuis De Mensen en het productiehuis Minds Meet.

3. Mondelinge bronnen

3.1 Interviews⁴⁵¹

Bleyaert, Tom (aankoopdienst Canvas). Brussel, 22.02.2018.

Bleyaert, Tom (aankoopdienst Canvas) en Bart De Poot (netmanager Canvas 2005-2007, aankoopdienst Canvas). Brussel, 22.03.2018.

Bolle, Ignace (eindredacteur *Histories*, *Wissel van de macht*). Brussel, 09.03.2018.⁴⁵²

Caron, Bart (Vlaams parlementslid voor Groen, huidig voorzitter Commissie voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media). Brussel, 17.05.2018.

Clerbout, Geert (redacteur *Niets is zwart-wit*, eindredacteur *Kinderen van de collaboratie*) en Olga Deckers (redacteur *Kinderen van de kolonie*). Brussel, 09.05.2018.

Coenen, Ann (beeldredacteur *Boulevard* en *Histories*). Brussel, 15.11.2017.

Coenen, Mark (netmanager Canvas 2011-2014). Telefoongesprek, 05.06.2018.⁴⁵³

Deckers, Olga (redacteur *Kinderen van de kolonie*). Brussel, 15.11.2017.

De Geest, Mark (bedenker en maker *Brave little Belgium*). Skype, 28.05.2018.

De Poot, Bart (netmanager Canvas 2005-2007, aankoopdienst Canvas). Brussel, 13.10.2017.

Gommers, Luc (producer *Weten*, aanbodverantwoordelijke Canvas). Brussel, 27.12.2017.

Govaerts, Bert (eindredacteur *Histories*). Antwerpen, 03.11.2017.

⁴⁵¹ Alle interviews afgenomen door Elias Degruyter, masterstudent geschiedenis Universiteit Gent. De opnames worden bewaard in het Radioarchief van de VRT en in mijn privé-archief. De functieomschrijvingen van de geïnterviewden zijn niet volledig, maar verwijzen naar de functies die het meest relevant zijn voor mijn onderzoek.

⁴⁵² Dit interview bestaat uit een lange en een korte opname.

⁴⁵³ Het telefoongesprek is niet opgenomen.

Konings, Jan (eindredacteur *Checkpoint*). Brussel, 27.10.2017.

Mispelters, Bert (zakelijk leider Canvas). Brussel, 14.05.2018.

Samyn, Steven (hoofdredacteur duidingsprogramma's). Brussel, 27.10.2017.

Schepens, Isabelle (regisseur *Boulevard, Histories*). Brussel, 08.03.2018.

Stevens, Jan (netmanager Canvas 2008-2011). Mechelen, 23.05.2018.

Trachet, Tim (documentairemaker *Histories* en webredacteur WOI) en Jan Ouvry (webredacteur WOI). Brussel, 20.10.2017.

Van de Looverbosch, Marc (journalist nieuwdienst, presentator *Wissel van de macht*). Brussel, 10.11.2017.

Vandenbossche, Lieven (aankoopverantwoordelijke *Histories*). Gent, 16.11.2017.

Van den Berghe, Jan (eindredacteur *Histories*). Gent, 07.05.2018.

Van Meerbeeck, Philippe (redacteur *Histories*, programmamanager Canvas). Brussel, 09.05.2018.

Vanseveren, Wim (directeur Televisie 2006-2007). Telefoongesprek, 15.05.2018.⁴⁵⁴

3.2 Lezingen/presentaties

Aerts, Koen (historicus, onderzoeker *Kinderen van de collaboratie*). Gastcollege in Seminarie publieksgeschiedenis UGent. Gent, 30.11.2017.

Hauben, Arnout (documentairemaker *Ten oorlog*). Presentatie studiedag 'Expeditie VRT'. Brussel, 15.11.2017.

⁴⁵⁴ Het telefoongesprek is niet opgenomen.

B. Literatuur

“About HWO.” *History Workshop*. Geraadpleegd 17.04.2018.

<http://www.historyworkshop.org.uk/about-us/>.

“About the field.” *National Council on Public History (NCPH)*. Geraadpleegd 17.04.2018.

<http://ncph.org/cms/what-is-public-history/>.

Anderson, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londen: Verso, 2006.

Anderson, Benedict. “The nation and the origins of national consciousness.” In *The ethnicity reader*. Uitgegeven door Montserrat Guibernau en John Rex, 56-63. Cambridge: Polity, 2010.

Appadurai, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

“Bekijk het exclusiviteitscontract tussen VRT en Woestijnvis.” *Het Nieuwsblad*, 09.10.07.

Geraadpleegd 14.06.18. <https://www.gva.be/cnt/oid500620/archief-bekijk-het-exclusiviteitscontract-tussen-vrt-en-woestijnvis>.

Bilteyst, Daniel. “Kunst-, cultuur- en educatieve programma’s: bedreigde categorieën of ultieme legitimatie?” In *Publieke televisie in Vlaanderen. Een geschiedenis*, uitgegeven door Alexander Dhoest en Hilde Van den Bulck, 247-74. Gent: Academia Press, 2007.

Bonte, Leo. “‘Bollenstructuur’: de toekomst of de chaos.” *De Standaard*, 17.10.2007. Geraadpleegd 14.06.2018. <https://www.standaard.be/cnt/r01ipe6q>.

Bonte, Leo. “Canvas betaalt de rekening.” *De Standaard*, 16.10.2007. Geraadpleegd 14.06.2018. <http://www.standaard.be/cnt/m01insdf>.

Bonte, Leo. “Terug naar de slechte oude tijd.” *De Standaard*, 18.10.07. Geraadpleegd 14.06.18. <http://www.standaard.be/cnt/sn1iqv9n>.

Braudel, Fernand. "Histoire et sciences sociales: la longue durée." *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 13^{de} jaargang, nr. 4 (1958): 725-53.

Cannadine, David. "Introduction." In *History and the media*, uitgegeven door David Cannadine, 1-6. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Cauvin, Thomas. *Public history: a textbook of practice*. New York: Routledge, 2016.

Claes, Stijn. "De historische documentaire in het BRT-beleid 1970-1989." Masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, 2008.

Corner, John. "Backward looks: mediating the past." *Media, culture and society* 28, nr. 3 (2006): 466-72.

de Groot, Jerome. *Consuming history: historians and heritage in contemporary popular culture*. Londen: Routledge, 2009.

de Groot, Jerome. "The genealogy boom: inheritance, family history and the popular historical imagination." In *The impact of history? Histories at the beginning of the twenty-first century*, uitgegeven door Pedro Ramos Pinto en Bertrand Taithe, 21-33. Londen: Routledge, 2015.

De Hondt, Aron. "Geschiedenis in documentaire. Historische beeldvorming in de documentaires van de BRT - Dienst Wetenschappen." Masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, 1995.

De Maesschalck, Edward. "Geschiedenis op televisie." In *Publieke televisie in Vlaanderen. Een geschiedenis*, uitgegeven door Alexander Dhoest en Hilde Van den Bulck, 280-85. Gent: Academia Press, 2007.

de Preter, Jeroen. "Van sommige collaborateurs kun je de fout wel begrijpen. Het is zoals bij die jihadi's, vandaag'." *Knack* 44. 01/11/17.

"De Vlaming kijkt bijna drie uur per dag tv." *De Standaard*. Geraadpleegd 11.04.2018.

http://www.standaard.be/cnt/dmf20180410_03456879.

De Wever, Bruno en Roel Vande Winkel. "Sterke verhalen en foute uitvindingen. De historische speelfilm als geschiedenisfabriek." In *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen*, uitgegeven door Daniel Bilteryst en Christel Stalpaert, 198-212. Gent: Academia Press, 2007.

Donders, Karen en Caroline Pauwels. "De verkeerde kant van de telescoop: uiteenlopende visies op de publieke omroep." In *De VRT in de 21^{ste} eeuw: overbodige luxe of maatschappelijke meerwaarde*, uitgegeven door Karen Donders en Hilde Van den Bulck, 33-50. Antwerpen: University Press Antwerp, 2012.

Donders, Karen en Hilde Van den Bulck. "De beheersovereenkomst 2012-2016: niemand tevreden, niemand ongelukkig?." In *De VRT in de 21^{ste} eeuw: overbodige luxe of maatschappelijke meerwaarde?*, uitgegeven door Karen Donders en Hilde Van den Bulck, 117-31. Antwerpen: University Press Antwerp, 2012.

Downing, Taylor. "Bringing the past to the small screen." In *History and the media*, uitgegeven door David Cannadine, 7-19. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Edgerton, Gary R. "Introduction: Television as Historian. A Different Kind of History Altogether." In *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, uitgegeven door Gary R. Edgerton en Peter C. Rollins, 1-16. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2001.

"Een onvergetelijke dag." *VRT*. Geraadpleegd 27.05.2018. <https://www.vrt.be/nl/over-de-vrt/nieuws/2017/01/25/een-onvergetelijke-dag/>.

Eitzen, Dirk. "Against the ivory tower: an apologia for 'popular' historical documentaries." In *New Challenges for documentary*, uitgegeven door Alan Rosenthal en John Corner, 409-18. Manchester: Manchester University Press, 2005.

Gansemans, Erika. "Geschiedenis op de Vlaamse televisie, 1953-1973. Een kwantitatief onderzoek. Een casusanalyse: politiek-, economisch- en sociaalhistorische NIR-BRT-programma's m.b.t. de nieuwste geschiedenis." Masterproef, Universiteit Gent, 1991.

Govaerts, Bert. "Geschiedenis op televisie: hoe archiefbeelden de waarheid kunnen liegen." *Tijdingen uit Leuven*, nr. 3 (2007): 10-3.

Gray, Ann en Erin Bell. *History on television*. Londen: Routledge, 2013.

Gray, Ann en Erin Bell. "History on television. Charisma, narrative and knowledge," *European Journal of Cultural Studies* 10, nr. 1 (2007): 113-133.

Grossman, James en Jason Steinhauer. "Historians and public culture: widening the circle of advocacy." *Perspectives on history* (2014). Geraadpleegd 8.01.2018.

<https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/november-2014/historians-and-public-culture>.

Hartley, John. *Television truths*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

Hagedoorn, Berber. "De poëtica van de verbeelding van geschiedenis op broadcast televisie. De casus van *Andere tijden* sinds 2000." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, nr. 1 (2017): 78-114.

Hendy, David. *Public service broadcasting*. Londen: Palgrave Macmillan, 2013.

"History from below." *Making History (Institute of Historical Research)*. Geraadpleegd 18.04.2018.

http://www.history.ac.uk/makinghistory/themes/history_from_below.html.

"Hoeveel mensen werken er bij de VRT?." *VRT*. Geraadpleegd 14.06.2018.

<https://www.vrt.be/nl/over-de-vrt/financien/hoeveel-mensen-werken-er-bij-de-vrt/>.

Humphries, Steve. "Oral history on television: a retrospection." *Oral History* 36, nr. 2 (2008): 99-106.

Hunt, Lynn. *Writing history in the global era*. New York: W.W. Norton & Company, 2014.

Hunt, Tristram. "Reality, identity and empathy. The changing face of social history television." *Journal of Social History* 39, nr. 3 (2006): 843-58.

Isaacs, Jeremy. "All our yesterdays." In *History and the media*, uitgegeven door David Cannadine, 34-50. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Jones, Gareth Stedman. "Obituary: Raphael Samuel." *The Independent*. Geraadpleegd 17.04.2018.

<https://www.independent.co.uk/incoming/obituary-raphael-samuel-5588939.html>.

Kershaw, Ian. "The past on the box: strenghts and weaknesses." In *History and the media*, uitgegeven door David Cannadine, 118-23. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Knevel, Paul en Joke Turpijn. "'Dat is wel eens anders geweest!' Geschiedenis op de Nederlandse televisie." *BMGN - Low Countries Historical Review* 130, nr 1 (2015): 87-106

Korte, Barbara en Sylvia Paletschek. "Geschichte in populären Medien und Genres: vom historischen Roman zum Computerspiel." In *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, uitgegeven door Barbara Korte en Sylvia Paletschek, 9-60. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2015.

Lersch, Edgar. "Zur Entwicklung dokumentarischer Formen der Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik." In *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, uitgegeven door Barbara Korte en Sylvia Paletschek, 167-90. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2015.

Luvigsson, David. "The historian-filmmaker's dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius." PhD diss., Uppsala University, 2003.

McArthur, Colin. *Television and history*. Londen: British Film Institute, 1978.

Neckers, Jan. "Televisie en documentaires: de grote illusie." In *Communicatie. Tijdschrift voor massamedia en cultuur* 19, nr. 2 (1989): 40-8.

Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Nichols, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

O'Connor, John. "Historical analysis, stage one: content, production, and reception." In *New challenges for documentary*, uitgegeven door Alan Rosenthal en John Corner, 382-96. Manchester: Manchester University Press, 2005.

"Over het IPG." *Instituut voor Publieksgeschiedenis (IPG)*. Geraadpleegd 08.01.2018. <http://www.ipg.ugent.be/nl/ipg>.

Paulussen, Steve, Koen Panis en Hilde Van den Bulck. "De Vlaming en de VRT. De 'normaliteit' van een publieke omroep." In *Een VRT voor morgen of morgen geen VRT meer?*. Uitgegeven door Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens, 63-84. Kalmthout: Pelckmans Pro, 2016.

Raats, Tim, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens. "'Een hoop gedoe om niets?' De beheersovereenkomst als basis voor een slagvaardige publieke omroep op lange termijn?." In *Een VRT voor morgen of morgen geen VRT meer?*, uitgegeven door Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens, 201-18. Kalmthout: Pelckmans Pro, 2016.

Raats, Tim, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens. "'Een VRT voor morgen, of morgen geen VRT meer?' De publieke omroep tussen politiek, publiek, partners en concurrenten." In *Een VRT voor morgen, of morgen geen VRT meer?*, uitgegeven door Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens, 9-25. Kalmthout: Pelckmans Pro, 2016.

Raspoet, Erik "'Zelfs het verzet reageerde positief'." *Knack* 51. 20.12.17-02.01.18.

Reynebeau, Marc en Bart Brinckman. "De Tweede Wereldoorlog is bijna voorbij." *De Standaard* 16.09.2017.

Rosenstone, Robert A. "Space for the bird to fly." In *Manifestos for history*, uitgegeven door Keith Jenkins, Sue Morgan en Alun Munslow, 11-18. New York: Routledge, 2007.

Rosenstone, Robert A. *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Saeys, Frida. "Statuut, organisatie en financiering van de openbare televisieomroep in Vlaanderen." In *Publieke televisie in Vlaanderen. Een geschiedenis*, uitgegeven door Alexander Dhoest en Hilde Van den Bulck, 23-51. Gent: Academia Press, 2007.

Samuel, Raphael. *Theatres of memory: past and present in contemporary culture*. Londen: Verso, 1994.

Schama, Simon. "Television and the trouble with history." In *History and the media*, uitgegeven door David Cannadine, 20-33. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Seaton, Jean. "Writing the history of broadcasting." In *History and the media*, uitgegeven door David Cannadine, 141-59. New York, Palgrave Macmillan, 2004.

Seghers, Wim. "Audiovisuele geschiedschrijving. De verbeelding van het verleden op televisie. Case study: *Boulevard*, historische documentaires op de BRTN." Masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, 1995.

Theerlyck, Sarah. "'Belga Sport' ziet kritisch succes nu ook vertaald in kijkcijfers." *De Morgen*, 20.04.2009. Geraadpleegd 30.07.2018. <https://www.gopress.be/nl/search-article>.

Theuwissen, Dries. "Uitgebeeld verleden. Geschiedenis op de Vlaamse televisie (1953-1974)." Masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, 2002.

Tucker, Aviezer. "Historiographic revision and revisionism: the evidential difference." In *Past in the making: historical revisionism in Central Europe after 1989*, uitgegeven door Michal Kopecek, 1-14. Boedapest: Central European University Press, 2008.

van den Berghe, Jan. *Vergeeten vrouwen. Een tegendraadse kroniek van België*. Antwerpen: Uitgeverij Polis, 2016.

Van den Bulck, Hilde. "Een blik achteruit: de publieke omroep in Vlaanderen in historisch perspectief." In *De VRT in de 21^{ste} eeuw: overbodige luxe of maatschappelijke meerwaarde?*, uitgegeven door Karen Donders en Hilde Van den Bulck, 19-32. Antwerpen: University Press Antwerp, 2012.

Van den Bulck, Hilde en Alexander Dhoest. "Programmering: het precaire evenwicht tussen informatie, educatie, cultuur en ontspanning." In *Publiek televisie in Vlaanderen: een geschiedenis*, uitgegeven door Alexander Dhoest en Hilde Van den Bulck, 173-97. Gent: Academia Press, 2007.

Van den Bulck, Hilde, Tim Raats en Leen d'Haenens. "De VRT gebenchmarkt. Organisatie, aanbod, financiering en bereik." In *Een VRT voor morgen of morgen geen VRT meer?*, uitgegeven door Tim Raats, Hilde Van den Bulck en Leen d'Haenens, 107-31. Kalmthout: Pelckmans Pro, 2016.

Vanden Daelen, Veerle. "22 jaar oorlog op de BRT. Geschiedenis van 'Productiekern Wereldoorlog II' (1970-1991)." Masterproef, Universiteit Gent, 2000.

Van Roe, Piet. "Voorwoord." In *De VRT in de 21^{ste} eeuw: overbodige luxe of maatschappelijke meerwaarde?*, uitgegeven door Karen Donders en Hilde Van den Bulck, 7-8. Antwerpen: UPA, 2012.

Vos, Chris. *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's*. Amsterdam: Boom, 2004.

Vos, Chris. *Het verleden in bewegend beeld. Een inleiding in de analyse van audiovisueel materiaal*. Houten: De Haan, 1991.

VRT Communicatie. *Brave Little Belgium – Persdossier juli 2014*. Geraadpleegd 24.07.2018.
<https://communicatie.canvas.be/brave-little-belgium>.

Wood, Michael. "The humanities and public service broadcasting: a history film-maker's view." In *The impact of history? Histories at the beginning of the twenty-first century*, uitgegeven door Pedro Ramos Pinto en Bertrand Taithe, 46-69. Londen: Routledge, 2015.

Woodhead, Leslie. "Dramatised documentary." In *New challenges for documentary*, uitgegeven door Alan Rosenthal en John Corner, 475-84. Manchester: Manchester University Press, 2005.