

**ZICHEM VERSUS BRIDESHEAD**

**De constructie van nationale identiteit in Vlaamse en  
Britse historische tv-series**

**Alexander Dhoest**

Van midden jaren zestig tot eind jaren tachtig werden in Vlaanderen talloze historische series geproduceerd. Hoewel deze series bijzonder succesvol waren, kregen ze tot nu toe weinig academische aandacht, hetgeen ook geldt voor Vlaamse tv-fictie in het algemeen. Vandaar dit onderzoek, dat meer bepaald nagaat welke rol historische tv-fictie kan spelen in de constructie van een nationale identiteit. Daartoe wordt eerst theoretisch ingegaan op de opvatting van nationale identiteiten als discursieve constructies, waarin televisie een rol kan spelen. Vervolgens wordt dit model toegepast op Vlaamse historische series en wordt nagegaan in hoeverre die door hun voorstelling van het verleden een specifiek discours over Vlaanderen construeren. Om deze representaties te interpreteren, wordt de vergelijking gemaakt met het Britse 'kostuumdrama', waarover wel veel gepubliceerd is. Op basis van een situering binnen de maatschappelijke context wordt vervolgens nagegaan of de Vlaamse historische fictieseries op een gelijkaardige manier geïnterpreteerd kunnen worden. Tenslotte wordt gewezen op de belangrijke invloed van de omroepcontext op het uitzicht van tv-fictie.

**1. NATIONALE IDENTITEIT ALS DISCURSIEVE CONSTRUCTIE**

Het is niet mogelijk in dit bestek de uitgebreide literatuur over nationale identiteiten adequaat samen te vatten, maar toch wordt kort het gehanteerde theoretische kader toegelicht. Eenvoudig voorgesteld zijn nationale identiteiten sociale identiteiten, die ontstaan doordat individuen zich identificeren met een natie. Wat ons hier

interesseert zijn echter niet zozeer de sociale of psychologische aspecten van nationale identiteitsvorming, maar veeleer de culturele processen waardoor de betekenissen ontstaan rond de natie, waarmee individuen zich identificeren. De natie omvat twee onlosmakelijk verbonden elementen: het is zowel een politieke (soms staatkundige) entiteit waaraan burgers een politieke identiteit ontlenen, als een culturele entiteit, waarmee individuen zich kunnen identificeren door zich ertoe te rekenen. Het nationalisme kan dan, in navolging van Ernest Gellner (1983, 1), omschreven worden als het principe dat stelt dat de politieke en de nationale (culturele) eenheid moeten overeenstemmen. In de praktijk verwijst de term 'nationalisme' meestal naar de politieke gerichtheid op de staatkundige verzelfstandiging van de natie, maar in deze context willen we vooral de klemtoon leggen op de culturele processen die daarmee gepaard gaan. In wat volgt vullen we nationalisme dan ook specifiek in als cultureel nationalisme, of de gerichtheid op de culturele emancipatie van de natie.

In de ondertussen klassieke verwoording van Benedict Anderson (1991) kan de natie een 'imagined community' (verbeelde gemeenschap) genoemd worden, aangezien de leden ervan elkaar niet kennen maar zich identificeren met een abstract concept. Die formulering verwijst ook naar een andere centrale gedachte in het recente denken over naties, namelijk dat het geen natuurlijke eenheden zijn - zoals ze zichzelf graag voorstellen - maar constructies binnen een specifieke historische context. De huidige invulling van het begrip natie is vrij recent en dateert uit de late achttiende en negentiende eeuw, de periode waarin ook de Westerse naties tot stand kwamen (Hobsbawm, 1997, 18). In navolging van Stuart Hall gaan we ervan uit dat nationale identiteiten niet aangeboren zijn, maar gevormd worden doorheen een systeem van culturele representatie:

National cultures construct identities by producing meanings about 'the nation' with which we can *identify*; these are contained in the stories which are told about it, memories which connect its present with its past, and images which are constructed of it. (Hall 1992, 293)

Met de term 'representatie' verwijst Hall (1997, 15) naar de processen waarbij betekenis wordt geproduceerd door middel van taal, tekens en beelden die iets voorstellen. Representaties vormen samen discours, die Hall (1997, 44) omschrijft als het geheel van processen waarin betekenis wordt geconstrueerd door bepaalde manieren van praten en handelen. In deze visie hebben culturele identiteiten niet zozeer te maken met wie we zijn en waar we vandaan komen, maar vooral met hoe we voorgesteld worden en welke invloed dat heeft op hoe we onszelf voorstellen. Hall (1992, 293-295) onderscheidt verschillende representatiestrategieën in dergelijke discursieve constructies van de natie. De eerste, meest omvattende strategie is het vertellen van het 'verhaal van de natie' in nationale geschiedenissen, in literatuur, media en populaire cultuur. Ten tweede worden oorsprong, continuïteit, traditie en tijdloosheid beklemtoond: nationaliteit wordt voorgesteld als iets primordiaals. Ten derde worden tradities gecreëerd, die Hobsbawm en Ranger (1983) *invented traditions* noemen: schijnbaar eeuwenoude gebruiken die bij nader toezien recent en zelfs uitgevonden zijn. Ten vierde wordt een oorsprongsmythe gecreëerd, een verhaal

---

dat het begin van de natie in lang vervlogen tijden situeert. Ten vijfde wordt nationale identiteit vaak gekoppeld aan de gedachte van een puur, origineel volk.

Uit deze omschrijving blijkt het belang van een eigen geschiedenis voor de natie. De (vermeende) gemeenschappelijke historische wortels rechtvaardigen de politieke autonomie van naties door ze als natuurlijke, oude eenheden voor te stellen. Het nationalisme situeert de oorsprong van de natie in een ver, mythisch verleden en herschrijft de verdere geschiedenis als een verhaal over het ontluiken en tot volle wasdom komen van de natie. Maar terwijl dit proces voorgesteld wordt als het ontwaken van de natie en het herinneren van het verleden, weze het duidelijk dat de nationale geschiedenis veeleer geconstrueerd wordt door de anachronistische herinterpretatie van historische gebeurtenissen binnen een nationalistische logica. Die processen van culturele constructie vinden niet alleen plaats in de officiële nationale geschiedenissen, die het ontstaan van de Westerse naties begeleidden, maar ook in andere discoursen over het verleden, bijvoorbeeld in historische fictie. Zowel in literatuur en film kunnen historische genres een beeld van het nationale verleden construeren, dat een rol kan spelen in de vorming van nationale identiteiten. In wat volgt willen we nagaan of ook Vlaamse historische tv-series zo geïnterpreteerd kunnen worden. Televisie is immers volgens verschillende auteurs een belangrijke bron van gedeelde nationale herinneringen, beelden en ervaringen (b.v. Hirsch 1978, 394; Caughie 1986, 168; Scannell 1992, 320; Abercrombie 1997, 3). Niet alleen kan televisie als nationaal medium een gemeenschap van kijkers creëren, bovendien kan televisie inhoudelijk, impliciet of expliciet, verhalen over de natie vertellen.

## 2. HISTORISCHE TV-SERIES IN VLAANDEREN

Deze analyse kadert binnen een ruimer onderzoek naar de constructie van een nationale identiteit in Vlaamse tv-fictie (zie Dhoest 2002). Gezien de schaarste aan wetenschappelijke literatuur over het onderwerp, is deze studie deels exploratief. Om een zo ruim mogelijk overzicht te geven, werd ervoor geopteerd alle series van 1953 (start Vlaamse televisie) tot 1998 (start onderzoek) te bestuderen, negentig in totaal. Daarin werd de voorstelling van Vlaanderen en de Vlamingen bestudeerd aan de hand van een kwalitatieve inhoudsanalyse, een systematische interpretatieve benadering die op zoek gaat naar patronen en betekenisstructuren in grote hoeveelheden tekst (Wester 1995, 624-629). Op basis van de literatuur over nationale identiteiten werd aan de hand van een topiclijst onder meer de thematiek en de iconografie van elke serie in kaart gebracht, teneinde het discours over Vlaanderen in deze series te reconstrueren. De resultaten van deze tekstuele analyse werden aangevuld met informatie over de productiecontext, afkomstig uit de beschikbare geschreven bronnen in diverse archieven en interviews met de verantwoordelijken voor de fictieproductie.

Een van de meest in het oog springende bevindingen van de tekstuele analyse is de dominantie van historisch drama in de monopolieperiode van de openbare omroep,

van de start in 1953 tot 1989, wanneer VTM van start gaat. Van de 32 Vlaamse fictieseries die in die periode op het scherm komen, zijn er maar liefst 20 in het verleden gesitueerd. Die voortdurende terugkeer naar het verleden is bijzonder betekenisvol in het kader van onze vraagstelling over de constructie van een nationale identiteit, als een manier om de nationale verbondenheid te beklemtonen. Het eerste publiekssucces, *Schipper naast Mathilde* (1955-1963), is weliswaar niet gesitueerd in het verleden, maar toont een vrij nostalgisch beeld van een volks en traditioneel Vlaanderen. Na het falen van de opvolger, de hedendaagse komedie *De kat op de koord* (1963), wordt bewust teruggegrepen naar de retrosfeer van *Schipper*. *Jeroom en Benzamien* (1965) vormt het begin van een cyclus van populaire historische series, die een eerste hoogtepunt kent met *Wij, heren van Zichem* (1969), een serie die tot vandaag nostalgische herinneringen oproept. In de jaren zeventig wordt deze traditie voortgezet, met series zoals *Een mens van goede wil* (1973) en *Maria Speermalie* (1979). In de jaren tachtig beleeft het historisch drama een nieuw hoogtepunt in het kader van *Made in Vlaanderen*, een anthologie van Vlaamse tv-fictie, met series als *Hard labeur* (1984) en *Klein Londen, klein Berlijn* (1988). Doorheen deze tekst zal *Wij, heren van Zichem* (verder *Wij, heren*) als voorbeeld gebruikt worden, omdat het de prototypische historische serie is, die het genre sterk beïnvloedde.

Binnen het historische drama is een zekere variatie merkbaar. Zo varieert de toon van serieus, over gemengd komisch-dramatisch (bijvoorbeeld in *Wij, heren*), tot komisch. Met deze wisselende toon hangt ook het prestige van de series samen: vooral serieuze producties stralen meer visueel raffinement uit en worden doorgaans als 'kwaliteitsdrama' bestempeld. Vaak gaat het om coproducties met Nederland, waardoor de budgetten groter zijn, wat hogere *production values* (technische en visuele kwaliteit) mogelijk maakt. In die series wordt de historische reconstructie meer gestoffeerd met overdadige kostuums en gedetailleerde decors. Dat geldt vooral voor de vier 'geschiedkundige' series, die een specifieke periode uit de Vlaamse geschiedenis reconstrueren (b.v. de Tachtigjarige Oorlog in *Rubens, schilder en diplomaat*, 1977), terwijl andere series gewoon in het verleden gesitueerd zijn. De geschiedkundige series passen ook het best in het hoger geschetste project van nationalistische geschiedschrijving. Dat is bij uitstek het geval in *De Leeuw van Vlaanderen* (1985), een film- en televisiebewerking van het gelijknamige boek van Hendrik Conscience door Hugo Claus. Zoals het boek is de serie sterk (cultureel) nationalistisch, door de anachronistische interpretatie van de Guldensporenslag als een vroege uiting van 'Vlaams' verzet tegen 'de Fransen', terwijl die termen toen een heel andere lading dekten (Morelli 1996). In deze serie wordt Vlaanderen ongebruikelijk expliciet als een natie voorgesteld, wat in andere geschiedkundige series minder het geval is. Binnen het ruimere genre van historisch drama is dergelijk expliciet nationalisme helemaal ongebruikelijk, maar toch wordt er een duidelijk impliciet discours over Vlaanderen geconstrueerd.

Ondanks de hoger beschreven verschillen vertoont het historisch drama van de BRT een grote consistentie. Om te beginnen hebben de meeste series een literaire bron. Van de 20 historische series zijn er maar liefst 15 literaire adaptaties, waarbij de voorkeur uitgaat naar gecanoniseerde volksvertellers boven 'moeilijke' literatuur. Zo is *Wij, heren* gebaseerd op dertien werken van Ernest Claes, die trouwens de meest

bewerkte auteur is. Het gebruiken van dergelijke literaire bronnen verleent de series een zekere culturele credibiliteit, terwijl de bekendheid van de literaire bron ook bijdraagt tot hun succes. In navolging van deze literaire bronnen reconstrueren de meeste series een gelijkaardig volks verleden. Meestal zijn ze gesitueerd in het Vlaamse platteland van de eerste helft van de twintigste eeuw, dat hoofdzakelijk voorgesteld wordt als een vrij verachterde regio, bevolkt door landarbeiders. Personages uit de arbeidersklasse staan op de voorgrond en de verhaaltstof wordt geput uit het alledaagse leven van de gewone mens. Wat de kledij betreft, overheerst armoedige werkkledij: de mannen dragen vaak klompen, petten, bretellen en halsdoeken, de vrouwen lange rokken met witte schortjes en hoofddoeken. De historische ervaring die in herinnering gebracht wordt is ontbering veeleer dan voorspoed, en wanneer de hogere klassen in Vlaamse historische series in beeld komen, worden ze vaak negatief gecontrasteerd met 'de gewone mens'. *Wij, heren* vertelt bijvoorbeeld het dagelijks leven in een Vlaams dorp van de jaren twintig, met eenvoudige boeren en landarbeiders als belangrijkste personages. Er zijn nauwelijks personages uit de hogere klassen, met uitzondering van de familie van de baron, de aartsvijand van boer Coene wiens familie centraal staat. De sympathie gaat vooral uit naar de 'gewone mensen', die voorgesteld worden als vrolijk en moedig ondanks hun armoede. Een tekenend beeld in dit verband is de verenigde dorpsgemeenschap die welgezend de 'nationale hymne' van Zichem zingt: 'Wij zijn de mannekes van plezier. Zichem dat is boven, Zichem dat is boven' (Balfort s.d., 96).

De thematische voorkeur voor het volksleven vindt een parallel in de beeldstijl, die omschreven kan worden als een bijna naturalistische 'esthetiek van armoe'. Zoals gezegd zijn de hogere klassen, die het tentoonspreiden van weelde zouden kunnen verantwoorden, vrijwel afwezig. Bovendien is de historische reconstructie over het algemeen sober, de kostuums zijn eenvoudig en de setting is vrij minimalistisch. De beelden zijn schilderachtig en mooie plaatjes krijgen de voorkeur boven snelle actie, maar dit leidt niet tot zoeterig pittoreske beelden, maar eerder tot beelden die ruwe schoonheid uitstralen. Zoals de visuele stijl is ook de houding tegenover het verleden in deze series gemengd. Deels wordt er kritisch teruggeblikt op sociaal onrecht uit het verleden, zoals de uitbuiting van de Vlaamse arbeiders door de landeigenaars. In plaats van een terugverlangen naar het verleden, is er veeleer sprake van een opgelucht terugkijken naar een moeilijke periode. Een centraal personage in de eerste aflevering van *Wij, heren* is bijvoorbeeld Wannes Raps, een landloper die geen klusjes meer mag doen voor de boeren omwille van zijn ouderdom, die herhaaldelijk in aanvaring komt met de boswachter omdat hij stroopt en die tenslotte doodvriest tijdens een koude nacht. Meer in het algemeen vormen klasse- en taaltegenstellingen belangrijke thema's. In *Wij, heren* gaat Herman, de zoon van boer Coene, bijvoorbeeld studeren in de stad, waar hij uitgelachen wordt wanneer hij 'Vlaams' spreekt en Frans moet spreken om vooruit te komen. Terwijl deze series populair amusement leveren, blijven ze kritisch ten opzichte van het verleden.

De toon is echter ook deels nostalgisch. Het verleden wordt dan wel niet voorgesteld als een betere tijd, maar toch als een eenvoudiger tijd. De Vlaamse landmensen worden voorgesteld als levenslustig, onbedorven en nauw verbonden met de natuur. In het boek naar de serie *Wij, heren* stelt scenarist Balfort uitdrukkelijk:

---

Het zware labeur op het land werd slechter betaald dan de arbeid in de fabrieken van de stad, maar dit had het voordeel, dat het in de open vrije natuur geschiedde. Daardoor was de landarbeider doorgaans gezonder, sterker, onafhankelijker en levenslustiger dan zijn lotgenoot, de fabrieksarbeider in de gore achterbuurten van de stad. (Balfoort s.d., 7)

In *Wij, heren* wordt het geïdealiseerde landleven vooral verpersoonlijkt door Lewie de Wittekop, alias de Witte. Dit Vlaamse type uit de literatuur van Claes is een deugniet maar vooral een onbedorven jongen met een hart van goud, die bijzonder gesteld is op zijn vrijheid. Het landleven wordt ook geïdealiseerd door de aandacht die besteed wordt aan het vlakke Maamse landschap, dat samen met het boerenhof en het dorp onder de kerktoeren een kernbeeld uitmaakt in de iconografie van deze series. Een terugkerend beeld is dat van de boer die met paard en kar traag door dit landschap trekt.

Die nostalgie krijgt echter op haar beurt tegengewicht door de licht neerbuigende blik op de simpele plattelandsmensen. De 'gewone mensen', die centraal staan in deze series, worden voorgesteld als bijgelovig en een beetje achterlijk. Aansluitend bij het vorige citaat stelt Balfoort hierover het volgende:

Anderzijds verviel de vereenzaamde landman niet zelden in een verregaande onwetendheid, in een taai bijgeloof en in een bijna dierlijke ruwheid. Vaak werd hij de typische, min of meer folkloristische zonderling. (Balfoort s.d., 7)

Veel personages worden sterk getypeerd en leunen dicht aan bij karikaturen. In *Wij, heren* is boer Coene bijvoorbeeld eenzijdig nors en autoritair, zijn vrouw onveranderlijk onderdanig en zijn zoon naïef idealistisch. Pastoor Munte is levendig maar zeer conservatief, zijn antagonist moeder Cent is daarentegen een struise en progressieve non, die zowel ontzag als spot oproept bij de al even kleurrijke dorpelingen. Die personages zijn sympathiek in hun eenvoud, maar worden licht geridiculiseerd. Dat houdt verband met de komische toon van de serie, maar kan ook geïnterpreteerd worden als een manier voor de omroepers, die tot de middenklasse behoren, om afstand te nemen van het getoonde 'volkje'. Het resulterende beeld van het verleden is bijzonder ambigu: het is zowel kritisch als nostalgisch, zowel idealiserend als ironisch.

We kunnen besluiten dat de bestudeerde series een specifiek beeld van Vlaanderen construeren. Voor de interpretatie van dit beeld is er echter weinig literatuur voorhanden. Daarom wordt in wat volgt de vergelijking gemaakt met het Britse historische drama, waarover wel veel geschreven is. Niet alleen komt zo de specificiteit van de Vlaamse fictie duidelijker tot zijn recht, bovendien kan nagegaan worden in hoeverre de bespiegelingen over de functie van Brits historisch drama ook toepasbaar zijn op Vlaanderen.

### 3. HET BRITSE HERITAGE DRAMA

Ook de Britse televisie kent een belangrijke traditie van historisch drama. De zogenaamde *classic serial* wordt zelfs beschouwd als de belichaming bij uitstek van de BBC (Kerr 1982, 6-8). In de jaren tachtig kent het genre een heropleving dankzij het succes van twee producties van Granada Television voor de commerciële ITV, *Brideshead Revisited* (1981) en *The Jewel in the Crown* (1984). Zoals de Vlaamse series zijn de meeste Britse historische series gebaseerd op gecanoniseerde literaire bronnen. Brunson (1990) merkt op dat de adaptatie van 'klassiekers' de culturele geloofwaardigheid van tv-series vergroot, maar dat er vaak *middle brow* literatuur wordt bewerkt, van auteurs zoals Charles Dickens. Ondanks deze oppervlakkige gelijkheid met Vlaams historisch drama wordt het genre in Groot-Brittannië helemaal anders ingevuld.

Wellicht het belangrijkste verschil tussen Britse en Vlaamse historische series betreft de voorstelling van het verleden. Het Britse historische drama dat herleefde in de jaren tachtig en negentig wordt meestal omschreven als *heritage drama*, een term die ook van toepassing is op gelijkaardige films waarin het culturele erfgoed in het licht gezet wordt. Het *heritage drama* geeft volgens Higson (1993, 110) een imperialistisch en *upper class* beeld van het Britse verleden, dat verengd wordt tot het landelijke Engeland. Meestal leveren de amoureuze perikelen van de hogere klassen de dramatische stof, wat aanleiding geeft tot overdadige beelden vol luxueuze kostuums, gedetailleerde decors en overweldigende architectuur. Meer dan hun Vlaamse tegenhangers kunnen deze series dan ook beschreven worden als 'kostuumdrama'. Dat beeld van Engeland is een van de elementen die volgens Brunson (1990, 85-86) *heritage drama* tot het toonbeeld van kwaliteitstelevisie maken, naast het gebruik van een legitimerende literaire bron, de aanwezigheid van de 'beste' Britse acteurs en de hoge *production values*. *Brideshead Revisited* is bijvoorbeeld gebaseerd op het werk van Evelyn Waugh en vertelt het verhaal van Charles Ryder (Jeremy Irons), die als student in Oxford in contact komt met de rijke en excentrieke Sebastian Flyte en verliefd wordt op diens zus Lady Julia Flyte. De serie reconstrueert het vooroorlogse Engeland, tegen de achtergrond van het elite Oxford en het statige familiekasteel Brideshead (Castle Howard).

De thematische klemtoon op rijkdom in plaats van armoede heeft een visuele parallel. Het *heritage drama* is sterk gericht op visueel spektakel, op het vormen van een schitterende oppervlakte en een luxueuze 'textuur' (Higson 1993, 109). In de zogenaamde *money shots* wordt een overdaad aan historisch accurate details verwerkt, die niet alleen de indruk van authenticiteit vergroten, maar vooral ook het kijkplezier (Caughie 2000, 217; Kerr 1982, 13). Zo is *Brideshead Revisited* een lofzang op het aristocratische leven in het 'oude' Engeland, met zijn glooiende landschappen en imposante kastelen, maar ook het zomerverblijf in een luxueus Venetiaans palazzo en de cruise op de Queen Elisabeth II. De hang naar authenticiteit leidt tot enorm oplopende productiekosten, maar ook tot kunstige, esthetiserende beelden. Zoals gezegd is deze tendens in bepaalde Vlaamse (vooral

'geschiedkundige') series ook aanwezig, maar het visuele spektakel is er veel minder overweldigend en er gaat meer aandacht naar de 'gewone mens'.

De inhoudelijke en vormelijke verschillen met het Vlaams historisch drama leiden tenslotte ook tot een andere toon. Terwijl er interne contradicties en kritische elementen aanwezig zijn in de Britse series, is nostalgie er toch het overheersende gevoel (Brunsdon 2000). Volgens Higson (1993, 119-120) worden de kritische en ironische elementen immers geneutraliseerd door de verleidelijke beelden van het traditionele Engeland, een mening die ook Wollen (1991, 182-184) deelt. Anderen wijzen dan weer op de aanwezigheid van sociale kritiek en de mogelijkheid van alternatieve interpretaties (b.v. Dyer 1995; Pidduck 1998; Street 1997). Het genre is dus niet zo ondubbelzinnig conservatief als vaak verondersteld wordt, maar toch wordt het verleden er onweerlegbaar geïdealiseerd en als relatief homogeen en onproblematisch voorgesteld. Globaal genomen wordt het Britse verleden herinnerd als een betere tijd. Dat is ook het geval in *Brideshead Revisited*, dat opgebouwd is als een *flashback* van Charles Ryder, die tijdens WO II melancholisch het leven in het geïdealiseerde Edwardiaanse Engeland herinnert.

Uit deze beschrijving blijkt dat het Britse *heritage drama* op bijna elk vlak radicaal verschilt met de Vlaamse historische series. Brunsdon vat het genre als volgt samen:

This is a category delineated partly through its representational domain, a certain image of England, partly through its dominant structure of feeling, an elegiac nostalgia, and partly through its production values and export destiny, which offer the (tasteful) pleasures of money on the screen. (Brunsdon 2000: 203)

De meeste auteurs zijn het erover eens dat dergelijk drama gesitueerd moet worden binnen een specifieke historische ervaring. Het aantrekkelijke beeld van het verleden is volgens hen niet alleen goed voor de internationale verkoop, maar ook voor het herstel van de Britse nationale identiteit. Deze vorm van historische fictie laat namelijk toe om te gaan met huidige onzekerheden door terug te keren naar een stabielere periode waarin men een groter nationaal zelfvertrouwen had. Sinds de jaren zeventig percipieert de Britse samenleving zichzelf immers meer en meer als een natie in verval, omwille van de verminderde economische en politieke macht en de toenemende culturele en raciale breuklijnen in het sociale weefsel (Hewison 1999, 159-161). Het *heritage drama* kan dan beschouwd worden als een nostalgische terugkeer naar een geïdealiseerd verleden waarin de Britten een positiever zelfbeeld en een stabielere klassensysteem hadden. Groot-Brittannië wordt herinnerd - of liever: verbeeld - als een relatief homogene en stabiele gemeenschap, en onaangename herinneringen worden verdrongen (zie Brandt 1981, 21; Craig 1991, 10; Higson 1993, 109-110; McArthur 1981, 288; Wollen 1991, 179-182).

Dit is zeker niet de enige verklaring voor het succes van *heritage drama*, dat ook voor een groot deel te maken heeft met de exporteerbaarheid van dit nostalgische beeld van Engeland. Ook is het niet duidelijk hoe het verband tussen tv-fictie en maatschappij precies geconceptualiseerd moet worden. Toch is dit een interessante denkpiste, die het verband tussen tv-fictie en nationale identiteit concreetiseert.



---

#### 4. DE CONSTRUCTIE VAN NATIONALE IDENTITEIT IN VLAAMSE HISTORISCHE SERIES

We kunnen nu de vraag stellen of ook het Vlaamse historische drama op een gelijkaardige manier geïnterpreteerd kan worden. Om die vraag te beantwoorden is het nodig de series te situeren in de Vlaamse maatschappelijke en culturele context. In tegenstelling tot Groot-Brittannië, waar de afbrokkelende nationale identiteit vanaf de jaren zeventig herbevestiging nodig heeft, moet de Vlaamse nationale identiteit in de tweede helft van de twintigste eeuw nog grotendeels gevormd worden. De huidige regio Vlaanderen speelde in de Middeleeuwen weliswaar een centrale economische en culturele rol, maar werd nadien relatief arm en perifeer. De regio werd trouwens pas lang na de Belgische onafhankelijkheid in 1830 'Vlaanderen' genoemd, terwijl die term voordien verwees naar het graafschap Vlaanderen (de huidige provincies Oost- en West-Vlaanderen, het Nederlandse Zeeuws-Vlaanderen en het Franse Département du Nord) (De Schryver 1998, 19). Het was de Vlaamse Beweging die de term 'Vlaanderen' begon te gebruiken om Nederlandstalig België te omschrijven. Deze nationalistische beweging was in oorsprong een taalbeweging, die uitging van het romantische beeld van Vlaanderen als een cultuurnatie met een eigen taal. Lange tijd was het Frans in de regio de cultuur- en bestuurstaal geweest, zodat de Vlaamse volkstaal bij de Belgische onafhankelijkheid slechts een verzameling dialecten vormde. Een belangrijke doelstelling van de Vlaamse Beweging was dan ook de introductie van een taalstandaard en de stimulering van de literaire productie. Uiteindelijk werd de Nederlandse taal als standaard overgenomen, hoewel daartegen grote weerstand bestond, vooral omwille van de grote cultuurverschillen (Deprez & Vos 1999; Wils 1993, 2001). De Vlaamse beweging was dus in eerst instantie een taalbeweging, die pas naderhand ook op politieke, sociaal en economisch vlak de belangen van de Nederlandstaligen in België verdedigde, eerst vanuit een Belgisch patriotisme, naderhand ook (in bepaalde geledingen en in verschillende gradaties van radicaliteit) tegenover België (Wils 1994).

In de negentiende eeuw bestond op politiek, economisch en cultureel vlak een - terecht - beeld van 'arm Vlaanderen', waar landbouw en ambachtelijke thuisnijverheid overheersten. Rond de eeuwwisseling leefde Vlaanderen echter economisch op dankzij de tweede industriële revolutie. In de tweede helft van de twintigste eeuw komt het Vlaamse nationalisme stilaan op de sociale en politieke voorgrond, gesteund door demografische en economische evoluties. In deze context ontstaat een nieuwe politieke elite die ernaar streeft de economische, sociale en politieke onderschikking van Vlaanderen weg te werken. De politieke verwezenlijkingen nemen toe: het vastleggen van de taalgrens in 1963, de splitsing van de Leuvense universiteit in 1968 en de staats hervormingen van 1970, 1980 en 1989 (Gevers et al. 1998). De openbare televisie, die van start gaat in 1953, ondersteunt die ontwikkelingen, aangezien de omroep onderverdeeld wordt in een Nederlandstalig en een Franstalig uitzendinstituut. De Nederlandstalige BRT wordt een belangrijk symbool van de Vlaamse culturele emancipatie, die ze probeert te stimuleren. Zoals Van den Bulck

(2000, 2001) aantoont, wordt de vroege BRT immers opgevat naar het model van de Britse openbare omroep, met als belangrijkste doelstellingen het informeren en opvoeden van de Vlamingen, waarbij vooral de 'hoge' cultuur benadrukt wordt. Zoals in Groot-Brittannië wordt de openbare omroep in Vlaanderen beschouwd als de 'stem van de natie'. De omroep krijgt ook een belangrijke rol in de promotie van de standaardtaal en van de Vlaamse literatuur. De Dienst Drama in het bijzonder legt zich toe op het verfilmen van origineel of geadapteerd Vlaams werk, wat deels verklaart waarom er, zoals in Groot-Brittannië, zoveel 'klassiekers' bewerkt worden.

Uit dit alles mag blijken dat de Vlaamse historische fictieseries geproduceerd worden in een andere fase van natievorming dan de Britse. In de jaren zestig tot tachtig komt de Vlaamse verzelfstandiging op kruissnelheid en is het proces van natievorming volop aan de gang. Ondanks dit duidelijke verschil in maatschappelijke context willen we beargumenteren dat de Vlaamse historische series ook een belangrijke rol spelen, weliswaar niet in de herbevestiging maar veeleer in de vorming van een nationale identiteit. Van bij het begin wordt televisie immers opgevat als een medium om de Vlaamse cultuur te stimuleren, en zoals in Groot-Brittannië impliceert de terugkeer naar de 'klassiekers' een terugkeer naar de culturele wortels. In Groot-Brittannië kan de terugkeer naar een wereldrijk, dat positief voorgesteld wordt als relatief stabiel en harmonieus, onzekerheden over een steeds sterker versplinterde natie sussen. Omgekeerd kunnen de vrij negatieve voorstellingen van een verleden van armoede en onderdrukking in Vlaanderen een rechtvaardiging vormen voor de Vlaamse nationale emancipatie van de jaren zeventig en tachtig. Hoewel Vlaamse historische series niet expliciet politiek nationalistisch zijn, ondersteunen ze impliciet de Vlaamse natievorming en kaderen ze binnen een cultureel-nationalistische omroepbeleid. Achter de concrete verhalen weerklinkt immers een nostalgisch metadiscours, dat de wortels van de huidige Vlaamse emancipatie situeert bij de moedige volksmensen uit het verleden. Hun koppigheid, weerstand en werkkraft, zo lijken de series te stellen, zorgden voor de emancipatie van Vlaanderen na eeuwen van onderdrukking. Hun eigenzinnige, rebelse volksaard maakte het immers mogelijk tijdens de eeuwenlange 'overheersing' zichzelf te blijven en weerstand te bieden aan het 'vreemde gezag'. Werkkraft was dan weer nodig om de armoede te overwinnen en Vlaanderen te doen uitgroeien tot een welvarende regio (zie Dhoest 2002).

Aansluitend bij de theoretische uiteenzetting willen we hierbij opmerken dat het niet zozeer gaat om de reflectie van een bestaande nationale identiteit, maar veeleer om de discursieve constructie ervan. Het nationale verleden wordt immers niet zozeer herinnerd dan wel gereconstrueerd in een vereenvoudigde vorm, die toelaat om te gaan met het heden. Voor de Britse heritage series wezen we al op de selectieve herinnering aan het landelijke Engeland van de hogere klassen. In Vlaanderen heeft een gelijkaardige verenging plaats: de voorstelling van 'arm Vlaanderen' stemt weliswaar deels overeen met het 'echte' Vlaanderen na de eeuwwisseling, maar toch is het geen onschuldige reflectie van de werkelijkheid. Om te beginnen is de voortdurende terugkeer naar dezelfde periode betekenisvol. Terwijl de Middeleeuwse glorieperiode van het graafschap Vlaanderen als de 'Vlaamse' gouden tijd wordt beschouwd, bekleedt ook de vroege twintigste eeuw een belangrijke plaats in de

---

Vlaamse mythologie als het moment waarop de Vlamingen zich bewust worden van hun onderdrukking en beginnen op te komen voor hun rechten. In de voorgestelde periode groeit ook het ongenoegen over de dominantie door een Franssprekende elite. Een belangrijke verhaallijn in *Wij, heren* gaat bijvoorbeeld over Herman Coene, de boerenzoon die gaat studeren en verplicht wordt Frans te spreken. Hij geraakt betrokken bij de Vlaamse Beweging en neemt deel aan protestacties, waardoor hij uit de school gezet wordt. De keuze van de historische setting laat dus toe de taalkwesties te behandelen die centraal staan in de Vlaamse nationale beweging.

Ook de eenzijdige aandacht voor de volksmens is betekenisvol. Het leven van de landarbeiders mag dan wel representatiever zijn voor de voorgestelde periode dan de luxeproblemen van hun Britse tegenhangers uit de hogere klassen, toch komen belangrijke historische ervaringen zoals de industrialisering en de urbanisering op die manier nauwelijks aan bod. Die aandacht voor de plattelandsbevolking sluit echter aan bij de nationalistische interesse voor de boeren als de bewakers van de nationale gewoontes en tradities. Zoals Burke (1992, 294-295) opmerkt, beschouwde het negentiende-eeuwse nationalisme de boeren als de beste vertegenwoordigers van de natie, omdat ze het minst blootgesteld waren aan buitenlandse invloeden en omdat ze het beste contact behouden hadden met het verleden. Ook het Vlaamse nationalisme beschouwt de plattelandsmensen als de bewakers van de Vlaamse gewoontes, taal en cultuur gedurende de vele eeuwen 'Franse dominantie'.

Tenslotte blijkt ook een duidelijke selectiviteit uit de keuze voor auteurs die het leven van de 'gewone' volksmens in de eerste helft van de twintigste eeuw beschrijven. Bovendien wordt gelijkaardig werk geadapteerd van auteurs die gewoon zijn in andere genres te schrijven: *Een mens van goede wil*, de enige 'boerenroman' van Gerard Walschap en *De burgemeester van Veurne*, een oervlaams verhaal van de Waal Georges Simenon, die vooral bekend werd door zijn misdaadromans. Hoewel er een sterke traditie is van regionale, bijna folkloristische Vlaamse streekliteratuur, met Ernest Claes, Stijn Streuvels en Felix Timmermans als belangrijkste namen (Van Gorp et al. 1998, 416), zijn er evenveel Vlaamse auteurs die andere periodes en milieus beschrijven. Het feit dat veel van de geadapteerde werken 'klassiekers' zijn, betekent niet dat deze keuze neutraal is, want een canon van 'goede' literatuur is gebaseerd op specifieke, cultuurgebonden waarden. Het Vlaamse canon uit de bestudeerde periode weerspiegelt duidelijk de Vlaamsgezinde en katholieke overtuigingen van de culturele middenklasse die ook in de omroep werkzaam is. Het is in die context betekenisvol dat Ernest Claes, zoals veel van de geadapteerde auteurs, sterke banden had met de Vlaamse beweging (de Goeyse & Keersmaekers 1998, 728-729). De tv-voorstelling van Vlaanderen in het historisch drama van de BRT staat dus niet op zich, maar sluit aan bij een breder cultureel discours, dat wortelt in de literatuur en bijvoorbeeld ook de Vlaamse cinema inspireerde. In de jaren zeventig en tachtig wordt Vlaanderen overspoeld door vrij theatrale adaptaties van 'klassieke' Vlaamse literatuur (Everaerts 2000, 60-62; Mosley 2001, 114-116; Verpoorten 1983, 71-73). Zoals de historische tv-series hebben deze 'heimatfilms' meestal een landelijke setting en een picturale stijl (Wauters 1984, 30-31).

## 5. DE OMROEPCONTEXT

Uit de bovenstaande uiteenzetting blijkt dat de Vlaamse historische series een specifiek beeld van het Vlaamse verleden construeren, binnen de context van de zich definiërende Vlaamse natie. Het televisiediscours over Vlaanderen kan dan ook geïnterpreteerd worden als een instrument voor de 'verbeelding' van de natie. Het is echter nodig de relatie tussen tv-fictie en maatschappelijke context te verduidelijken, want zoals bij de ruimere band tussen media en maatschappij gaat het hier niet om een eenvoudig causaal verband. De bestudeerde tv-fictie is geen 'symptoom', dat rechtstreeks samenhangt met maatschappelijke ontwikkelingen. De band tussen tv-fictie en maatschappij is daarentegen een voorwaardelijke band van wederzijdse interdependentie. De ontwikkelingen in het naoorlogse Vlaanderen vormen een contextuele factor, die naast andere factoren kan verklaren waarom een bepaald soort tv-fictie werd geproduceerd. Omgekeerd wordt het tv-beeld van Vlaanderen niet zomaar overgenomen door de kijkers, maar bieden de bestudeerde series een discours over Vlaanderen, dat een rol speelt in de vorming van een Vlaamse identiteit doordat kijkers er zich mee kunnen identificeren.

Voor een vollediger begrip van het Vlaamse historische drama dient ook rekening gehouden te worden met andere factoren, in het bijzonder de omroepcontext. Hoger werd al gewezen op de Vlaamsgezindheid van de monopolistische openbare omroep, die sterk gericht is op de culturele emancipatie van de Vlamingen. De omroepers willen de kijkers laten kennismaken met hun rijke culturele verleden en zo bewust maken van hun Vlaamse identiteit, bijvoorbeeld door de adaptatie van Vlaamse 'klassiekers'. Dat beleid stuit echter op heel wat belemmeringen vanuit de omroepsituatie, waarbij de vergelijking met Groot-Brittannië opnieuw verhelderend werkt. Zoals verschillende auteurs opmerken, is het *heritage drama* niet alleen succesvol op de thuismarkt, maar verkoopt dit specifieke beeld van Engeland ook bijzonder goed op de internationale markt, wat kan verklaren waarom dit beeld blijft terugkeren (zie b.v. Kerr 1982, 19). Die exporteerbaarheid kan ook leiden tot een nog rooskleuriger voorstelling van het verleden, aangezien de internationale markt aantrekkelijke beelden verkiest (Nelson 2000, 277). Daarom merkt Caughie (2000, 209) op dat men niet al te gemakkelijk nationale identiteiten mag aflezen uit beelden die niet alleen culturele representaties zijn maar ook commerciële producten.

Ook in Vlaanderen draagt het succes van de historische series bij tot het instandhouden van de specifieke voorstelling van het verleden. De voortdurende productie van volkse series is dus ook gewoon een kwestie van vraag en aanbod. In tegenstelling tot hun Britse tegenhangers zijn de Vlaamse series echter nauwelijks exporteerbaar, voornamelijk omwille van de gebruikte taal. Dat leidt ertoe dat ze vooral het eigen, Vlaamse publiek moeten aanspreken en niet aantrekkelijk gemaakt worden voor de export, wat mee het minder rooskleurige beeld van Vlaanderen kan verklaren. Nog belangrijker zijn de budgettaire beperkingen die samenhangen met de onmogelijkheid om te exporteren. De Vlaamse televisiemarkt is immers bijzonder

---

klein en de Vlaamse omroep is een van de armste in Europa, wat de mogelijkheden in een duur genre zoals fictie sterk beperkt. Naast de cultureel-educatieve omroepfilosofie van de BRT zijn deze budgettaire beperkingen wellicht de meest bepalende factor voor het uitzicht van het Vlaamse televisiedrama. De kleine budgetten brengen allerhande beperkingen mee, zoals een tekort aan personeel, een hoog productietempo en beperkte technische middelen. De hoger beschreven esthetiek van armoe is dus wellicht eerder het product van noodzaak dan van bewuste keuze. Het trage tempo en het statische karakter van de historische series zijn bijvoorbeeld evenzeer het gevolg van de kostprijs van montage als van artistieke overwegingen. De productie van tv-fictie in Vlaanderen is vooral de kunst om illusies te creëren met minimale middelen. Hubert Van Herreweghen (2000), het hoofd van de dienst drama in de jaren zestig en zeventig, bevestigt dat het 'klein realisme' gesitueerd in het nabije verleden de enige vorm van historisch drama is die men zich in die periode kan veroorloven. Alleen door coproductie, vooral met Nederland, kunnen deze beperkingen deels overstegen worden, wat leidt tot iets hogere *production values*.

Het weze duidelijk dat budgettaire beperkingen een doorslaggevende rol spelen in Vlaanderen, zoals ook het geval is in andere kleine Europese tv-markten (Biltreyst 1995; Dhoest 1999). Ook op creatief vlak speelt 'armoe' een rol, aangezien het personeelstekort zich ook laat voelen in creatieve functies. Dat wordt bevestigd door Frans Puttemans (2000), het hoofd drama van de jaren tachtig, die opmerkt dat er wellicht proportioneel evenveel talent aanwezig is in Vlaanderen als in Groot-Brittannië, maar dat het met slechts zes miljoen inwoners moeilijker is de juiste mensen te vinden. Tot in de jaren tachtig hebben veel medewerkers een theaterachtergrond, leren ze het vak al doende en combineren ze vaak verschillende functies zoals schrijven en regisseren. Dat heeft niet alleen een negatieve invloed op de kwaliteit van de producties, maar draagt ook bij tot de statische en theatrale stijl. Zeker in de jaren zestig en zeventig is een gebrek aan 'feeling' voor het medium een belangrijke factor binnen de bovengenoemde 'esthetiek van armoe'. Nog ingrijpender is het gebrek aan scenaristen. Tot eind jaren tachtig zijn er nauwelijks professionele Vlaamse scenaristen, is er bijna niemand opgeleid tot scenarist en hebben de meesten een andere hoofdjob. Dat leidt tot een gebrek aan geschikt oorspronkelijk materiaal, zodat de sterke aanwezigheid van literaire adaptaties ook deels kwestie van noodzaak is. Van Herreweghen en Puttemans beklemtonen bovendien dat niet alle auteurs geschikt zijn voor adaptatie en dat de keuze voor bepaalde auteurs vooral verband houdt met hun kwaliteiten als verteller. Hoewel dit geen verklaring biedt voor de voorkeur voor 'folkloristische' literatuur, weze het toch duidelijk dat het beeld van Vlaanderen in deze periode niet alleen het product is van het geldende nationaal-opvoedende beleid. Ook de voortdurende terugkeer naar dezelfde fase in de Vlaamse geschiedenis komt volgens de omroepers niet zozeer voort uit de bewuste wil deze periode te portretteren, maar hangt samen met 'bruikbaarheid' van auteurs en boeken.

## 6. BESLUIT

In tegenstelling tot het Britse *heritage drama* bieden de Vlaamse historische tv-series van de jaren zestig tot tachtig een vrij armoedig beeld van het verleden, zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak. Die verschillende voorstelling kan gekoppeld worden aan het verschillende 'traject' met betrekking tot de nationale identiteit: terwijl Groot-Brittannië zich sinds de jaren zeventig meer en meer percipieert als een natie in verval, komt de Vlaamse natie in die periode net tot stand. Het Britse heritage drama wordt vaak geïnterpreteerd als een nostalgische terugblik op een beter verleden, die het natiegevoel versterkt. Naar analogie daarmee kan het minder rooskleurige Vlaamse historische drama geïnterpreteerd worden als een kritische terugblik op een verleden van verdrukking, die de toenemende culturele en politieke emancipatie rechtvaardigt. In beide gevallen levert tv-fictie geen transparante reflectie van een reeds bestaande nationale identiteit, maar wordt de nationale identiteit discursief geconstrueerd, binnen een specifieke historische en culturele context. De verschillende soorten historisch drama zijn echter geen rechtstreeks product van deze maatschappelijke context, noch van het omroepbeleid dat daarbij aansluit, maar hangen ook samen met andere factoren zoals de publieksrespons en de omroepcontext. In Vlaanderen blijken vooral budgettaire en creatieve beperkingen bepalend voor de invulling van het historisch drama. Samen met de cultureel nationalistische omroepfilosofie kunnen deze beperkingen verklaren waarom het verleden er zo grauw uitziet in Vlaamse historische series.

Het weze duidelijk dat het beeld van Vlaanderen in historisch drama bijdroeg tot de vorming van een nationale identiteit. Blijft echter de vraag naar de wenselijkheid van dit folkloristische beeld van Vlaanderen. Enerzijds sluit dit beeld aan bij de tijdsgeest en bij de ruimere discoursen over Vlaanderen, maar anderzijds kan men bedenkingen maken bij de selectiviteit en homogeniteit ervan. Uiteindelijk gaat het echter om een 'noodzakelijke fictie', een duidelijk beeld dat identificatie toelaat. Of men dit beeld goedkeurt of afkeurt hangt dus in laatste instantie af van de visie op de Vlaamse culturele emancipatie, althans voor de bestudeerde periode. In de jaren negentig verdween het historisch drama grotendeels van het scherm, maar ook de maatschappelijke en politieke context wijzigde ingrijpend. Vlaanderen evolueerde sinds de jaren zestig van 'underdog' tot de dominante gemeenschap in België en het Vlaamse nationalisme evolueerde van een emancipatorisch tot een defensief project. Dit andere gezicht van het nationalisme blijkt bij uitstek uit het succes van het ethnocentristische en xenofobe Vlaamse Blok, dat een belangrijke context vormt voor elk tv-beeld van Vlaanderen. De vroeger 'noodzakelijke' fictie van nationale homogeniteit wordt daardoor bedenkelijk, terwijl er meer dan ooit nood is aan beelden die de grenzen van het 'eigene' in vraag stellen. In deze context willen we pleiten voor een 'opener' televisiebeeld van Vlaanderen, dat de fictie van een uniforme en homogene nationale identiteit deconstrueert.

**BIBLIOGRAFIE**

- Abercrombie, N. (1997), *Television and society*. Cambridge: Polity Press.
- Anderson, B. (1991), *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (revised edition). London: Verso.
- Balfourt, M. (s.d.), *'Wij, Heren van Zichem', naar de vertellingen van Ernest Claes*. Antwerpen: Standaard Uitgeverij.
- Bilteyst, D. (1995), *Hollywood in het avondland: Een analyse van de afhankelijkheid en de impact van Amerikaanse televisie in Europa*. Brussel: VUB Press.
- Brandt, G. W. (ed.) (1981), *British television drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunsdon, C. (1990), Problems with quality, *Screen*, 31(1), 67-90.
- Brunsdon, C. (2000), The structure of anxiety: Recent British television crime fiction, pp. 195-217 in E. Buscombe (ed.), *British television: A reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Burke, P. (1992), We, the people: Popular culture and popular identity in modern Europe, pp. 293-308 in S. Lash & J. Friedman (eds.), *Modernity and identity*. Oxford: Blackwell.
- Caughie, J. (1986), Popular culture: Notes and revisions, pp. 156-171 in C. MacCabe (ed.), *High theory, low culture: Analysing popular television and film*. Manchester: Manchester University Press.
- Caughie, J. (2000), *Television drama: Realism, modernism, and British culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Craig, C. (1991), Rooms without a view, *Sight & Sound*, 1(2), 10-13.
- de Goeyse, M. & A. Keersmaekers (1998), Ernest Claes, pp. 728-729 in N., *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Tielt: Lannoo.
- Deprez, K. & L. Vos (1999), *Nationalisme in België: Identiteiten in beweging 1780-2000*. Antwerpen: Houtekiet.
- De Schryver, R. (1998), 'Geschiedenis van Vlaanderen', pp. 19-34 in N., *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Tielt: Lannoo.
- Dhoest, A. (1999), Poorly Imaging Flanders: Economic Determinants in Flemish Television Drama Supply, *Communications, The European Journal of Communication Research*, 24 (4), 423-441.
- Dhoest, A. (2002), *De verbeelde gemeenschap: Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit* [doctoraatsproefschrift]. Leuven: Faculteit Sociale Wetenschappen.
- Dyer, R. (1995), Heritage cinema in Europe, pp. 204-205 in G. Vincendeau (ed.), *Encyclopedia of European cinema*. London: BFI.
- Everaerts, J.P. (2000), *Film in België: Een permanente revolte*. Brussel: Mediadoc.
- Gellner, E. (1983), *Nations and nationalism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Gevers, L., A.W. Willemsen & E. Witte (1998), Geschiedenis van de Vlaamse Beweging, pp. 35-86 in N., *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Tielt: Lannoo.
- Hall, S. (1992), The question of cultural identity, pp. 273-325 in S. Hall, D. Held & T. McGrew (eds.), *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press.

- 
- Hall, S. (ed.) (1997), *Representation: Cultural representation and signifying practices*. London: Sage.
- Hewison, R. (1999), The climate of decline, pp. 151-162 in D. Bosswell & J. Evans (eds.), *Representing the nation: A reader. Histories, heritage and museums*. London: Routledge.
- Higson, A. (1993), Representing the national past: Nostalgia and pastiche in the heritage film, pp. 109-129 in L. Friedman (ed.), *British cinema and Thatcherism*. London: University College of London Press.
- Hirsch, P. (1978), Television as a national medium, pp. 389-427 in D. Street (ed.), *Handbook of contemporary urban life*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Hobsbawm, E. (1997), *Nations and nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. & T. Ranger (eds.) (1983), *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerr, P. (1982), Classic serials - to be continued, *Screen*, 23(1), 6-19.
- McArthur, C. (1981), 'Historical drama', pp. 288-301 in T. Bennett e.a. (eds.), *Popular television and film*. London: BFI.
- Morelli, A. (ed.) (1996), *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië*. Berchem: EPO.
- Mosley, P. (2001), *Split screen: Belgian Cinema and cultural identity*. New York: State University of New York Press.
- Nelson, R. (2000), Framing 'the real': *Oranges, Middlemarch, X-Files*, pp. 265-277 in E. Buscombe (ed.), *British television: A reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Pidduck, J. (1998), Of windows and country walks: Frames of space and movement in 1990s Austen adaptations, *Screen*, 39(4), 381-400.
- Puttemans, F. (9/03/2000), Interview, Grimbergen.
- Scannell, P. (1992), Public service broadcasting and modern public life, pp. 317-348 in P. Scannell, P. Schlesinger & C. Clarks (eds.), *Culture and Power: A Media, Culture and Society reader*. London: Sage.
- Street, S. (1997), *British national cinema*. London: Routledge.
- Van den Bulck, H. (2000), *De rol van de publieke omroep in het project van de moderniteit: Een analyse van de bijdrage van de Vlaamse publieke televisie tot de creatie van een nationale cultuur en identiteit (1953-1973)* [doctoraatsproefschrift]. Leuven: Faculteit Sociale Wetenschappen.
- Van den Bulck, H. (2001), Public service television and national identity as a project of modernity: The example of Flemish television, *Media, Culture & Society*, 23(1), 53-69.
- Van Gorp, H., R. Ghesquière & D. Delabastita (1998), *Lexicon van literaire termen* (zevende, herziene druk). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Van Herreweghen, H. (28/04/2000), Interview, Sint-Jans-Molenbeek.
- Verpoorten, B. (1983), *De Vlaamse film: Evolutie van de Vlaamse langspeelfilm sedert 1960* [verhandeling Departement Communicatiewetenschap]. Leuven: K.U.L.
- Wauters, L. (1984), *Wat is er zo Vlaams aan de Vlaamse film?* [verhandeling departement communicatiewetenschap]. Leuven: K.U.L.



- 
- Wester, F. (1995), Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze, pp. 624-649 in H. Hüttner, K. Renckstorf & F. Wester (eds.), *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap*. Houten: Bohn Stafleu Van Loghum.
- Wils, L. (1993), *Van Clovis tot Happart: De lange weg van de naties in de Lage Landen*. Leuven: Garant.
- Wils, L. (1994), *Vlaanderen, België, Groot-Nederland: Mythe en geschiedenis*. Leuven: Davidsfonds.
- Wils, L. (2001), *Waarom Vlaanderen Nederlands spreekt*. Leuven: Davidsfonds.
- Wollen, T. (1991), 'Over our shoulders: Nostalgic screen fiction for the 1980s', pp. 178-193 in: Corner, J. & S. Harvey (eds.), *Enterprise and heritage: Cross-currents of national culture*. London: Routledge.

