'Tot het hart des volks'

Oranje in speelfilm en televisiedrama

Sonja de Leeuw

Wie op zoek gaat naar Oranje in Nederlands televisiedrama en de Nederlandse speelfilm, komt tot een onthutsende constatering: het Oranjehuis is nauwelijks een inspiratiebron gebleken voor de verbeelding op televisie of filmdoek. Hoe komt dat? En welk beeld is het dat in dat handjevol koninklijk drama vooral naar voren komt? Op deze vragen zal in dit artikel geen afdoende antwoord volgen. Het gebrek aan materiaal rechtvaardigt niet meer dan een los weefsel van overwegingen en gedachten naar aanleiding van enkele producties en de daarbij ervaren leemtes.

In aflevering 1 van TIJD VAN LEVEN, het tiendelige televisie-epos van de KRO over naoorlogs Nederland, gesitueerd in een dorp in de Achterhoek, wordt de komst van prins Bernhard in juni 1945 naar het dorp aangekondigd: 'Op het feest van de heilige Sint Juttemis! ... Of een dag erna!' Schoolkinderen en de plaatselijke harmonie repeteren de voor de hand liggende liederen die het wapperen van de driekleur moeten begeleiden. In afwachting van de koninklijke zwarte auto wordt de hele bevolking gemobiliseerd, juist op tijd, na een telefoontje uit een belendend dorp. Want daar is hij, begeleid door twee motoren. Het scenario noteert: 'De zwarte auto komt met rasse schreden dichterbij en voor iedereen het in de gaten heeft, is de zwarte auto met daarin inderdaad Prins Bernhard in een flits door Oud Greffel gescheurd, niet meer dan een stofwolk achterlatend. Gradus (de dorpssmid, SdL) kijkt hem na. Schudt zijn hoofd.'[1] Deze ontmoeting met een schim zal voor het dorp in de Achterhoek de enige ontmoeting met een van de koninklijke hoogheden blijven.

De scène lijkt symbolisch voor de relatie tussen Nederlandse audiovisuele fictie en de monarchie: geen werkelijke ontmoeting (op een enkele uitzondering na), geen werkelijke kennismaking met het rijke verleden van onze Oranje-dynastie, eerder de illusie ervan die oplost in een stofwolk; het publiek het nakijken gevend. Als er iets duidelijk wordt na een inventarisatie van het Nederlands televisiedrama en de Nederlandse speelfilm, is het dat het Oranjehuis nauwelijks een inspiratiebron is gebleken voor de verbeelding op televisie of filmdoek. Hoe komt dat? En welk

beeld is het dat in dat handjevol koninklijk drama vooral naar voren komt? Op deze vragen zal in dit artikel geen afdoende antwoord volgen. Het gebrek aan materiaal rechtvaardigt niet meer dan een los weefsel van overwegingen en gedachten naar aanleiding van enkele producties en de daarbij ervaren leemtes.

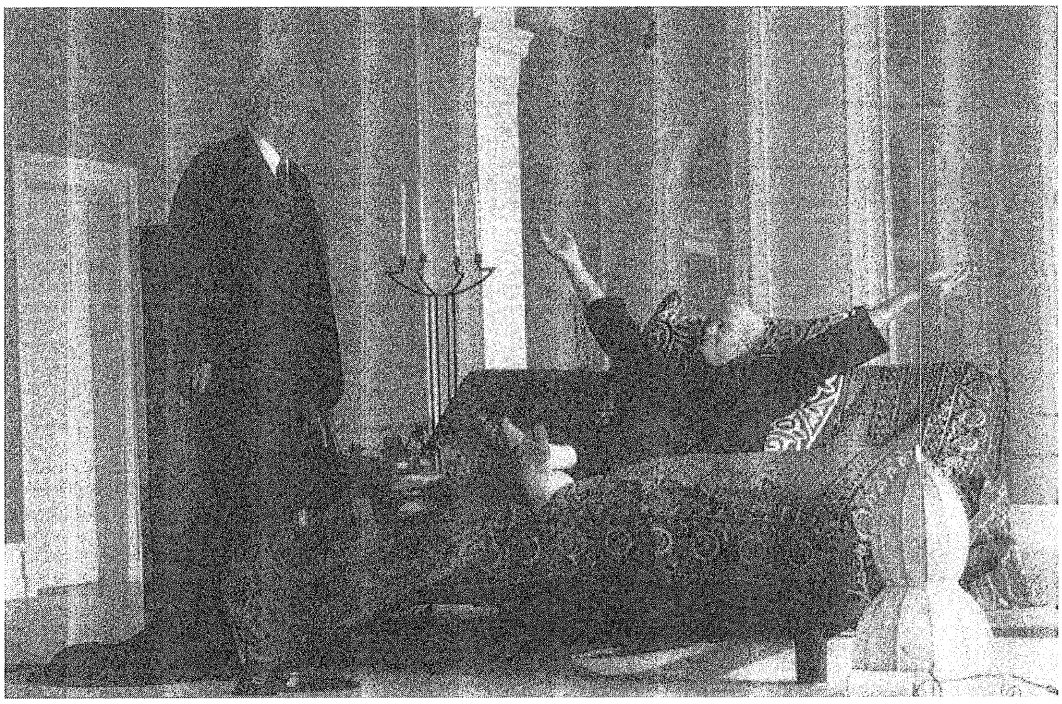
Spruitjes

Een speelfilm en een televisieserie gewijd aan de vader des vaderlands, beide met dezelfde titel, WILLEM VAN ORANJE, en een documentaire met gedramatiseerde scènes over Emma. Ziedaar de schrale oogst van bijna een eeuw audiovisueel Oranje-drama. Het zijn pogingen om het koningshuis tot leven te brengen en historisch besef aan te reiken over het verleden van waaruit het heden gedacht en beschouwd kan worden. Daarnaast is het koningshuis vooral decoratief gebruikt: een rijtoertje met een wuivende koningin Wilhelmina direct na de bevrijding (in DE ZOMER VAN '45) en theevisites, zoals in de speelfilm SOLDAAT VAN ORANJE, waarin Wilhelmina de held van het verhaal ontvangt. De vorstin, in beide producties gespeeld door Andrea Domburg, is daarin geen personages met een handelend karakter. Ze figureert, ze verwijst slechts naar zichzelf als 'staatshoofd', als vertegenwoordiger van het landsbelang. In die zin is Wilhelmina in beide producties een icoon, waarvan de interpretatie nauwelijks door de context van de Tweede Wereldoorlog wordt gestuurd. Behalve als decoratief element is het koningshuis in een enkele productie als onderwerp van satire te zien, zoals bij het bezoek van journalist Barend Servet aan een spruitjes schoonmakende koningin Juliana (DE BAREND SERVET SHOW).

Een futuristische reflectie op het koningshuis was te zien in de vierdelige televisieserie HET JAAR VAN DE OPVOLGING (VPRO, 1998). Scenarioschrijver Jan Blokker ontwierp een politieke arena voor het jaar 2010 met een opvolgingskwestie (naar de affaire Brinkman) in het centrum en parallel daaraan de koninklijke variant: Beatrix zit nog op de troon, zij het met tegenzin en de kroonprins, Willem Alexander, vrijgezel en in de ban van New Age en hogere-sferenmuziek (een lichte verwijzing naar de affaire Greet Hofmans uit de jaren vijftig), heeft maar één dringend verzoek aan de minister-president: afgeschaft te worden! Dat is echter een illusie en dus zijn koninklijk lot. Een prins die zichzelf die status het liefst ontneemt, en vooral de daarmee verbonden plichten, spreekt niet erg tot de verbeelding van het volk. Gretig gemaakt door de roddelpers met speculaties over verlovingen en huwelijken, krijgt het tegelijkertijd het beeld bevestigd van het vorstenhuis als een 'gewone familie-familie'.

Koningin Juliana (gespeeld door een onbekende actrice) te gast in DE BAREND SERVET SHOW (1972). Op haar schoot de spruitjes die tot Kamervragen zouden leiden. *Bron*: NAA Fotoarchief

Dat de monarchie in Nederland zo vermenselijkt is, zeker sinds Juliana, is mogelijk een van de redenen waarom er zo weinig historisch drama over is gemaakt. 'Juliana, moeder van Holland' klonk het onder leiding van Jos Brink ter meerdere eer en glorie van de zeventigste verjaardag van de toenmalige koningin in 1979. Haar dochter, koninging Beatrix, regeert weliswaar wat meer op afstand, maar compenseert dat op Koninginnedag, als niet het volk naar de koninging komt (zoals onder Juliana, maar Beatrix naar het volk, telkens ergens anders in Nederland. Een hoogtepunt daarin was ongetwijfeld het 'spontane', want niet zichtbaar geregisseerde bezoek aan Amsterdam in 1988, gesymboliseerd in de 'spontane' zoen die een Jordaner van de koningin wist te stelen. Menselijker, gewoner en dus geaccepteerder kon het niet, en dat in Amsterdam, het bolwerk van anti-Oranje sentimenten. Het koningshuis, dat in de jaren tachtig en negentig meer en meer als bedrijf onder leiding van Beatrix opereert, zoekt een goed en televisiegeniek evenwicht tussen decorum en 'gewoonheid'. Dat lijkt te passen bij de taak die het staatshoofd in Nederland heeft volgens de grondwet (onder meer het aansturen van de formatie).



HET JAAR VAN DE OPVOLGING (VPRO, 1998). Coen Flink als minister-president en Porgy Franssen (op het bed) als de kroonprins in de ban van *new age*. *Bron*: VPRO

Natuurlijke verschillen

Dat die vermenselijking vanaf Juliana parallel loopt met de bloei van het audiovisuele tijdperk, lijkt de terughoudendheid te versterken. In dat verband is de vergelijking met de Britse situatie dankbaar. Het Britse koningshuis heeft geen wettelijk vastgelegde taak, is kortom louter decoratief. Omdat het niets anders heeft behalve decorum is het wellicht eerder genoodzaakt juist dat te presenteren. De keerzijde van deze 'koninklijke afstand' werd pijnlijk duidelijk bij de tragische dood van Lady Di in augustus 1997. Het massaal rouwbeklag en de representatie van die volksrouw op televisie, maakten van de al bij leven tragische prinses een mythe, en dus een geschikt onderwerp voor een speelfilm na haar dood, THE PEOPLE'S PRINCESS. Een speelfilm die op zijn beurt weer de mythe van de prinses die zich inzette voor een betere wereld, de mythe van de 'queen of the hearts' levend zou kunnen houden. Een prinses zoals de mensen haar graag willen zien, een door de media geconstrueerd beeld waaraan Diana zelf had meegewerkt.

De verklaring voor de zichzelf versterkende mediahype na haar dood werd onder meer gezocht in de ontoegankelijkheid van de Britse monarchie en de daarin strikt gehanteerde conventies, normen en waarden die het Britse koningshuis onder leiding van koningin Elizabeth van het volk

verwijderd zouden hebben. Brits televisiedrama over de voorvaderen van de huidige koninklijke generatie zou daarom vooral de functie hebben het koningshuis een menselijk gezicht te geven. In de praktijk leverde dat veelal conventionele televisieproducties op, die een geïdealiseerde reconstructie van het Britse erfgoed beoogden: sagen over koninklijke families, maar ook verslagen van ontdekkingsreizen, van militaire campagnes en oorlogservaringen. Daarbij werd impliciet uitgegaan van een traditionele liberale geschiedschrijving, die de handelingen en gedachten van individuen op de voorgrond plaatst, wat met name in biografische series als EDWARD THE SEVENTH (ATV, 1975) en de meer prikkelende THE SIX WIVES OF HENRY VIII (BBC, 1970) en ELIZABETH R. (BBC, 1970) te zien is geweest.

Niet alleen werd daarin de monarchie tot menselijke herkenbare proporties teruggebracht, de series dienden ook de publieke legitimatie van de Britse maatschappelijke en politieke status quo in de jaren zeventig en begin jaren tachtig. Vooral series die in het Edwardiaanse tijdperk spelen, rond de eeuwwisseling, waren in dit opzicht populair.[2] Wat deze periode als arena extra aantrekkelijk maakte, was de aandacht voor de sociaaldemocratie, voor een natie die zich onder aanvoering van Edward VII bekommerde om haar onderdanen. Die periode van aanzien en koloniale macht zou een stabiliserend referentiepunt kunnen bieden voor een hedendaags publiek in een land dat zich (in de jaren zeventig en tachtig) meer en meer geconfronteerd zag met politieke verdeeldheid en verlies van macht en aanzien. Hoe tegenstrijdig dat ook moge klinken, de algemene opvatting is dat in het Engeland van voor en tijdens Thatcher, waarin sociale verschillen toenamen, de kijkers gediend waren met de verbeelding van een periode waarin die verschillen met behulp van de narratieve conventies van het realisme als 'natuurlijk' werden voorgesteld.

Die relatie tussen de populariteit van de Edwardiaanse series en de tijdgeest is echter niet zo eenduidig. Met die series werd namelijk ogenschijnlijk niet alleen geappelleerd aan de inhoud van de verzorgingsstaat, maar ook aan de ijzeren lijn die Thatcher met haar nationale populistische politiek volgde in de jaren tachtig. Ook hiervoor leken de Edwardians met de mythe van heroïek een geschikt decor te bieden.[3]

Wat bedoeld wordt, is dat een beschouwing van historisch drama niet relevant is zonder het eigentijdse perspectief erbij te betrekken van de productieperiode. Dat betekent dat historisch drama altijd zeggingskracht moet hebben in het heden, maar dat deze zeggingskracht door verschillende bronnen gevoed kan worden. Niet dat het verleden op zichzelf niet voldoende interessant zou zijn als onderwerp van fictie, het gaat om het perspectief vanwaaruit dat verleden wordt beschouwd, om de keuzen van de maker, of die nu impliciet blijven (in de realisme-conventie) of

expliciet, waarbij de verbeelding als constructie wordt gepresenteerd. Het gaat kortom om de wijze waarop de maker zich met een culturele productie in de historische beeldvorming mengt. Het Britse televisiedrama kan zich wat dat betreft geïnspireerd weten door een rijke theatertraditie die in ons land ontbreekt. De koningsdrama's van Shakespeare betreffen alle historische personages wier karakter een eigentijdse, door de renaissance gevoede glans kreeg, meer geïndividualiseerd zonder afbreuk te doen aan de realismeconventies die in Shakespeare's tijd golden en die juist een belangrijke mate van stilering eisten.

In de Lage Landen werden in de zestiende eeuw ter gelegenheid van de ontvangst van koninklijk bezoek tableaux vivants gemaakt door de rederijkerskamers met referenties aan de bijbel, de klassieke oudheid en de eigen nationale geschiedenis. In de zeventiende eeuw werden deze tableaux steeds toneelmatiger en kregen ze een politieker karakter, omdat 'koninklijke' geschiedenis uit binnen-en buitenland er een grote rol in ging spelen. Onder anderen Hooft leverde er een bijdrage aan. Hoe populair deze tableaux ook mogen zijn geweest, ze leidden niet tot een toneelschrijftraditie van 'koningsdrama's'. In de Nederlandse toneelgeschiedenis zijn slechts enkele toneelstukken te vinden die de monarchen, of 'staatshoofden', tot onderwerp hebben, zoals Hoofts *Geeraerdt van Velsen* (1613), over het complot van Hollandse edelen tegen Floris V, en Vondels *Palamedes* (1625), een anti-Oranjespel gericht tegen de veroordeling van Johan van Oldenbarnevelt door stadhouder Maurits.[4] Het bekendste is ongetwijfeld Multatuli's *Vorstenschool* (1875). Een eenvoudig drama waarin overspel, of liever vermeend overspel, de motor is in een verhaal over de menslievende koningin Louise, met hart voor haar volk, en haar ongeïnteresseerde echtgenoot in wie tijdgenoten koning Willem III vermoedden. In Multatuli's stuk is Louise een 'queen of the hearts' *avant la lettre* en in dat opzicht een navolgbaar voorbeeld voor haar echtgenoot, die zich 'bekeert' tot een 'king of the hearts', niet in de laatste plaats van het hart van zijn vrouw.

Een vrouw op de troon

Ook in de televisiebewerking van *Vorstenschool* (1976) door Herman Fortuin (hoofd drama van de Vara), bekeert de koning zich naar het voorbeeld van zijn vrouw ('als gij Louise') tot het hart des volks en hoopt hij tevens een plaats te verdienen in het hart van zijn vrouw. In de zwaar op het theater leunende bewerking wordt de deugd van de koningin (gespeeld door Sjoukje Hooymaayer), die zich bekommert om haar volk, gezet tegenover een slappe koning (Carol van Herwijnen) die zich vermaakt

met de jacht en in zijn gevolg niets dan ijdele mannen kent die uit zijn op persoonlijk gewin. Ten overstaan van het volk dat waardig en eerlijk blijft, worden ze ontmaskerd als onverantwoordelijke nietsnutten: macht corrumpeert. In het stuk van Multatuli is die gedachte reeds te vinden en om die reden vormde het voor de Vara in de jaren zeventig, toen de omroep volop in de productiepraktijk van het actuele maatschappijkritische drama zat, een dankbare bron. Direct al in de eerste scène van Fortuins bewerking krijgt de koningin gelegenheid haar opvatting over klassen uiteen te zetten; de onveranderbaarheid van de maatschappij wordt daarbij als uitgangspunt genomen, maar niet dat de ene klasse honger lijdt en de andere in overvloed leeft. Daarmee wordt direct het beeld gecreëerd van een geëngageerde koningin, een menselijke koningin, wat nog wordt onderstreept door het feit dat zij, evenals in de bron, ten onrechte van overspel wordt beticht en als vrouw de situatie openlijk en vindingrijk oplost.

Een vrouw op de troon; dat lijkt een dankbaar onderwerp voor mooi menselijk drama, zeker wanneer de tijden woelig zijn en vrouwen (nog) niet vanzelfsprekend worden gewaardeerd om hun intellectuele en zakelijke capaciteiten. Honderd jaar met vier regerend vorstinnen waren in 1990 aanleiding tot de uitgave van een speciaal setje postzegels met de portretten van onze koninginnen, en ook voor het enige met dramatische middelen vertelde verhaal op televisie dat werkelijk aan een vorstin in Nederland werd gewijd: EMMA, KONINGIN DER NEDERLANDEN (NOS, 1990). De productie herdacht de troonsbestijging honderd jaar eerder van Emma, koningin-regentes, en koos daarvoor het perspectief van de geschiedenis en ontwikkeling van de vrouwenbeweging. De situering, rond 1900, bood daarvoor de ideale setting. Dat veel Brits drama, zoals ik al aangaf, gesitueerd is rond de eeuwwisseling, komt ook juist omdat die periode er een is van sociale veranderingen die in de volgende eeuw een ijkpunt bleven voor strijd in het heden: de opkomst van emancipatiebewegingen van de arbeider en van de vrouw.

Het is niet eenvoudig om de vorm van EMMA, KONINGIN DER NEDERLANDEN te benoemen. De makers (Godelieve van der Heyden en Agna Rudolph) stelden Emma centraal, zonder daarbij de context van haar omgeving (de tijd, het milieu, de mores) te verwaarlozen. De intentie is documentair in de zin van de overdracht van historische kennis en informatie op basis van grondige research. Maar om zowel informatief te kunnen zijn als ook Emma en haar tijd levend in herinnering te brengen, is gekozen voor een collage waarin het verhaal van Emma in chronologische volgorde verteld wordt door actrice Nettie Blanken (in de derde persoon), die gekleed naar de mode van de hedendaagse jaren negentig, de kijkers als het ware toespreekt. Tijdgenoten van Emma (de hofdignitaris, een feministe, een liberaal, een socialist en een volksvrouw) geven in korte

scènetjes commentaar. Zij zijn teruggeplaatst in de tijd en worden eveneens gespeeld door acteurs en actrices. Schilderijen, foto's en archiefmateriaal op film ondersteunen en illustreren het verhaal.

We krijgen vooral een beeld van Emma's karakter en de wijze waarop zij haar taak, regentes, en het voorbereiden van haar dochter Wilhelmina op het koningsschap opneemt. Behalve als opofferingsgezind wordt zij in de documentaire bijkans als 'heilig' getypeerd, in het liefde geven aan anderen, hard werken en gedegen arbeid leveren. En als iemand die recht door zee is en boven de partijen staat, maar wel liefde aan het volk kan geven, en laveert tussen vasthoudendheid aan de grondwet en onpartijdigheid in kwesties als bijvoorbeeld de kieswet, die in 1894 tot ontbinding van de Kamer leidde. Ze wordt het slachtoffer van manipulaties van ministers, die in feite geen vrouw op de troon dulden. Een dergelijk conflict heeft, gereflecteerd in de actuele politiek (men denke aan het ministerie van justitie), ook nu nog zeggingskracht. Door de positie van de vrouw als invalshoek te kiezen wint het historisch drama dus aan relevantie voor de huidige tijd. Door zich voorbeeldig aan de grondwet te houden en een toonbeeld van dienstbaarheid te zijn, vestigt Emma voor altijd haar naam als een plichtsgetrouwe koningin, die haar volk dient. De documentaire besteedt veel aandacht aan de relatie tussen koningschap en volk en aan de wijze waarop Emma die relatie probeerde te versterken, waarmee de basis werd gelegd voor het 'dienende koningschap zoals wij dat nu nog kennen'. Daarmee plaatst ook deze productie zich in de reeks verbeeldingen die in de eerste plaats de persoonlijke betrokkenheid bij de monarchie trachten te versterken.

Een gewoon mens

EMMA, KONINGIN DER NEDERLANDEN is door de gekozen opzet geen meeslepend drama geworden. Emma is geen personage. Toch probeert ook deze productie het koningschap een menselijk gezicht te geven, en daartoe vooral – en dat is uitzonderlijk – de essentie van een tijd te zoeken. In de groots opgezette serie WILLEM VAN ORANJE (Avro/VOO, 1984) is dat laatste veel minder aan de hand. De vermenselijking van de vader des vaderlands is hier de belangrijkste dramatische intentie. Op een andere plaats heb ik al beschreven hoe Oranje in de serie van bewerker-regisseur Walter van der Kamp tot menselijke proporties wordt teruggebracht.[5] Daarom volsta ik met een summiere bespreking.

Gespeeld door Jeroen Krabbé wordt Willem getoond als een man die emotioneel en fysiek reageert op het zien van de uitvoering van lijfstraffen die in zijn tijd gewoon waren. En als een man die zich in alledaagse huise-

lijke scènes een liefdevolle echtgenoot en vader betoont. Een gewoon mens dus. Daartoe zijn twintigste-eeuwse noties teruggeplaatst in de zestiende eeuw. Dat heeft tot voordeel dat Willem van Oranje een in de jaren tachtig herkenbaar personage wordt, geen super macho, maar wel als man aantrekkelijk, een man die zijn zwakheden heeft en toont, zonder een slappeling te worden. Voldoende jongensachtig en tegelijkertijd geëngageerd met zijn volk, meer als staatsman dan als prins, eerder politiek, dan vorstelijk. Wat in deze benadering wegvalt is het in de kern treffen en invoelbaar maken van de mentaliteit en de sociale verhoudingen van de zestiende eeuw, die de achtergrond vormden van het denken en doen van de prins en zijn tijdgenoten. Over de tijd waarin Willem van Oranje leefde, lijken de makers veel minder te hebben willen zeggen dan over de prins zelf. Wat rest is een historische dramareeks die als een prentenboek een modern sprookje laat zien: 'Er was eens een prins...' Een benadering die geschiedenis meer vat in algemeen menselijke termen in plaats van de historische context en de daarmee verbonden normen en waarden als uitgangspunt te nemen. Universaliteit wint het hier van historisering.

Ook in de speelfilm WILLEM VAN ORANJE (Jan Teunissen, 1934) ontbreekt het perspectief van de mentaliteitsgeschiedenis. Evenals de televisieserie is de film een 'herdenkingsdrama', met de geboorte van de prins vierhonderd jaar eerder als referentiepunt. Bovendien diende de film de versterking van nationale eenheid, waarvan het Oranje-huis als het symbool werd gezien.[6] De prins wordt in de film daarom als held getoond en geëerd, en aldus eerder op een voetstuk geplaatst dan tot menselijke proporties teruggebracht, of het moet zijn door de knullige uitwerking in plot, spel en enscenering.

Kamervragen

Wat het meest opvalt aan die paar koningsdramaproducties die er in het audiovisuele tijdperk zijn geweest is, kort gezegd, de duidelijke intentie om de afstand tussen vorst en volk te verkleinen. Dat de idee van een menselijke monarchie al werkelijkheid is geworden in de twintigste eeuw en als zodanig in het collectief geheugen is opgenomen, verklaart mede de schaarste van dit soort producties. Noties van een gemeenschappelijk nationaal verleden zijn niet in het huis van Oranje geprojecteerd en als zodanig verbeeld. Het Nederlands vorstenhuis fungeert dus niet als bindend element van de zich ontwikkelende natie, althans wanneer de audiovisuele productie als reflectie daarvan wordt gezien. De zeldzame momenten uit de geschiedenis van de audiovisuele fictie in Nederland waarop het koningshuis onderwerp van satire is, onderstrepen die gedach-

Jeroen Krabbé als Willem van Oranje in de gelijknamige televisieserie (Avro, VOO, 1984): 'Een man die zich in alledaagse huiselijke scènes een liefdevolle echtgenoot en vader betoont.' *Bron*: NAA Fotoarchief

te. Het zijn – uit de aard der satire – ook de enige momenten waarop aan het koningshuis in de huidige tijd wordt gerefereerd, waar het andere drama in het verleden of – uitzonderlijk – in de toekomst is gesitueerd.

In een scène in DE BAREND SERVET SHOW (VPRO, 1972) weet journalist Barend Servet door te dringen tot de privéruimte van koningin Juliana. De koningin laat niet na te benadrukken hoe gewoon ze is en vooral dat dat het beeld is dat ze graag de wereld in stuurt. Spruitjes

schoonmaken zoals de 'gewone volksmensen' ook doen; een gewoon mens in een bescheiden optrekje, dat graag een sherrytje drinkt en de lakei 'ober' noemt. Maar de spruitjes zijn voor de show, die worden weggegooid of gaan naar een kindertehuis. En het woord 'republiek' is voor de eenvoudige koningin voldoende om de journalist de deur te wijzen. Die is te ver gegaan. Voor verschillende groeperingen gold dat laatste het hele programma. Het wekte schandaal en riep vragen op in Tweede Kamer. De tot in het uiterste doorgevoerde vermenselijking, waarbij al het decorum is verdwenen, haalde het koningshuis blijkbaar te veel naar beneden.

In de laatste scène van de speelfilm THEO EN THEA EN DE ONTMASKERING VAN HET TENENKAASIMPERIUM uit 1989 is het decorum wel aangebracht, maar wordt het geparodieerd. Theo en Thea worden voor hun heldendaden door koningin Beatrix gedecoreerd met flink wat rood, wit en blauw en getrakteerd op thee met gebak, door de vorstin zelf gebakken. Er heerst de sfeer van opzitten en pootjes geven, die de koningin met een bemoedigende glimlach naar de kinderen Theo en Thea probeert te doorbreken, bijvoorbeeld wanneer hond Trudy zichzelf onbeschaamd likt en de kinderen in navolging van de koningin hun theezakje in het kopje heet water heen en weer bewegen, vervolgens om het lepeltje draaien om de laatste druppeltjes eruit te persen. De koningin (gespeeld door *double* Jannie Baay) wordt hier als een louter decoratieve koningin neergezet, die linten doorknipt, thee drinkt met haar pink omhoog en in feite een eenzaam bestaan leidt. Het bezoek van Theo en Thea blijkt een welkome afwisseling en daarom ook nodigt zij ze uit op paleis Soestdijk te komen wonen onder de verzuchting: 'Ik wou dat ik zulke kinderen had.' De buitenkant van het paleis met bordes wordt getoond en de iconische functie ervan geaccentueerd, de koningin woont er immers niet! Theo en Thea weten door het paleishek naar buiten te huppelen, de vrije wijde wereld in, en ontkomen zo aan toekomstige knellende banden, koninklijk of niet.

De kinderen van Beatrix en Claus zelf proberen dat enigszins in *Emily, of het geheim van Huis ten Bosch*, het toneelstuk van amateurgezelschap Toetssteen, waarvan de Vara in 1997 een registratie uitzond. Hoewel het stuk niet gaat over het toekomstig huwelijk tussen kroonprins en burgermeisje Emily, waarop de roddelpers jaren speculeerde, was alleen al de verwijzing daarnaar in de titel van het stuk voldoende aanleiding voor toenmalig staatssecretaris Nuis om een gevraagde subsidie voor de uitvoering van het stuk niet toe te kennen. Het onderwerp betrof te zeer een privé-aangelegenheid van de koninklijke familie, waarover bovendien kroonprins en koningin verschillende opinies hebben, zoals algemeen bekend is. In de productie wordt makkelijk teruggegrepen op sjabloonachtige voorstellingen van de koninklijke familie: 'oma' Juliana, de flierefluiterige

'Duitser' Bernhard, de serieuze 'Duitser' Claus en drie koningskinderen die vooral 'gewoon' willen zijn.

Besef

Als we de satire erbij nemen en het geheel overzien, dan is een van de verklaringen voor het gebrek aan dramatisering van het koningshuis toch ook dat het nog een van de weinige onderwerpen in Nederland is waarvoor het fatsoen de norm is. Zolang leden van het koninklijk huis nog leven, is men in Nederland bepaald terughoudend. Zo zweeft de affaire Greet Hofmans al jaren boven de audiovisuele markt. Nadat verschillende pogingen van verschillende Nederlandse regisseurs om de affaire te verfilmen gestrand zijn in de afgelopen decennia, zullen Hans Keller en H.J.H. Hofland in 1999 hun visie op deze zaak en het daarmee verbonden politiek en persoonlijk drama op Soestdijk geven. Zij voegen daarmee een volgend deel toe aan de reeks VERHALEN UIT HET LAND VAN DE VOLDONGEN FEITEN, waarin zij drama en documentaire op eigenzinnige wijze mengen om verborgen geschiedenis levend en publiek te maken.

Omdat het koningshuis geen sterk symbool in onze samenleving is, is het als onderwerp van drama niet erg voor de hand liggend. Voor drama over vorsten en vorstinnen uit het (recente) verleden geldt dat in mindere mate. Bovendien dienen zich daarvoor makkelijk onderwerpen aan die dramatisch voldoende interessant en dankbaar zijn: wat te denken van Willem II die naar verluidt door de Grondwet van 1848 ineens democraat werd. Het is per slot van rekening op grond daarvan dat de koningin nog steeds de formatie kan aansturen: stof genoeg voor een politiek en menselijk drama, en dat geldt evenzeer voor de rol van koningin Sophie, de eerste vrouw van Willem III, over wie weinig in ons collectief geheugen ligt opgeslagen.

Enkele oorzaken voor de magere productie kunnen ten slotte worden herkend. Ik noemde al de vermenselijking van het koningshuis in de huidige tijd, waardoor weinig behoefte lijkt te bestaan aan het teruggrijpen op koninklijke sagen van vroeger die de huidige vorstin en haar familie dichter bij ons brengen. In het verlengde daarvan moet ook de relatief vroege republikanisering van ons land gezien worden, waardoor de symboolfunctie van het koningshuis voor de natie als eenheid zich niet sterk heeft kunnen ontwikkelen, pogingen in de jaren dertig met de speelfilm WILLEM VAN ORANJE ten spijt. 'Nationalisme' was voor Nederlanders altijd minder belangrijk dan voor enkele andere Europese landen zoals Duitsland en Italië. Het koningshuis fungeert kortom niet als centrum

waarop alle nationale gevoelens zijn gericht en verbeelding daarvan is daarom minder nodig om nationale identiteit te versterken. Ofwel, Nederlanders hebben – om die reden – geen groot historisch besef, zij het dat geschiedenis de laatste jaren weer sterk in de belangstelling staat. Historisch drama zou dat historisch besef positief kunnen stimuleren.

Het gebrek aan een toneeltraditie van koningsdrama's noemde ik ook al als oorzaak voor het gebrek aan oorspronkelijk drama over Oranje. Er zijn echter ook andere, praktische problemen die schrijvers en regisseurs hinderen bij de productie van historisch drama over de koninklijke familie. Want hoe zou het moeten en kunnen? Hoe geef je het vorm als film- of televisiemaker? Wie moet het spelen bijvoorbeeld? Nederland is een klein land met een beperkt bestand aan acteurs en actrices. Dat Andrea Domburg blijkbaar dé (ideale) koningin Wilhelmina is geweest, is een illustratie van de beperkte mogelijkheden. Kortom, wie moet je casten voor de rollen van de koningen en koninginnen? Dat is een groot probleem voor de periode die we kennen, waarvan we de vorsten en vorstinnen zelf nog gekend hebben. Hoe verder je teruggaat in de tijd, hoe minder dat een probleem is. En, waar moet je op dit moment als maker heen in het omroepbestel? Afhankelijk van de rol die Oranje in het traditionele gedachtegoed van de omroepen speelde, kon je terecht bij de Avro (voor de traditionele kostuumdramabenadering), de NCRV (voor het religieus-menselijke perspectief) of de VPRO (voor satire). Deze kwalificaties zijn nog maar in beperkte mate van toepassing op het dramabeleid van de omroepen aan het eind van de jaren negentig. Is de intentie vooral informatief, dan komt nog altijd de NPS in aanmerking. Is de invalshoek vooral menselijk, dan zou men theoretisch gesproken overal terecht kunnen, mits er geld is. Historisch drama is de duurste categorie televisieprogramma en voor de KRO, die de laatste hand legt aan een rijkelijk gedecoreerde serie over Alexander van Oranje, de schizofrene prins, waarbij het accent ligt op het sensationele verhaal en minder op de mores van de tijd, is het vooralsnog de laatste investering in een hoogwaardige dramaproductie.

De perspectieven lijken dus juist voor dit soort drama nogal beperkt. Maar het belangrijkste is wellicht dat er in Nederland nog te weinig besef is dat historisch drama ook een historische benadering vraagt, dat wil zeggen, grondige research. Die maakt het mogelijk je in de tijd te verplaatsen en in de mensen die toen leefden. Wat we nu in historisch drama zien, is veelal op de buitenkant gericht: hoe zag men eruit, hoe zagen locaties eruit enzovoorts. In het denken over historisch drama is men eerder uit op het verhaaltje tegen een historisch decor, dan op de essentie van een andere tijd, op de mentaliteit, de sociale verhoudingen, die je op basis van grondige research zou kunnen achterhalen. Het zijn juist deze elementen

die veel handvaten kunnen geven voor de verbeelding van geschiedenis in drama, in scènes die de tijd en het gevoels- en gedachteleven van historische figuren tot leven zouden kunnen brengen. Historisch drama kan dan pas ontsnappen aan het beeld van kostuumdrama en – wie weet – historisch besef en liefde voor het verleden overdragen.

Met dank aan Godelieve van der Heyden

Noten

1 *Het Nederlands Scenario*, deel 19, september 1995, p. 39-40.
2 Zie: D.L. LeMahieu, 'Imagined Comtemporaries. Cinematic and televisied dramas about the Edwardians in Great Britain and the United States, 1967-1985', in: *Historical journal of film, radio and television*, vol. 10 nr. 3, 1990, p. 243-256.
3 J. Tulloch, *Television drama. Agency, audience, myth.* Londen 1990, p. 94-96.
4 R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996. Daarin: M. Spier, 'De functie van tableaux vivants bij openbare festiviteiten', p. 148-155; M.B. Smits-Veldt, 'Reilen en zeilen der rederijkerskamers te Amsterdam begin zeventiende eeuw', p. 156-161; M.B. Smits, 'Begin van een traditie en het beheer van de Schouwburg', p. 204-211.
5 S. de Leeuw, *Televisiedrama: podium voor identiteit. Een onderzoek naar de relatie omroepidentiteit en Nederlands televisiedrama 1969-1988*, Amsterdam 1995, p. 119-127.
6 K. Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*, Amsterdam 1993, p. 275.