

Op zoek naar de boodschap in sitcoms

Een procedure voor narratieve analyse

Fred Wester en Natasja Verbrugge

1 Inleiding

In de afgelopen decennia heeft de televisie een steeds belangrijker plaats gekregen in onze samenleving. Niet alleen brengt de gemiddelde Nederlander steeds meer tijd door met het kijken naar televisieprogramma's. Meer dan vroeger definieert de televisie wat belangrijk is in de samenleving, de maatschappelijke discussie vindt steeds meer plaats via de televisie als medium. Een gebeurtenis is dan ook pas echt waar of echt belangrijk, als het op de televisie is geweest. Zelfs politici volgen de televisieactualiteit om op de hoogte te zijn van wat er gebeurt in Den Haag. Daar komt nog bij, dat het aanbod de laatste tiental jaren sterk is uitgebreid, zodat eenieder wel wat van zijn gading kan vinden, waardoor de televisie die centrale plaats in onze samenleving ook makkelijk kan handhaven.

Niet iedereen is met deze ontwikkelingen even gelukkig. De televisie domineert de besteding van de vrije tijd, waardoor andere zaken in het gedrang komen. Bovendien heeft zo'n centrale institutie, die ons van jongs af aan begeleidt, een wel heel machtige positie in het bepalen van wat wij als leden van de samenleving gemeenschappelijk hebben. Door sommigen wordt dan ook wel eens de vrees uitgesproken, dat met de doorsnee televisieprogramma's tevens een 'verborgen curriculum' wordt uitgezonden van wat gewoon en wenselijk is in onze samenleving. Zo is in Europees verband al eens aan de orde gesteld, dat het overwegend Amerikaanse aanbod van bepaalde programmacategorieën de veramerikanisering van de Europese culturen tot gevolg zou kunnen hebben. Ook wordt vanuit bepaalde groepen gewezen op veronderstelde, al dan niet gevaarlijke, tendensen in de televisie-inhoud, zoals het poldernederlands, de hoeveelheid geweld die aan bod komt, of de overbenadrukking van relaties, seks en sport. In de Verenigde Staten bijvoorbeeld is er een krachtige beweging tegen de verheerlijking van het televisiegeweld, met name in series gericht op jongeren (vgl. Seawell 1996, 1997).

Dit soort relaties tussen media en samenleving wordt in de communicatiewetenschap vanuit verschillende invalshoeken gethematiserd, zoals in het 'cultural studies'-onderzoek (Campbel en Kean 1997; Turner 1996; Hall 1987) en vanuit de culturele-indicatorenbenadering (Gerbner e.a. 1995; Bouwman 1987).

In deze benaderingen wordt ervan uitgegaan dat de media en met name de televisie, een belangrijke rol spelen in het resoneren en beklijken van praktijken met een culturele lading, zoals opvattingen, gewoonten, modes, of normen en waarden. Gerbner, een vertegenwoordiger van het onderzoek naar culturele indicatoren, heeft gewezen op de centrale rol die de televisie speelt bij de socialisatie van groepen en individuen in de samenleving (Gerbner 1969, 1970, Gerbner e.a. 1995). In het televisieaanbod, zoals door nieuws en actualiteiten, door discussieprogramma's en reclames, maar vooral ook door het verspreiden van verhalen, worden al dan niet actuele maatschappelijke onderwerpen gethematiserd. De televisie verspreidt zo 'boodschappen over het leven', die weliswaar op het eerste gezicht een veelheid van perspectieven naar voren laten komen, maar waarbij toch bepaalde opvattingen en praktijken domineren. Net als bij het onderwijssysteem, kan men spreken van een 'verborgen curriculum' van dominante waarden en normen in het televisieaanbod.

Vanuit dit perspectief is het onderzoek van het televisieaanbod sociologisch interessant, omdat het tendenties in het culturele klimaat kan registreren. Het biedt een aanvulling of alternatief voor het onderzoek naar het culturele klimaat in de traditie van Lasswell, dat zich beperkt tot het politieke domein (bijv. Namenwirth en Weber 1987) dan wel het onderzoek in de traditie van Rokeach (bijv. Halman 1991), dat dergelijke tendenties afleidt uit surveyonderzoek naar opvattingen op een beperkt aantal levensterreinen zoals arbeid, gezin en levensbeschouwing. De televisie kan worden opgevat als een cultureel forum waar dergelijke levensgebieden niet alleen bij elkaar worden gebracht, maar bovendien worden geïntegreerd in een groter geheel. Meer nog dan gezin en onderwijs is televisie een centrale culturele institutie, die zorg draagt voor een integratief beeld van de samenleving en de bredere wereld waarin we leven. Gerbner vat het televisieaanbod op als een boodschapsysteem ('message system'), waarin bepaalde opvattingen over wat belangrijk is, wat goed en slecht is en hoe het er in de samenleving aan toe (moet gaan) gaat, domineren.

Het idee van een boodschapsysteem gaat ervan uit, dat in het brede aanbod van de televisie systematiek zit, en wel zodanig dat een bepaald perspectief op de werkelijkheid domineert en dat de verschillendsoortige boodschappen van deelsystemen als nieuws, drama, discussieprogramma's of reclame wat culturele boodschappen betreft, met elkaar coherent zijn. Het bijzondere van televisiedrama, dat wil zeggen films, series en soaps, is nu, dat daarin alle aspecten van het boodschapsysteem naar voren komen en op elkaar worden betrokken. Bovendien vormt televisiedrama de harde kern van het televisieaanbod, met name bij de commerciële zenders, op de voornaamste kijkuren. Dat maakt televisiedrama uiterst geschikt om tendensen in het culturele klimaat te onderzoeken (Gerbner e.a. 1995).

In het gangbare culturele-indicatorenonderzoek wordt echter het boodschapsysteem slechts in globale zin onderzocht, door voor dramaprogramma's na te

gaan welke thema's centraal staan, welke kenmerken hoofdpersonages hebben en wat de rol van geweld is in deze televisieverhalen (Gerbner en Gross 1976; Bouwman 1987). Dat levert maar een beperkt beeld van de lessen van dit boodschapsysteem: wie plegen het geweld, wie zijn de slachtoffers. Doordat in hun onderzoeksinstrument weinig aandacht wordt geschonken aan het verloop van de onderzochte verhalen, geven de resultaten weinig zicht op culturele thema's als doelstellingen, waarden, normen en levenslessen (Wester en Bors 1995). Dat heeft ons ertoe gebracht een procedure voor narratieve analyse te ontwikkelen, waarmee televisieverhalen kunnen worden beschreven en op hun culturele lading geanalyseerd.¹

In dit artikel willen we die procedure demonstreren aan de hand van een exploratief onderzoek naar de culturele boodschappen in een bepaald soort dramaprogramma: *situation comedies* (Verbrugge 1999). Eerst zullen we ingaan op de uitgangspunten achter onze benadering en de werkwijze zelf aan de orde stellen, vervolgens zullen we die toelichten en illustreren aan de hand van een exploratieve analyse van boodschapstructuren in *situation comedies* (verder aangeduid als *sitcoms*). In de discussie zullen we ten slotte aangeven, wat de mogelijkheden en beperkingen van dit soort onderzoek zijn.

2 Narratieve analyse

Hiervoor is reeds aan de orde gekomen, dat wij televisie zien als een van de centrale culturele instituties van onze hedendaagse samenleving. Natuurlijk zorgt het brede aanbod aan zenders en programma's ervoor, dat elk maatschappelijk thema ooit wel ergens aan bod komt, maar de vraag is wat in doorsnee op dit culturele platform domineert. Gerbner (1969) vat het televisieaanbod op als een boodschapsysteem, waarin bepaalde opvattingen over wat belangrijk is, wat goed en slecht is en hoe het in de samenleving eraan toegaat, steeds terugkeren. In deze opvatting ziet men televisie dus als een centraal systeem van 'storytelling', dat bijdraagt aan de socialisatie van de leden van onze maatschappij.

Volgens Gerbner (1970: 72) bevatten de verhalen op televisie boodschappen of lessen op vier verschillende soorten niveaus. Het eerste niveau (door Gerbner aangeduid als *existence*) heeft betrekking op wat in de programma's naar voren komt (onderwerpen, thema's) en wat dus als onderdeel van 'onze wereld' kan worden gezien. Hoewel alle programma's hieraan bijdragen, zijn sommige programma's (nieuws, actualiteiten) specifiek op dit niveau gericht. Het tweede niveau (*priorities*) heeft betrekking op de vraag, wat in het boodschapsysteem als belangrijk wordt aangemerkt. Reclameboodschappen en levensbeschouwelijke programma's richten zich specifiek op dit niveau. Het derde niveau (*values*) heeft betrekking op de vraag 'what is right or wrong, good or bad, etc.?' Met name talkshows en consumentenrubrieken richten zich specifiek op dit niveau. Hierbij gaat het om

wat in het boodschapsysteem als goed en nastrevenswaardig, en wat als slecht en te vermijden wordt aangemerkt. Het vierde niveau (*relationships*) heeft betrekking op de vraag hoe in het boodschapsysteem gebeurtenissen, toestanden en uitkomsten worden verklaard. Met name documentaires en televisiedrama schenken aandacht aan dit niveau.

Hoewel wij het beeld van de televisie als boodschapsysteem een inspirerende gedachte vinden, zien wij enkele belangrijke beperkingen in de uitwerking van het culturele-indicatorenonderzoek (Gerbner 1970; Gerbner e.a. 1995). Zo gaat het Gerbner c.s. om een abstracte opvatting van storytelling, die is gesitueerd op systeemniveau. In deze opvatting zijn de concrete verhalen niet zo belangrijk, enkele indicatoren kunnen de tendens in het systeem goed weergeven.

Toch zijn er goede redenen om meer aandacht te besteden aan de verhalen zelf. Ten eerste geven de verhalen op zich vaak al weer wat belangrijk is (priority), of wat goed en slecht is (values). Bovendien worden de verwickelingen in het verhaal veelal verklaard via gezegden en clichés ('wie voor een dubbeltje geboren is, wordt nooit een kwartje') of kunnen via dit soort culturele clichés worden begrepen. In de werkwijze van Gerbner c.s. laat men deze culturele lading liggen, omdat men voornamelijk gericht is op de abstracte centrale tendens van het systeem en daarbij met name op *de rol van geweld als culturele categorie*. Een brede oriëntatie op de tendensen in het boodschapsysteem kan niet aan een inventarisatie van waarden en clichés voorbijgaan (vgl. Wester en Bors 1995).

Een tweede reden om meer aandacht aan de verhalen zelf te besteden, heeft te maken met ontwikkelingen in televisieprogramma's. Toen Gerbner zijn onderzoekingen startte in het begin van de jaren zeventig, ging het nog grotendeels om programma's met een tamelijk simpele narratieve structuur, meestal gebaseerd op één verhaallijn. Ook *soapachtige* programma's kenmerkten zich door een nog simpele structuur: weliswaar waren hier meer verhaallijnen te onderscheiden, maar de verhalen draaiden om hetzelfde thema. Daarmee waren de verschillende hoofdpersonages relatief eenvoudig aan te wijzen. Dat is in de loop der tijd sterk veranderd. De in principe eenvoudige kenmerken die in het culturele-indicatorenonderzoek worden geregistreerd (thema's, hoofdpersonages), liggen tegenwoordig verborgen in een relatief complexe structuur van meer verhaallijnen met vele personages. Een van de aandachtspunten voor de training van de codeurs is nu, dat men eerst leert de film te bekijken om verhaallijnen te reconstrueren en een personagelijst te maken (tegenwoordig is een videorecorder onontbeerlijk, die gebruikte men in de jaren zeventig nog niet), alvorens het waarnemingsinstrument toe te passen. Kortom, zonder een globale vorm van verhaalanalyse kan Gerbner's instrument (of de Nederlandse versie daarvan) niet meer worden toegepast!

Een derde reden om meer aandacht te besteden aan de verhalen, volgt uit de implicaties van de twee voorgaande redenen samen. Het direct doorstoten naar

de globale tendens op systeemniveau heeft tot gevolg, dat het systeem als cultureel forum uit het zicht raakt. Het verband tussen culturele categorieën zoals dat in de verhalen wordt gethematiseerd, is namelijk op systeemniveau niet meer zichtbaar.

In onze benadering van het onderzoek van het boodschapsysteem van de televisie staat dus het verhaalkarakter van de programma's centraal. Dat betekent dat wij een analytisch kader nodig hebben om het narratieve materiaal recht te doen. Kozloff (1992: 69) geeft aan, dat bijna geen enkel televisiegenre ontkomt aan de narratieve vorm:

'Narratives are not only the dominant type of text on television, but narrative structure is, to a large extent, the portrayal or grid through which even nonnarrative television must pass.'

Wat er echter verstaan moet worden onder een narratieve structuur of vorm, is niet altijd even duidelijk. In algemene zin is een verhaal een soort verslag van gebeurtenissen, die op de ene of andere manier temporeel zijn geordend (Engel 1995).

Voor de werkwijze die we in de volgende paragrafen zullen toelichten, zijn vier aanvullende principes belangrijk. Het eerste principe is, dat de verhalen gedragen worden door *personages*. Door hun handelingen veroorzaken personages de loop der gebeurtenissen. In termen van Egri (1960) heet dit kortweg: 'character creates plot'. Het tweede principe is ontleend aan Brady (1984): verhalen zijn als het ware opgebouwd uit een aantal *handelingseenheden*. Zo'n handelingseenheid of narratieve cyclus bestaat uit drie delen: er gebeurt iets in de situatie van het hoofdpersonage (A), waardoor hij/zij een probleem heeft en moet beslissen wat te doen (B). Hij of zij neemt een beslissing en handelt (C). Vervolgens treedt er een complicatie op (A'), waardoor de hoofdpersoon weer iets moet verzinnen (B'), handelt (C'), maar...(A'') enzovoorts. Het derde principe is, dat een filmverhaal, en met name een televisieprogramma, meestal opgebouwd is uit de handelingsbijdragen van verschillende hoofdpersonages in samenhangende dan wel min of meer los van elkaar staande sequenties van gebeurtenissen. Met andere woorden, een programma kan men zien als opgebouwd uit een aantal, al dan niet kleine, *verhaallijnen* en elk verhaallijn heeft hoofdpersonages, die handelen volgens narratieve cycli. Het vierde principe is, dat via de concrete handelingen van de personages verwickelingen in de verhaallijnen worden gethematiseerd, die verwijzen naar *culturele categorieën* als doelstellingen, levenslessen, waarden en normen.

Met deze principes worden verhalen opgevat als een alledaagse wereld van handelende quasi-personen, waarin wij ons kunnen verplaatsen (*role-taking*) om hun bedoelingen te begrijpen en hun handelingsstrategie te doorzien. Bij de narratieve analyse gaat het dus om een typisch interpretatieve methode, waarin de waarnemers hun alledaagse capaciteiten op een systematische manier gebruiken

om de televisiewereld te reconstrueren. Daarbij wordt gestart op het niveau van verhalen, maar kan men vervolgens voor series nagaan of er vaste patronen bestaan in de afleveringen van deze serie, daarna series vergelijken om structuren te vinden die gelden voor genres, om ten slotte door vergelijking van genres het systeem van televisiedrama cultureel te reconstrueren. In de volgende paragrafen zullen wij de werkwijze verder toelichten aan de hand van een exploratief onderzoek naar de culturele lading van een bepaald soort verhaalprogramma's: sitcoms.

3 Methode

Door het Nijmeegs Instituut voor Communicatiewetenschappelijk Onderzoek (NICOR) wordt ten behoeve van het culturele-indicatorenonderzoek elke 5 jaar één week televisie op videoband opgenomen. Dit is tot nu toe gedaan voor de jaren 1980, 1985, 1990 en 1995. Het gaat hierbij om dramaprogramma's (dit zijn programma's waarin een verhaal wordt uitgebeeld) die in *prime time* worden uitgezonden (van 19.00 tot 23.00 uur) op (in 1995) de zenders Nederland 1, 2 en 3, RTL 4 en 5, Veronica en SBS 6. Het opnemen van één week televisie gebeurt in het najaar, omdat deze periode representatief is voor het jaaraanbod van televisieprogramma's, zowel wat betreft het aantal dramaprogramma's dat wordt uitgezonden door de verschillende omroepen, als wat betreft de verdeling van eigen producties en import (Bouwman, Meier en Nelissen 1987).

De sitcoms die zijn geanalyseerd, komen uit de steekproef van 1995 (de week van maandag 23 oktober tot en met zondag 29 oktober). In die week zijn er in totaal 23 sitcoms uitgezonden, waarvan zeven Nederlandse, veertien Amerikaanse en twee Engelse. De keuze voor de zeven Nederlandse sitcoms is gemakkelijk, omdat er precies zoveel Nederlandse sitcoms in de steekproef zitten. De acht Amerikaanse sitcoms zijn gekozen op toevalsbasis.

De vijftien afleveringen van deze sitcoms zijn getranscribeerd aan de hand van vaste regels. Eerst wordt het programma bekeken, waarbij de waarnemer aantekeningen maakt over personages, verhaallijnen en achtereenvolgende scènes. Vervolgens wordt de gesproken tekst volledig uitgeschreven, waaraan ook relevante non-verbale elementen worden toegevoegd. Daarbij wordt eerst per scène een globale aanduiding gegeven van de sociale situatie (actoren, tijd, plaats, activiteit in termen van verhaallijn, vgl. Spradley 1980), vervolgens de achtereenvolgende dialogen en/of handelingen van de personages, inclusief gezichtsuitdrukkingen, objecten enzovoort. Dat levert beschrijvingen op als de voorbeeldscène uit *Toen was geluk heel gewoon* (zie pagina 249).

De vijftien afleveringen hebben geresulteerd in 155 pagina's transcript. Aan de hand van deze transcripten is een narratieve analyse uitgevoerd per programma om de boodschappen in het programma (zie verder) te kunnen reconstrueren.

Scène 2 teller: 00.52 Plaats: Kantine RET Tijd: 's middags 17.10

Personages: Jaap Kooijman, buschauffeur bij de RET, Meneer Harmsen zijn baas en Simon Stokvis zijn vriend, werkzaam bij het riool.

Jaap zit in de kantine te patiënten. Zijn baas, Harmsen komt binnen en vertelt, dat hij een biljarttafel heeft gekregen voor zijn verjaardag. Meneer Harmsen vraagt of Jaap hem zou willen leren biljarten. Jaap zegt dat hij daar graag zijn vrije avond voor opoffert. Echter, dan komt Simon binnen om Jaap op te halen voor hun biljartavond. Jaap zegt dat hij heeft afgesproken om meneer Harmsen te leren biljarten. Meneer Harmsen nodigt dan zowel Jaap als Simon uit.

Harmsen: Kooijman, da's goed dat je er bent, ik moet eens even met je praten.
 Jaap: Als 't over die deuk gaat, meneer Harmsen...
 Harmsen: Welke deuk?
 Jaap: Hè?
 Harmsen: Nou ja, dat doet er ook niet toe.
 Jaap: Nee.
 Harmsen: Kooijman, ik hoorde toevallig, van Van der Berg, dat jij de beste biljarter van de zaak bent. (Jaap kijkt trots). Jij moet mij iets leren.
 Jaap: Ik?
 Harmsen: Ja, ik heb voor mijn verjaardag, van moeder een biljart gekregen.
 Jaap: Zo.
 Harmsen: Ja, dat klinkt heel mooi, maar ik heb nog nooit gebiljart. Ik kan er geen hout van.
 Jaap: Meneer Harmsen, u gaat me toch niet vertellen dat je nog nooit met een stelletje vrienden naar het café bent geweest om gezellig een biljartje te leggen?
 Harmsen: Nee, Kooijman. Ik ben nooit jong geweest. Op de universiteit was het allemaal blokken, blokken en blokken, toen ik dan eindelijk mijn bul had, toen moest ik met moeder mee op wereldreis. Ik heb nog nooit een café van binnen gezien.
 Jaap: Zo zie je maar weer. Het leven van een baas gaat ook niet over rozen, hè?
 Harmsen: Waar het om gaat, Kooijman, zou jij me niet een beetje biljartles willen geven?
 Jaap: Biljartles? Meneer Harmsen! Natuurlijk! Wanneer u maar wil!
 Harmsen: Vanavond meteen dan maar, zou dat schikken?
 Jaap: Vanav... Natuurlijk, meneer Harmsen, ik offer mijn vrije avond graag voor u op.
 Simon: (komt binnenlopen met natte paraplu) Jaapio! Neem me niet kwalijk, Jaap, dat ik te laat ben, maar die rotbussen van jullie rijden nooit op tijd. Ik zal een klacht indienen bij je baas.
 Jaap: Eh, Simon. Mag ik je even voorstellen, Simon Stokvis, mijn baas, meneer Harmsen.
 Simon: Weet ik toch, Jaap, meneer Harmsen. Nou, meneer Harmsen, (Simon geeft Jaap een schouderklop) hij heb het altijd over u, hoor. Vooral vorig jaar, toen ie net ontslagen was.
 Jaap: Eh, Simon, meneer Harmsen vraagt net of ik hem biljartles wil geven, thuis. Hij heb namelijk een splinternieuw biljart gehad van zijn moeder.
 Simon: Nou, geef mij zo'n moeder. Nou, meneer Harmsen, daar heb u goed aan gedaan hoor, want, eh, (Simon geeft Jaap een schouderklop) Kooijman is zijn naam, biljarten is zijn faam. (Harmsen lacht overdreven).
 Jaap: Simon, dat betekent natuurlijk wel dat wij vanavond niet kennen biljarten.
 Harmsen: Nee, Kooijman, daar wil ik niet van horen. Als jij vanavond hier met je vriendje een afspraak hebt, dan doen wij het wel een andere keer.
 Jaap: (tegen Simon) Dat kan jou toch helemaal niks schelen, hè, Simon. Dat het eens een keer een avondje een keertje niet doorgaat.
 Simon: Nou, Jaap, je weet niks van mij, maar ik had er wel op gerekend.
 Harmsen: Nou, dan komen jullie toch samen? Dat lijkt mij een veel beter idee. Als ik jullie zo tegen mekaar zie spelen, dan leer ik het veel sneller.
 Jaap: Nou, van hem valt niet veel te leren hoor, meneer Harmsen. (Simon lacht honend).
 Harmsen: Dat is dan afgesproken. Heren, ik zie u beiden vanavond.

De boodschappen van de Nederlandse sitcoms zijn vervolgens met elkaar vergeleken om te kijken in hoeverre er sprake is van een overeenkomstige structuur. Datzelfde is gedaan voor de Amerikaanse sitcoms en daarna zijn de Nederlandse en Amerikaanse sitcoms met elkaar vergeleken.

Als methode van narratieve analyse is gebruikgemaakt van het WOW-analyseschema, dat is ontwikkeld door de onderzoeksgroep Televisiewerkelijkheid van het NICOR (zie noot 1). Het WOW-analyseschema kan worden gezien als een *topiclijst* met een aantal aandachtspunten, waarmee de inhoud van het verhaal of de verhalen in televisieprogramma's kan worden beschreven. De eerste stap bestaat uit het maken van een transcript en het benoemen van de verschillende verhaallijnen en de verschillende personages (zie bijlage, deel 1). Deze aandachtspunten hangen samen, omdat verhaallijn en bijbehorende personages bepalen wat, in welke bewoordingen in het transcript moet worden opgenomen. Deze beschrijving is uitgangspunt voor de tweede stap: het inventariseren van expliciet verbeelde of geuite waarden, normen en (gedrags)kenmerken en doelstellingen van personages (zie bijlage, deel 1: punten 4-7). De derde stap bestaat uit een manifeste verhaalanalyse door *de verwickelingen per verhaallijn* te beschrijven (zie bijlage deel 2). Dit levert veelal een aanpassing op van de eerder benoemde verhaallijn, de bijbehorende hoofdpersonages, hun doelstellingen, en geeft een beeld van wie succesvol was en wie niet, en hoe dat komt (moraal van het verhaal). De vierde stap is een latente verhaalanalyse op het materiaal van de derde stap in termen van de *tegenstellingen* die in het verhaal worden gemaakt (zie bijlage deel 3).

De vier stappen hebben een oplopende graad van culturele interpretatie: eerst wordt beschreven wat concreet voorkomt, vervolgens wordt gezocht naar de dieptestructuur, die daaronder ligt. Bij elke stap geeft de topiclijst enkele aandachtspunten en suggesties, die de analist naar eigen inzicht kan toepassen (vergelijk een topiclijst bij een open interview). De beschrijving volgens deze vier stappen is het basismateriaal voor *de culturele interpretatie* van het programma volgens de niveaus van het boodschapsysteem: existence, priorities, values, relationships (zie boven). Het eerste niveau (existence) heeft betrekking op de onderwerpen die het programma aanreikt: over welk domein des levens gaat het en welk thema wordt aan de orde gesteld?. Uitgangspunt hierbij zijn de verhaallijnen en personages. Voorbeelden van domeinen zijn *werk*, *liefdesrelatie* of *school*, en een voorbeeld van een thema dat daarbij hoort is respectievelijk *solliciteren*, *vreemdgaan* of *spijbelen*. In het gepresenteerde voorbeeld van *Toen was geluk heel gewoon* gaat het om de domeinen werk (promotie kunnen maken) en vrije tijd (biljarten).

Het tweede niveau (priorities) heeft betrekking op wat belangrijk is volgens het programma. Dit ontleent de analist aan wat de concrete en abstracte doelstellingen, problemen, keuzesituaties en beslissingen van de hoofdpersonages zijn. Een personage kan bijvoorbeeld erg gesteld zijn op zijn vrijheid. Het probleem van dat

personage is, dat hij een relatie heeft met een meisje waar hij het benauwd van krijgt. Vrijheid en relatie zijn belangrijke doelen, maar welke krijgt waarom de voorkeur? Het derde niveau (values) heeft betrekking op de vraag 'what is right or wrong, good or bad, etc.?' Hierbij gaat het om wat goed en nastrevenswaardig, dan wel slecht en dus te vermijden is volgens het programma. Dit ontleent de analist aan de in het programma voorkomende normen en waarden, de moraal van de verschillende verhaallijnen (bijvoorbeeld 'oost west, thuis best') of de eventuele levensles van het programma, die op meer verhaallijnen slaat (bijvoorbeeld 'liefde laat zich niet dwingen').

Het vierde niveau (relationships) heeft betrekking op de vraag 'what is related to what, and how?' Het gaat hier om de vraag hoe de uitkomst van het verhaal in het verhaal wordt verklaard. Veelal wordt dat ook aangegeven door de moraal of levensles. Maar hier gaat het erom te expliciteren wat met elkaar in verband wordt gebracht en hoe de relatie begrijpelijk wordt gemaakt. Vaak heeft dat betrekking op tegenstellingen, die gethematiseerd worden in de verhaallijnen. Bijvoorbeeld, wanneer een personage snel geld kan verdienen ten koste van iemand anders, worden de polen Rijkdom (snel geld verdienen) en Moraliteit (iemand anders benadelen is niet moreel verantwoord) tegen elkaar uitgespeeld.

In de volgende paragraaf zullen wij de werkwijze illustreren aan de hand van het sitcommateriaal, waarbij de vraag centraal staat of er systematiek te vinden is in de boodschappen van sitcoms.

In de communicatiewetenschappelijke literatuur is er weinig analytisch over sitcoms geschreven, een echte definitie van het genre is er dan ook niet te vinden. Toch kan er wel het een en ander worden gezegd over de eigenschappen van een sitcom. Bowes (1990) merkt op dat 'situation comedies' programma's zijn die doorgaans een klein half uur duren en dat er gebruik wordt gemaakt van een groep vaste personages in een vaste setting. De personages zitten op één of andere manier met elkaar opgescheept (familie, collega's, schoolklas of een groep vrienden in een café), waarbij er in elke aflevering weer een humoristische situatie ontstaat. Bowes benadrukt, dat de functie van sitcoms dan ook is om de kijker aan het lachen te maken en de kijker te laten ontsnappen aan (de sleur van) het dagelijkse leven. Bijna altijd wordt het publiek betrokken bij de sitcom, hetzij een live-publiek, hetzij door middel van een band waarop gelach te horen is. Sitcoms onderscheiden zich dan ook van programma's in andere genres, doordat ze een hoog gehalte aan grappen bevatten. Eaton (1979) merkt op dat een belangrijke eigenschap van sitcoms is, dat er constant herhaling plaatsvindt. Het verhaal wordt elke aflevering afgesloten, opdat het de volgende aflevering weer opnieuw op gang kan komen: 'the narrative closure at the end of each programma is "open" enough to allow structural repetition across the series' (Eaton 1979: 70). De beginsituatie van een aflevering is grotendeels gelijk aan de eindsituatie van

dezelfde aflevering en dus ook aan de beginsituatie van de volgende aflevering (Marc 1998). Hierdoor is er bij sitcoms weinig ruimte voor progressie (in tegenstelling tot soaps). Eaton benadrukt dat er wel uitzonderingen zijn: bij sommige sitcoms is er op serieniveau wel een ontwikkeling waar te nemen, terwijl de afleveringen op zich afgeronde verhalen zijn.

Op het eerste gezicht verschillen sitcoms van elkaar door de personages die er in meespelen, de relatie die de personages tot elkaar hebben, de setting waarin de sitcom zich afspeelt, de gebeurtenissen die zich afspelen enzovoort. *Toen was geluk heel gewoon* bijvoorbeeld, gaat over het wel en wee van twee echtparen in het Rotterdam van de jaren vijftig, terwijl *Murphy Brown* de belevenissen van een journaliste en haar collega's op een tv-nieuwsredactie laat zien. Aan de oppervlakte verschillen sitcoms dus van elkaar. Echter, zou het niet zo kunnen zijn, dat er sprake is van een dieptestructuur die wél hetzelfde is voor alle sitcoms?

4 Resultaten

De resultaten van het onderzoek zullen worden toegelicht aan de hand van voorbeelden uit de Nederlandse sitcom *Toen was geluk heel gewoon* en van de Amerikaanse sitcom *Murphy Brown*. In de aflevering van *Toen was geluk heel gewoon* komt één verhaallijn voor. Het gaat hierbij om het personage Jaap, die er alles aan doet om promotie te maken op zijn werk (buschauffeur). Als Harmsen, zijn baas, hem vraagt om hem te leren te biljarten, is dat een buitenkansje. Helaas gaat zijn vriend Simon mee, die tijdens het biljarten allerlei ideetjes over de busmaatschappij spuit. Harmsen is zo enthousiast, dat hij Simon de baan aanbiedt. Jaap en Simon krijgen daarover ruzie en uiteindelijk neemt Simon de baan toch niet aan.

In de aflevering van *Murphy Brown* komen twee verhaallijnen voor. In de eerste verhaallijn moet Murphy voor haar werk naar Parijs, maar dan wordt haar baby ziek. Murphy die wil bewijzen dat kind en carrière best te combineren zijn, komt nu in tweestrijd want de baby kan niet mee. Eldon, haar klusjesman, biedt aan om op de baby te passen, Murphy gaat toch naar Parijs, maar komt wel eerder terug. In de tweede verhaallijn moet Murphy haar baby, die al vijf maanden oud is, een naam geven, maar ze kan maar niet beslissen. Uiteindelijk noemt ze de baby naar haar moeder.

Hieronder worden de resultaten van het onderzoek per niveau beschreven en toegelicht aan de hand van voorbeelden uit bovengenoemde twee sitcomafleveringen.

Domeinen. Met betrekking tot de boodschap op het eerste niveau (existence) gaat het erom wat, dat wil zeggen welk aspect van het dagelijks leven, in het programma naar voren komt. De verhaallijnen worden beschreven en er wordt bepaald welke levensdomeinen voorkomen en wat de bijbehorende thema's zijn.

In de verhaallijn van *Toen was geluk heel gewoon* komen de domeinen *werk*, *riendschap* en *relatie partner* voor. Jaap probeert er namelijk alles aan te doen om promotie te maken op zijn werk. Hij is dan ook erg teleurgesteld als zijn beste vriend Simon de promotie krijgt aangeboden. De vrouw van Jaap probeert Jaap te steunen, nadat hij de promotie heeft misgelopen. De thema's die bij de domeinen aan de orde komen zijn dus: slijmen bij de baas om promotie te maken, hoe om te gaan met het feit dat je beste vriend je baas wordt en je partner steunen als hij een promotie heeft misgelopen.

De zeven onderzochte Nederlandse sitcoms tellen in totaal dertien verhaallijnen (in tabel 1 zijn ze per programma opgesomd). Een Nederlandse sitcomaflevering telt gemiddeld ongeveer twee verhaallijnen. In deze dertien verhaaltjes zijn er vijf

Tabel 1: Verhaallijnen en domeinen in zeven Nederlandse sitcomafleveringen

	1	2	3	4	5	6
<i>M'n dochter en ik</i>						
– 'Chris koppelt Nel aan een oude liefde en Simon wil daarvan profiteren'	X	.	X	X	X	.
– 'Jeltje is op zoek naar een man'	X	X	.	.	.	.
<i>Tegen wil en dank</i>						
– Rik wil Babette afremmen door net te doen alsof hij verliefd is op een ander'	X	X	.	.	.	.
– 'Hanna voelt zich aangetrokken tot Rik'	X	.	.	.	.	.
<i>Vraag 't aan Dolly</i>						
– 'Gerard heeft Dolly een huwelijksaanzoek gedaan'	X	.	X	.	.	.
– 'De hoofdcommissaris maakt zijn liefde voor Dolly bekend'	X	.	.	.	.	.
– 'De rivaliteit tussen Dolly en Irma'	.	.	.	X	.	.
<i>In voor- en tegenspoed</i>						
– 'Fred heeft problemen met de Chinese arts van Els'	.	X	X	.	.	X
– 'Mario wil onder de schuld van de lamp uitkomen'	.	X	.	.	X	.
<i>Wat schuift 't?</i>						
– 'Opa, Stef en Robbie vinden de as van Jopie na de begrafenis van Rambo's oma'	.	X	X	.	.	X
<i>Oppassen!!!</i>						
– 'Rik kan zich kwalificeren voor het Nederlands Jeugdfital'	X	.	X	.	.	X
– 'Opa Henry wil een goede vriendin helpen'	.	X	X	.	.	X
<i>Toen was geluk heel gewoon</i>						
– 'Jaap leert zijn baas biljarten om zo kans te maken op een hogere functie'	X	X	.	X	.	.

domeinen die voornamelijk naar voren komen. In volgorde van belangrijkheid zijn dat de volgende domeinen (in tabel 1 aangeduid als 1-5, 6 betekent een ander domein; een kruisje betekent, dit domein komt voor):

- 1 Liefdesrelaties
- 2 Vriendschap
- 3 Familierelaties
- 4 Werk
- 5 Financiën

De acht onderzochte Amerikaanse sitcomafleveringen tellen in totaal 23 verhaallijnen. Ook hier geldt dat de bovengenoemde vijf domeinen het belangrijkste zijn. De verdeling voor de Nederlandse en de Amerikaanse series is ongeveer gelijk (zie tabel 2).

Er kan dus worden gezegd, dat zowel de Nederlandse als de Amerikaanse sitcoms de kijkers vooral laten zien wat er speelt op het gebied van *relaties* (hetzij liefdesrelaties, hetzij vriendschapsrelaties, hetzij familierelaties). De thema's die bij bovenstaande domeinen in de verhaallijnen aan de orde komen, zijn elke aflevering weer anders. Er is niet sprake van algemene thema's, die in meer Nederlandse of Amerikaanse sitcomafleveringen aan de orde komen. De verhalen in Nederlandse en Amerikaanse sitcomafleveringen gaan dus voornamelijk over vergelijkbare domeinen (zoals liefdesrelaties, familierelaties en vriendschap), maar de thema's die bij deze domeinen aan de orde komen, zijn in elk verhaal weer verschillend. Bijvoorbeeld, met betrekking tot het domein liefdesrelaties gaat het er in het ene verhaal om hoe om te gaan met het gegeven dat je vriendin nog gevoelens heeft voor haar ex-vriend en in het andere verhaal om alleen sex willen met een meisje en geen relatie. Het domein is hetzelfde (liefdesrelatie), maar het thema verschilt per verhaallijn. Je zou dus kunnen zeggen, dat sitcoms vooral allerlei verschillende aspecten van persoonlijke relaties aan de orde stellen.

Tabel 2: Domeinen van verhaallijnen

	Nederlands	Amerikaans
1. Liefdesrelaties	8	12
2. Vriendschap	7	9
3. Familierelaties	6	6
4. Werk	3	5
5. Financiën	2	4
Aantal verhaallijnen	13	23
Aantal sitcoms	7	8

Wat is belangrijk. Met betrekking tot de boodschap op het tweede niveau (priority) gaat het erom wat belangrijk is en dat komt tot uiting in de doelen, problemen, keuzesituaties en beslissingen van de belangrijke personages binnen de eerdergenoemde domeinen. In de doelen komt tot uitdrukking wat personages willen bereiken; in de problemen, keuzesituaties en beslissingen van personages komt naar voren welke afwegingen er worden gemaakt. Op dit niveau wordt dus in de verhalen gethematiseerd wat van belang wordt geacht.

In de verhaallijn van *Toen was geluk heel gewoon* is het concrete doel van Jaap om de functie van chef personeelszaken te bemachtigen. Dit blijkt uit het verloop van scène 2:

Jaap: 'Luister eens effe, Simon. Dit is heel belangrijk voor mij. In verband met mijn promotiekansen. Want er gaat hier al wekenlang het gerucht dat ik een goede kans maak op chef personeelszaken. Dat jij je vanavond wel gedraagt, hè.'

De abstracte doelstelling die hieronder ligt is *carrière maken*. Het probleem van Jaap is, dat zijn beste vriend Simon de baan aangeboden heeft gekregen, terwijl Jaap er alles aan heeft gedaan om zijn baas te plezieren (onder andere zijn baas leren biljarten). Jaap komt voor de keuze te staan om te accepteren, dat zijn vriend Simon nu zijn baas wordt, of om ontslag te nemen en de vriendschap op te geven. Door toedoen van zijn vrouw kiest Jaap ervoor om toch zijn excuses aan Simon aan te bieden en te accepteren dat Simon de baan heeft gekregen. Echter, Simon neemt uiteindelijk de baan toch niet aan en zo is de *vriendschap* gered.

In totaal komen er in de zeven onderzochte Nederlandse sitcomafleveringen twintig hoofdpersonages voor. Deze hoofdpersonages hebben allen één of meer concrete doelstellingen (zoals een geschikte partner vinden, onder een schuld willen uitkomen, een vriendin steunen tijdens haar ziekte). Deze concrete doelstellingen zijn alle zeer verschillend en het is niet eenvoudig om ze onder te brengen in algemene categorieën. Echter, de meeste concrete doelstellingen zijn gebaseerd op abstracte doelstellingen. Deze abstracte doelstellingen zijn wél onder te brengen in categorieën.

De abstracte doelstellingen die voornamelijk in Nederlandse sitcoms voorkomen, zijn de volgende (in volgorde van belangrijkheid):

- 1 Liefdesgeluk
- 2 Onderhouden van familierelaties
- 3 Werkprestaties leveren
- 4 Geld/Rijk worden

Deze volgorde is totstandgekomen door per hoofdpersonage te kijken welke abstracte doelstelling ze hebben. Tabel 3 maakt duidelijk welke personages welke doelstellingen hebben (een kruisje in kolom 5 houdt in dat het betreffende personage een overige doelstelling nastreeft, een kruisje in kolom 6 houdt in dat het betreffende personages geen abstracte doelstelling heeft).

Tabel 3: Personages en hun abstracte doelstellingen

	1	2	3	4	5	6
<i>M'n dochter en ik</i>						
– Chris	.	X	.	.	.	.
– Simon	.	.	X	X	.	.
– Jeltje	X	.	.	.	.	.
<i>Tegen wil en dank</i>						
– Rik	.	.	.	.	X	.
– Babette	X	.	.	.	.	.
– Barbara	X	.	.	.	.	.
– Philip	X	.	.	.	.	.
– Hanna	X	.	.	.	.	.
<i>Vraag 't aan Dolly</i>						
– Dolly	X	X	.	.	.	.
– Gerard	X	.	.	.	X	.
– Hoofdcommissaris	X	.	.	.	.	.
– Irma	.	.	X	.	.	.
<i>In voor- en tegenspoed</i>						
– Fred	.	X	.	.	.	.
– Mario	.	.	.	X	.	.
<i>Wat schuift 't?</i>						
– Opa	.	.	.	.	.	X
– Stef	.	X	.	.	.	.
– Robbie	.	X	.	.	.	.
<i>Oppassen!!!</i>						
– Rik	X	.	.	.	X	.
– Henry	.	.	.	.	X	.
<i>Toen was geluk heel gewoon</i>						
– Jaap	.	.	X	.	.	.

De meeste personages hebben dus één van bovenstaande vier doelstellingen als abstracte doelstelling. Sommige personages hebben ook een andere abstracte doelstelling, zoals vrij zijn, status, sportieve prestaties leveren, emancipatie van allochtonen, geluk van een vriend(in) (kolom 5). Personages hebben dus meestal een specifieke concrete doelstelling of concreet probleem, terwijl de abstracte doelstelling veelal hetzelfde is. Bijvoorbeeld, de concrete doelstelling van het ene personage is om een jawoord te krijgen op zijn huwelijksaanzoek, terwijl de concrete doelstelling van het andere personage is om haar huwelijk een impuls te geven. De abstracte doelstelling van beide personages is dan liefdesgeluk. De

Tabel 4: Doelstellingen van hoofdpersonages

	Nederlands	Amerikaans
1. Liefdesgeluk	9	11
2. Gezin/Familie onderhouden	5	7
3. Werkprestaties leveren	3	4
4. Rijkdom/geld	2	5
Aantal hoofdpersonages	20	30
Aantal sitcoms	7	8

concrete doelstelling verschilt per personage, terwijl de abstracte doelstelling soms hetzelfde is. Wat hier blijkt is, dat in deze sitcoms de abstracte doelstellingen simpelweg gerelateerd zijn aan het eerste niveau van de domeinen (liefdesgeluk aan domein liefdesrelaties; werkprestaties en domein werk). Op zich lijkt dit al bijzonder: in de meeste tv-series (ziekenhuis-, politie-, advocatenseries) spelen naast domeingerelateerde verhaallijnen meestal ook andere doelstellingen een rol, zoals ouderschap of liefde.

De abstracte doelstellingen die voornamelijk in de zeven afleveringen van Nederlandse sitcoms voorkomen, keren ook terug in de acht afleveringen van Amerikaanse sitcoms (zie tabel 4).

Goed en slecht. Met betrekking tot de boodschap op het derde niveau (values) gaat het erom wat goed en slecht is volgens het programma. Dit komt tot uiting in de normen en waarden die in het programma naar voren komen, de moraal van de verhaallijnen en de levenslessen die naar voren komen.

De normen en waarden die in *Toen was geluk heel gewoon* voorkomen, gaan voornamelijk over werk, vriendschap en liefdesrelaties. Een voorbeeld van een norm die betrekking heeft op werk is: 'geen deuk in de bus rijden' (zie voorbeeldscène, regel 2). Een waarde is bijvoorbeeld *carrière maken*. Jaap: 'Wat een kans, Simon, wat een kans. Kijk, zo kom je hogerop, omgaan met de hogere stand.'

Een voorbeeld van een norm die betrekking heeft op de waarde *vriendschap* is: je moet je vrienden helpen. Dit blijkt uit het vervolg op scène 2:

Jaap: 'Luister eens effe, Simon. Dit is heel belangrijk voor mij. In verband met mijn promotiekansen. Want er gaat hier al wekenlang het gerucht dat ik een goede kans maak op chef personeelszaken. Dat jij je vanavond wel gedraagt, hè.'

Simon: 'Chef personeelszaken! Nee, Jaap, begrijp ik volkomen. Wees maar niet bang. Ik zal biljarten met mes en vork.'

In de verhaallijn van *Toen was geluk heel gewoon* komen de volgende levenslessen naar voren:

- ‘Als je iets te graag wilt, lukt het juist niet’. Jaap wil graag hogerop komen en slijmt daarvoor bij de baas. Dit heeft echter geen effect want zijn baas biedt Simon de baan aan waar Jaap op hoopte.
- ‘Je moet ook tevreden kunnen zijn met je huidige situatie.’ Jaap vindt zichzelf niks meer waard nu hij de promotie niet heeft gekregen. Zijn vrouw benadrukt, dat iedereen even belangrijk is en dat Jaap gewoon nog wat moet wachten op zijn promotie.
- ‘Schoenmaker blijf bij je leest’. Simon besluit de baan toch niet aan te nemen, omdat hij de functie niet aankan.

De moraal en de levenslessen hebben dus betrekking op het gebied werk.

In de onderzochte Nederlandse en Amerikaanse sitcoms komt een zeer groot aantal (honderden) expliciete en impliciete normen en waarden voor. Zoals uit bovenstaande voorbeelden blijkt, kunnen deze normen en waarden worden onderverdeeld in gebieden waarop ze betrekking hebben. De meeste normen hebben betrekking op het levensdomein dat in het verhaal centraal staat. Dat betekent dan ook, dat de normatieve uitspraken in een programma gezien kunnen worden als een serie lessen over het hoe en wat in een bepaald domein. Zo geeft de aflevering van *Toen was geluk heel gewoon* de volgende normatieve uitspraken over werksituaties:

- je moet nee durven zeggen tegen je baas;
- je moet je baas als gelijke zien;
- het leven van een baas gaat niet over rozen;
- doen wat de baas zegt;
- werk gaat voor vriendschap;
- hogerop komen is belangrijk;
- een beetje slijmen met de baas kan geen kwaad;
- als je vriend je baas wordt kan je niet blijven;
- als baas mag je je vrienden niet voortrekken;
- je werk scheiden van je privé-leven;
- je baas kan je niet je eigen deur uit sturen;
- iedereen is even belangrijk;
- geen functie aannemen die je niet hebt verdiend.

Als we deze normen nader bekijken, blijkt dat het relationele aspect ook in het domein werk een rol speelt. De lessen spreken elkaar voor een deel tegen (gelijkheid – doen wat de baas zegt), waarmee relevante tegenstellingen op het betreffende domein worden gethematiseerd. Daarmee versterkt dit niveau de relevantie van de domeinen, terwijl de culturele tendentie die erin naar voren komt

(waar gaat het om) via de tegenstellingen moeten worden onderzocht.

Tegenstellingen. Met betrekking tot de boodschap op het vierde niveau (relationships) gaat het er welke tegenstellingen worden gethematiseerd in de verhaallijnen en hoe in het verhaal wordt verklaard wat de afloop is. De relatie ('what is related to what, and how?') komt tot uiting in wat tegenover elkaar wordt gezet.

In de verhaallijn van *Toen was geluk heel gewoon* komt een aantal tegenstellingen naar voren. Enerzijds stelt Jaap tegenover een collega, dat je nee moet zeggen tegen je baas. Maar als de baas hem iets vraagt, geeft hij direct toe. Dat heeft vervolgens de tegenstelling tot gevolg tussen de relatie met zijn baas en die met zijn vriend: met wie moet hij biljarten? Dan is er een tegenstelling tussen Jaap en Nel, zijn vrouw. Nel vindt dat Jaap tevreden moet zijn met zijn huidige functie, terwijl Jaap per se hogerop wil komen. Ten slotte is er een tegenstelling tussen Jaap en Simon, als de baas Simon de baan heeft aangeboden: vriendschap en een ongelijke werkrelatie verdragen elkaar niet.

In de aflevering van *Murphy Brown* wil Murphy aan de ene kant een goede moeder zijn, maar aan de andere kant wil ze gewoon haar professie kunnen uitoefenen. Murphy wil dan ook bewijzen dat kind en carrière goed te combineren zijn. In de tweede verhaallijn is er het dilemma, dat men het gek vindt dat je baby nog steeds geen naam heeft, maar dat je aan de andere kant wel een naam wil geven die past bij het kind.

In alle sitcomverhalen is zo een serie tegenstellingen te reconstrueren, die betrekking hebben op het handlingsgebied (domein) van het verhaal en/of de doelstellingen van het personage. Vervolgens is gekeken of die tegenstellingen van de verschillende verhalen op elkaar lijken en of de tegenstellingen van een programma op een of andere manier op één noemer zijn te brengen. Dit is niet altijd direct helder of vanzelfsprekend te benoemen. In een van de programma's bleek het duidelijk te gaan over de achterliggende tegenstelling tussen kiezen voor jezelf of doen wat de anderen goed vinden. Vervolgens bleek dat alle tegenstellingen die in zowel de Nederlandse als de Amerikaanse sitcomafleveringen naar voren komen, zijn te herleiden tot de algemene tegenstelling: om voor jezelf te kiezen of om je aan te passen aan wat een ander wil of om te doen wat (moreel gezien) juist is. Wanneer een persoon voor zichzelf kiest, gaat dit vaak ten koste van een relatie (met familie, vrienden of partner). Soms hebben personages te maken met het dilemma om te doen wat moreel gezien juist is (bijvoorbeeld eerlijk zijn), terwijl dit niet overeenkomt met wat een persoon zelf wil bereiken. Vervolgens moet worden opgemerkt, dat voor jezelf kiezen in positieve én negatieve varianten voorkomt. Een positieve variant van voor jezelf kiezen is bijvoor-

beeld, dat een personage een relatie beëindigt omdat hij/zij niet gelukkig is in de desbetreffende relatie. Een negatieve variant van voor jezelf kiezen is bijvoorbeeld, wanneer een personage geen aandacht besteedt aan zijn kinderen omdat hij zelf televisie wil kijken. Er is dan sprake van egoïstisch of egocentrisch gedrag, dat in het verhaal vervolgens wordt bestraft.

5 Conclusie

We zijn dit artikel begonnen met het perspectief op televisie als cultureel forum. In het televisieaanbod, met name in televisiedrama, zouden tendenties in het culturele klimaat van de samenleving terug te vinden moeten zijn. De toepassing van onze procedure voor narratieve analyse op sitcoms levert zeer uitgebreide beschrijvingen van de onderzochte programma's op (zo'n vijftien bladzijden per programma). De meeste programma's kenden enkele verhaallijnen waarin de wederwaardigheden van meestal enkele hoofdpersonages worden gevolgd. Gelet op de door ons onderscheiden culturele invalshoeken, zit er duidelijk systematiek in de sitcomprogramma's. Uit de literatuur bleek al dat de sitcom is gebaseerd op een bepaalde setting, waarbij een vaste groep mensen elkaar steeds weer in dezelfde situatie treft, een café, een werkplek, een gezinssituatie. Bovendien hebben sitcoms ook een bepaalde *format*. Zo is een bekende retorische structuur dat in het begin van het verhaal persoon A persoon B met een bepaald probleem opzadelt, terwijl aan het eind de situatie omgedraaid is, met als levensles: 'wie een kuil graaft voor een ander...' (vgl. Marc 1998: 190).

Maar de problematiek die wordt gethematiseerd, blijkt zich eigenlijk over de settings heen steeds op een bepaald levensdomein te concentreren, het gaat om levenslessen met betrekking tot *persoonlijke relaties*. In feite zijn sitcoms erg simpele verhalen met een overduidelijke oppervlaktestructuur: relationele problematiek in familie, vriendschap of werkverband. De doelstellingen van de personages zijn eenvoudigweg hieraan gerelateerd. En ook de waarden en normen hebben betrekking op het relationeel domein. Structureel gezien lijken Nederlandse en Amerikaanse sitcoms dan ook sterk op elkaar. Steeds blijken op de vier onderscheiden niveaus globaal dezelfde domeinen, waarden en levenslessen voor te komen. Bovendien is duidelijk geworden uit de gevonden tegenstellingen, dat er ook nog een dieptestructuur in de verhalen valt te onderkennen.

Geheel onverwacht blijken alle tegenstellingen terug te voeren op de basis-tegenstelling 'ik tegenover de anderen'. In algemene termen geformuleerd, thematiseert het genre sitcom de problematische gevolgen van de individualisering van de samenleving. Dit is in onze samenleving blijkbaar een zo'n belangrijk probleem, dat dit thema in het boodschapsysteem voortdurend aan de orde moet worden gesteld. Amerikaanse sitcoms geven hier nogal eens vorm aan door het onvermogen en de incompetenties van de hoofdpersonen (denk aan series als

Cheers en *Murphy Brown*) letterlijk tot in het belachelijke door te voeren. Dit lijkt haaks te staan op de prestatiedwang in de (Amerikaanse) samenleving, wat mogelijk het humoristisch effect verklaart.

Een opmerking die gemaakt zou kunnen worden is, dat het vreemd is dat *het zelf* (identiteit, zelfbeeld) niet als domein/aandachtsgebied in de onderzochte afleveringen naar voren komt, terwijl je dit wel zou verwachten naar aanleiding van bovengenoemde algemene tegenstelling. Aan jezelf werken zou er immers toe kunnen leiden, dat je beter gewapend met de eisen van anderen om kan gaan. Blijkbaar zijn sitcoms vooral bedoeld om het probleem op de agenda te plaatsen en moeten in andere programma's (Rondom Tien) de oplossingen aan bod komen.

Natuurlijk zijn deze conclusies gebaseerd op een relatief klein aantal gevallen en doet zich de vraag voor, of zij op serieniveau voor elk van deze programma's nader moeten worden gespecificeerd. Bovendien is de vraag interessant of in andere genres, zoals soaps, ziekenhuis-, advocaten- of politseries vergelijkbare boodschapstructuren zijn te vinden. Het gaat hier om andere levensdomeinen (gezondheid, recht, openbare orde) met eigen thema's en problematieken (ziekte, dood, moord). Maar we weten ook al dat in die series daarnaast ook relaties een rol spelen, die wellicht op latent niveau een vergelijkbaar cultureel thema als in sitcoms verbeelden. De boodschapstructuur van deze andere genres is naar verwachting dan ook veel complexer. In vervolgprojecten zullen wij dit nader gaan onderzoeken. Bovendien moet nagegaan worden of andere genres als nieuws- en actualiteitenrubrieken, reclameboodschappen en talkshows, op vergelijkbare wijze cultureel kunnen worden geanalyseerd. Voorlopig lijkt de conclusie van deze exploratieve studie, dat de werkwijze voldoende materiaal oplevert om de boodschapstructuur van dit soort dramatelevisieprogramma's te kunnen reconstrueren en in culturele termen te kunnen interpreteren.

Ten slotte willen wij nog enkele opmerkingen maken over de praktische kant van deze vorm van narratieve analyse. In de werkwijze staat een topiclijst centraal (zie bijlage), die als leidraad dient voor de transcriptie en verhaalreconstructie door de waarnemer. In vier stappen worden een transcriptie gemaakt, de verhaalelementen geïnventariseerd, de verwickelingen in het verhaal gereconstrueerd en naar een latente structuur gezocht. De iteratieve werkwijze zorgt ervoor, dat eerdere beschrijvingen door latere analysestappen kunnen worden gecorrigeerd. Deze beschrijvingen zijn het uitgangspunt voor de culturele interpretatie op vier niveaus. Net als dat bij het interviewen met een topiclijst gebeurt, levert dit beschrijvingen op die gebonden zijn aan het perspectief van de respondent, in ons geval zijn dat de waarnemers, die de film beschrijven. Wij hebben gemerkt dat de waarnemers, meestal studenten, soms nogal moeite hebben om een formulering te vinden die dicht ligt bij de tekst (het verhaal), en tegelijkertijd toch algemeen genoeg is om een ander te laten begrijpen waar het om gaat, zonder de film gezien

te hebben. De formuleringen in de beschrijving komen aldus in een soort onderhandeling tussen waarnemer en onderzoeker tot stand, waarbij het transcript van het verhaal als toetssteen geldt.

Bovendien is gebleken dat op het niveau van de waarden, de moraal van het verhaal en de levenslessen nogal eens gezocht moet worden naar culturele kennis om een passende formulering te vinden. Niet iedereen heeft de wandtegel-achtige formules ('eigen haard is goud waard') beschikbaar, waarmee de moraal kan worden aangeduid. En het is makkelijker om uit een lijst van waarden een passende te kiezen, dan in eigen bewoordingen een waarde te verwoorden. Dit lijkt erop te wijzen dat ervaring met het materiaal, net als dat het geval is met het interviewen over een bepaald onderwerp, bevorderlijk is voor de toepassing van deze werkwijze.

Noot

1. In het onderzoeksproject Televisiewerkelijkheid werkt F. Wester samen met G.J. Oud en A. Weijers, die een eerdere versie van dit artikel van commentaar hebben voorzien. De naamgeving WOW-methode is eenvoudigweg van de eerste letters van de achternamen afgeleid.

Geraadpleegde literatuur

- Bordwell, D. (1985) *Narration in fiction films*. London: Methuen.
- Bouwman, H. (1987) *Televisie als cultuurschepper*. Amsterdam: VU uitgeverij.
- Bouwman, H., Meier, U. en Nelissen, P. (1987) Culturele Indicatoren, 1980-1985. *Massa-communicatie*, 15, p.18-35.
- Bowes, M. (1990) Only when I laugh. In: A. Goodwin en G. Whannel (red.) *Understanding television*. London: Routledge, p. 128-140.
- Brady, B. (1984; 4e ed.) *The keys to writing for television and film*. Dubuque: Kendall/Hunt.
- Campbel, N. en A. Kean (1997) *American cultural studies: An introduction to American culture*. London: Routledge.
- Eaton, M. (1979). Television situation comedy. *Screen* (19), 61-89.
- Egri, L. (1960) *The art of dramatic writing*. New York: Simon and Schuster.
- Engel, S. (1995) *The stories children tell: Making sense of the narrative of childhood*. New York: Freeman.
- Gerbner, G. (1969) Toward 'Cultural Indicators': The analysis of mass mediated public message systems. *AV Communication Review*, 17: 137-148.
- Gerbner, G. (1970) Cultural Indicators: The case of television drama. *The Annals of the American Association of Political and Social Science*, 338, 69-81.
- Gerbner, G. en Gross, L. (1976) Living with television: The violence profile. *Journal of Communication*, 26 (2), 173-199.
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. en Signorielli, N. (1995) Growing up with television: The cultivation perspective. In J. Bryant en D. Zilmann (red.) *Media effects: Advances in theory and research*. Lawrence: Erlbaum, p. 17-42.
- Hall, S. (1987) *Culture media language*. London: Allen en Unwin.

- Halman, L. (1991) *Waarden in de westerse wereld: Een internationale exploratie van de waarden in de westerse samenleving*. Tilburg: Tilburg university press.
- Kozloff, S. (1992) Narrative theory and television. In: R.C. Allen (red.) *Channels of discourse: Reassembled*. London Routledge, p. 67-100.
- Marc, D. (1998, 2e ed.). *Comic visions: Television comedy and American culture*. Oxford: Blackwell publ.
- Namenwirth, J.Z. en Weber, R.P. (1987) *Dynamics of culture*. Boston: Allen en Unwin.
- Seawell, M (1996 dl. 1; 1997 dl. 2) (red.) *National television violence study*. Newbury Park: Sage.
- Spradley, J.P. (1980) *Participant observation*. New York: Holt, Rinehart Winston.
- Turner, G. (1996) *British cultural studies: An introduction*. London: Routledge.
- Verbrugge, N. (1999) *'If you've seen one, you have seen them all': Een onderzoek naar het boodschapsysteem in Nederlandse en Amerikaanse situation comedies*. Doctoraalscriptie. KU Nijmegen.
- Wester, F. en T. Bors (1995) Message system analysis: Een noodzakelijke aanvulling. In: E. Hollander, C. van der Linden en P. Rutten (red.) *Communication, culture, community: Liber amicorum James Stappers* Houten: Bohn, Stafleu Van Loghum, p. 137-146).

Bijlage: Procedureschema narratieve analyse

Deel 1: Transcript en inventarisatie

1. Registreer de afzonderlijke scènes (inclusief leader), nummer ze, noteer de tellerstand van het begin van de scène en geef een beknopte beschrijving van de gebeurtenissen.

2. Bepaal de verschillende verhaallijnen en bijbehorende belangrijke personages. Belangrijke personages zijn die personages die het verhaal (mede) dragen en met hun handelen invloed hebben op de verhaalontwikkeling in de betreffende verhaallijn. Beschrijf in een paar regels waar iedere verhaallijn over gaat.

3. Maak een transcript van elke verhaallijn in achtereenvolgende scènes. Geef iedere verhaallijn een nummer en vervolgens iedere scène een volgnummer en bepaal de tellerstand.

Geef de locatie aan met de toevoeging 'INT' of 'EXT', het globale tijdstip, de belangrijke personages en een korte schets van de situatie.

Schrijf per scène de dialogen of ondertitels uit. Voeg daar aan toe de belangrijke handelingen, gezichtsexpressies, intonaties etc. Het criterium is het belang van de handelingen etc. voor het verhaal.

Bijvoorbeeld:

17. 3.4. 30.56 EXT/INT Huis Laura Begin avond (resp. scènenummer, verhaallijn + scènenummer in verhaallijn, tellerstand, locatie, tijdstip)

Situatie: John Kelly komt met een pizzadoos aan bij het huis van zijn ex en belt aan. Laura opent de deur en loopt direct weer het huis in.

John Kelly: Ik heb eten bij me.

Laura: Waar zijn de scheidingspapieren?

John Kelly: Ik ben ze kwijt.

Laura (geërgerd): Kwijt?

Etc.

4. Beschrijf elk belangrijk personage wat betreft identiteitskenmerken: geslacht, sociale leeftijd, ras, sociale achtergrond, etnische achtergrond, burgerlijke staat, beroep c.q. status en fysieke kenmerken (waaronder schoonheid).

Geef aan welke identiteitskenmerken (bovenstaande of nog niet genoemde) invloed hebben op het verloop van het verhaal. Onderbouw dit door te verwijzen naar scène(s).

5. Beschrijf elk belangrijk personage wat betreft gedragskenmerken die in het verhaal een rol spelen: humeurig, ruziënd, depressief, bezorgd, innemend, opvlieënd, slim, verleidelijk etc. Onderbouw dit door te verwijzen naar scène(s).

6. Beschrijf voor elk belangrijk personage in de verhaallijn:

- de concrete doelen die men nastreeft voorzover die expliciet geuit dan wel verbeeld worden. Adstrueer dit met dialogen en beelden uit waarnemingen gedaan onder punt 3. (Bijvoorbeeld: moord oplossen, hem/haar veroveren, iemand redden, bank beroven, geld winnen, chef worden);
- de abstracte doelstelling die daar onder ligt voorzover die expliciet geuit dan wel verbeeld wordt. (Bijvoorbeeld: status, macht, rijkdom, liefdesgeluk, anderen helpen, gerechtigheid). Adstrueer dit met dialogen en beelden uit waarnemingen gedaan onder punt 3;
- de psychologische drijfveer achter deze doelen voorzover die expliciet geuit dan wel verbeeld wordt. (Bijvoorbeeld: haat, wraak, minderwaardigheidsgevoelens, egocentrisme, schuldgevoelens, eenzaamheid, moeite om zich te binden, frustraties etc.). Adstrueer dit met dialogen en beelden uit waarnemingen gedaan onder punt 3.

N.B. 1: Wat betreft deze aspecten kan er sprake zijn van:

- tegenstellingen in één personage, waardoor er bijvoorbeeld meer doelstellingen tegelijkertijd kunnen zijn;
- tegenstellingen tussen verschillende personages;
- groei of verandering van het personage in de loop van het verhaal.

N.B. 2: Als het gevraagde niet expliciet geuit dan wel verbeeld wordt, vul je deze categorie niet in. Het is niet de bedoeling, dat je hier al overgaat tot interpretaties.

7. Beschrijf de waarden en normen die expliciet geuit dan wel verbeeld worden in het programma. Normen zijn regels waaraan men zich moet houden (bijvoorbeeld 'je mag niet zonder toestemming in een dagboek van iemand kijken' of 'je moet je best doen'). Waarden vormen de grondslag waarop de norm gebaseerd is (i.c. 'het recht op privacy' c.q. 'succes').

Geef aan welke waarden en normen invloed hebben op het verloop van het verhaal.

Deel 2: Manifeste verhaalanalyse per verhaallijn

8. Beschrijf elke verhaallijn in termen van narratieve cyclussen i.c. *probleem-keuzesituatie-beslissing-probleem*. Verwijs bij de beschrijving terug naar concrete scènes.

N.B.: Een probleem, keuzesituatie of beslissing kan betrekking hebben op één personage maar ook op meer personages in de verhaallijn. Werk het dan per personage uit.

9. Bepaal op basis van punt 8 wie hoofd- en bijpersonages zijn in de verschillende verhaallijnen. Hoofdpersonages zijn personages die een probleem hebben dat leidt tot keuzesituaties en beslissingen in de verhaallijn.

10. Corrigeer, indien nodig, aan de hand van de analyseresultaten bij punt 8 en 9 de verhaallijnen zoals je die onderscheiden hebt bij punt 2. Er kan sprake zijn van een innige verstrengeling van verhaallijnen, waarbij de ene verhaallijn een subplot is van een andere verhaallijn, de hoofdplot. In dat geval kun je de verhaallijnen samenvoegen.

11. Vul aan c.q. corrigeer naar aanleiding van de punten 8 en 9 de vragen omtrent concrete en abstracte doelstellingen en drijfveren alsmede waarden en normen van personages (punt 6 en 7). Naast de expliciete uitingen kun je nu gebruikmaken van inferenties op basis van de (verhaal)analyse.

12. Geef voor elk hoofdpersonage aan of hij/zij succesvol is, i.c. zijn/haar doelstellingen realiseert en welke verklaring het verhaal geeft voor het slagen c.q. falen van het (de) hoofdpersonage(s).

13. Formuleer de algemene moraal van de (verschillende) verhaallijn(en), zo mogelijk in één zin.

Deel 3: Latente verhaalanalyse

14. Inventariseer welke tegenstellingen in de ontwikkeling van de problemen, keuzesituaties en beslissingen van de hoofdpersonages een rol spelen. Het gaat hier met name om:

- de tegenstellingen *tussen* hoofdpersonages wat betreft kenmerken (vraag 4 en 5), drijfveren en doelstellingen (vraag 6 en 11) en problemen en keuzesituaties (vraag 8);
- de eventuele tegenstellingen *in* de hoofdpersonages wat betreft drijfveren en doelstellingen (vraag 6 en 11) en problemen en keuzesituaties (vraag 8).

15. Analyseer de expliciet geuite waarden en normen die invloed hebben op het verloop van het verhaal en kijk of (een deel van) deze samengevoegd kunnen tot een of meer algemene normen c.q. waarden.

16. Geef aan of de normen en waarden die invloed hebben op het verloop van het verhaal, samenhangen met de tegenstellingen die in de verhaallijnen een rol spelen. Kijk daarbij naar welke nastrevenswaardige waarden een rol spelen en welke bedreigingen (bijvoorbeeld andere conflicterende waarden)

in het verhaal geschetst worden.

17. Formuleer in één zin de levensles(sen) van ieder verhaal.

18. Abstraheer vanuit de inventarisatie bij vraag 14 en de analyses bij punt 15, 16 en 17 naar een algemener, abstracter niveau van tegenstellingen: de binaire oppositie(s). Zoek via 'trial and error' naar de best passende oppositie(s) per verhaallijn en onderbouw dit vanuit je verhaalanalyse en je analyse van de personages.

19. Zet de gevonden binaire opposities van verschillende geanalyseerde verhaallijnen van een aflevering op een rij en probeer via 'trial and error' of er één of meer gezamenlijke noemers te vinden zijn in de vorm van algemene binaire oppositie voor alle verhaallijnen. N.B.: Dit is niet altijd mogelijk.

20. Is er een samenhang tussen de gevonden binaire opposities? Bijvoorbeeld de relatie tussen 'macht/onmacht' bij James Bond staat in direct verband met de oppositie 'ratio/emotie'. Emotie gaat gepaard met verlies van macht, macht is het resultaat van rationeel handelen.