UNIVERSITEIT GENT

ACADEMIEJAAR 2009-2010

HITCHCOCK EN LYNCH: VAN MODERNISME TOT POSTMODERNISME. OVER CREATIEVE INTERMEDIALITEIT TUSSEN FILM EN TELEVISIE. CASUSSEN: ALFRED HITCHCOCK PRESENTS EN TWIN PEAKS.

FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE
VAKGROEP KUNST-, MUZIEK- EN THEATERWETENSCHAP
OPTIE PODIUM- EN MEDIALE KUNSTEN

KOEN DE BORLE • 00603114

MASTERPROEF

PROF. DR. CHRISTEL STALPAERT, PROMOTOR
DRA. SOFIE VERDOODT, CO-PROMOTOR

BC
BAYSWATER
220

[Afbeeldingen ontleend aan *"Hitchcock Collection : Limited Edition"*, USA, Turner Entertainment Co. & Warner Bros. Entertainment Inc., 2004. Hitchcock Film Collection. Limited Edition. DVD. Turner Entertainment Co. Package Design. 2004. Warner Bros. Entertainment Inc. 2005.; en *"Twin Peaks. Definitive Gold Box Edition"*, USA, Paramount Pictures, 2007. Twin Peaks. DVD. CBS Broadcasting Inc.]

Woord vooraf 6

Inleiding en verantwoording van deze onderzoekspaper 7

I.1 Onderzoeksonderwerp en methodologisch kader 7

I.2 Korte bespreking en verantwoording van het gekozen bronnenmateriaal 9

I.3 Verklaring van de meest gebruikte afkortingen 12

Hoofdstuk 1 13

Modernisme en postmodernisme: een overview 13

1.1 The modern era 13

1.1.1 Modernisme en de Avant-garde 13

1.1.2 The postmodern turn 15

1.2 Postmodernisme en postmoderniteit 15

1.2.1 Diverse thematiek 15

1.2.2 Postmoderniteit: culturele commodificatie en toch creatief 18

1.2.3 Televisie en postmodernisme: radicaal eclecticisme 18

Hoofdstuk 2 23

Media: de theorieën 23

2.1 Clement Greenberg en het mediumessentialisme 23

2.1.1 Verwarring van de kunsten 23

2.1.2 De ultieme essentie van de vorm in abstracte kunst 24

2.2 Marshall McLuhan: the medium is the massage 24

2.2.1 Zonder informatie: geen oorlog 24

2.2.2 The medium is the m(e/a)ssage 26

2.2.3 Elke boodschap van een medium is altijd een ander medium 28

2.3 Bolter en Grusin: intermedialiteit en remediëring 28

2.3.1 The medium is that which remediates 28

2.3.2 Immedialiteit versus hypermedialiteit 29

2.3.3 Vier remediëringsstrategieën 31

2.3.4 Leesbaarheid en zichtbaarheid van de intermediale contacten 33

2.3.5 Remediëring en mimesis: all mediation is remediation 33

Hoofdstuk 3 35

Cultural Studies Paradigma 35

3.1 Tekst en context 35

3.1.1 Cultural Studies: two paradigms 35

3.1.2 Sleutelconcepten van Cultural Studies 36

3.1.3 De mediatekst is meer dan alleen tekst: intertekstualiteit en zelfreflexiviteit 39

3.2 Van genretekst naar genregemeenschap 39

3.2.1 De traditionele genredriehoek 39

3.2.2 Naar een culturele benadering van genre in film- en televisiestudies 41

Hoofdstuk 4 42

Film versus televisie: mediumessentialisme of intermedialiteit? 42

4.1 Medium televisie is een totale antithese van film 42

4.2 Die Kunst des Fernsehens : zwischen Rundfunk und Film 43

4.3 Film en televisie volgens Bolter en Grusin 45

4.4 Intermedialiteit als overlevingsstrategie 47

Hoofdstuk 5 48

Alfred Hitchcock: van filmicoon tot televisiegoeroe 48

5.1 Hitch, the cameo wordt tv-host 48

5.1.1 Een overzicht van Hitchcocks voornaamste films 48

5.1.2 Een overzicht van Hitchcocks voornaamste creaties voor tv 49

5.1.3 Hitchcock/Truffaut 50

5.1.4 Drie Hitchcocks en vier concentrische auteurscirkels: de regisseur en zijn imago, film en tv 50

5.2 De realisatie en het productionele verloop van de televisieserie Alfred Hitchcock Presents: Hitchcock gaat van film langs radio naar tv 53

5.3 Directe verfilming van emoties, op de televisie 57

Hoofdstuk 6 58

Johan Grimonprez: Hitchcock herbekeken 58

6.1 Realiteit en fictie, is er wel een verschil? 58

6.2 Double Take 58

Hoofdstuk 7 61

David Lynch: tv in the Arthouse 61

7.1 Van film naar tv en terug - Lynch als cultregisseur 61

7.1.1 Een overzicht van Lynch' voornaamste films 61

7.1.2 Een overzicht van Lynch' voornaamste creaties voor tv 61

7.1.3 Filmregisseur David Lynch wijkt uit naar tv 62

7.1.4 Twin Peaks, de culthit 63

7.2 De realisatie en het productionele verloop van de televisieserie Twin Peaks 64

7.3 De soap opera : kroniek van een televisiegenre 66

7.3.1 Vanuit de krant via radio naar het nieuwe medium tv: over de origine van de soap story 66

7.3.2 Het fenomeen televisuality brengt een nieuwe tv-esthetiek en zorgt voor een explosie van narratieve genrevormen 67

7.3 Een productionele crisis doorbreekt de oligarchie; de postmoderne vernieuwingen bijbenen wordt een must 68

7.3.1 Crisis in de televisie-industrie: van de massa naar de niche 68

7.3.2 De onvermijdelijke vernieuwingen van het postmodernisme 68

Hoofdstuk 8 70

Remediëring in praktijk: Alfred Hitchcock Presents vs. Twin Peaks 70

8.1 Een bijzondere versus-relatie als perspectief 70

8.2 Theatraliteit versus absorptie 71

Casus : Alfred Hitchcock Presents als televisueel forum. Creatie en exploitatie van de persoonlijkheid Hitchcock. 72

8.3 Onderzoeksfocus op thematiek en imagovorming: Alfred Hitchcock Presents als zelfreflexief televisieforum 72

8.3.1 Hitchcock: een samenspel van humor, ironie en zelfreflexiviteit 73

8.3.2 “I wish to reach the widest possible audience” 74

8.3.3 Een eindfase en vernieuwing in het genre van de anthology series 76

8.3.4 Hitch als de postmoderne modernist: “Alfred will play my part” 77

8.4 Remediëring als tactische zet en commerciële meerwaarde 79

8.4.1 Alfred Hitchcock Presents: postmoderne intertekstualiteit en remediëring 79

8.4.2 Hitchcocks stijl van remediëring 80

Casus : Twin Peaks als getuige van het fenomeen televisuality. De doorbraak van quality television in de jaren 1990. 84

8.5 Onderzoeksfocus op vorm en stijl: Twin Peaks als filmische tv 84

8.5.1 Analyse van de mise-en-scène 84

8.5.2 De Lynch-stijl als stilistische rode draad doorheen Twin Peaks 85

8.5.3 Een filmisch televisiebeeld in directe dialoog met muziek en geluid 86

8.6 Television + film noir = the perfect match 87

8.6.1 Film noir en Twin Peaks: een vergelijking 87

8.7 Twin Peaks en het verschuiven van de grenzen 90

8.7.1 Postmoderne intertekstualiteit als bewuste keuze 90

8.7.2 Het doorbreken van de grenzen in de televisiewereld 92

8.7.3 De creatie van een nieuwe genrevorm 93

8.7.4 Twin Peaks: quality tv, but the same kind of different 94

Besluit **96**

Bibliografie **100**

Bijlagen **105**

Bijlage 1 : Afbeeldingen *106*

Bijlage 1/bis : Alfred Hitchcock Presents - Visuele doorloop van episode 4 *109*

Bijlage 2 : Alfred Hitchcock Presents - Credits *110*

Bijlage 3 : Twin Peaks - Credits *111*

Bijlage 4 : Regisseurs en Schrijvers die hebben meegewerkt aan Twin Peaks *112*

Bijlage 5 : Lijst van films van Alfred Hitchcock die heruitgegeven werden in een radioprogramma *113*

Bijlage 6 : Alfred Hitchcock Presents - Awards *115*

Bijlage 7 : Twin Peaks - Awards *117*

Bijlage 8 : Alfred Hitchcock Presents - Remediëringen van de tv-serie *119*

Hitchcock en Lynch: van modernisme tot postmodernisme. Over creatieve intermedialiteit tussen film en televisie. Casussen: Alfred Hitchcock Presents en Twin Peaks.

Woord vooraf

Een kort maar welgemeend woord van dank wil ik vooreerst richten aan Sofie Verdoodt. Zij heeft mij bij het schrijven van deze masterproef gesteund en gemotiveerd. Dankzij haar kritische blik heb ik mijn onderzoek kunnen verdiepen en bijsturen waar dat nodig was.

Ook Christel Stalpaert verdient een oprechte dankbetuiging, omwille van haar verruimend inzicht in de materie van deze onderzoekspaper, en haar wetenschappelijk en professioneel advies. Zij was een belangrijke motivator bij de verwezenlijking van dit werk.

Natuurlijk wil ik graag mijn ouders bedanken, die mijn studiekeuze te allen tijde hebben gerespecteerd en mij daarin onvoorwaardelijk hebben gesteund.

Goede vrienden zijn er (ook) op momenten dat ze echt nodig zijn, waarvoor ook zij hier een vermelding verdienen.

Koen De Borle
25 mei 2010

Inleiding en verantwoording van deze onderzoekspaper

I.1 Onderzoeksonderwerp en methodologisch kader

De Ierse Ciaran McCullagh omschrijft in *Media Power. A Sociological Introduction* (2002) waarom het nuttig is om aan mediaonderzoek te doen. Onze omgeving wordt steeds omvangrijker, zowel sociaal, economisch als politiek, en dus wordt ook de nood aan informatie over de actoren en factoren binnen die omgeving als maar groter. Dat de vele en diverse media ons daarbij kunnen helpen, hoeft in deze tijden geen betoog meer. Mediatycoon Marshall McLuhan raakte gefascineerd door media omwille van de invloed ervan op de culturele en sociale leefwereld. Een centrale vraag binnen zijn uitgeschreven theorieën was wie of wat door de media beïnvloed wordt, en in welke mate die beïnvloeding zijn weerslag heeft op de alledaagse bezigheden. Al in de jaren zestig van de twintigste eeuw was McLuhan overtuigd van het feit dat door de voortvarende technologische ontwikkelingen de meest banale en triviale gebeurtenis ons leven kon veranderen. “One of the consequences of electronic environments is the total involvement of people in people”, zo overtuigt McLuhan.[1] Slechts een voorbode van de huidige situatie, zo blijkt. Op elk moment van de dag komen we in contact met een of ander medium, dat te pas en te onpas onze informatiebehoefte aanwakkert. De media lijken ons leven een zin te geven, of althans een herkenbaar patroon. En als we de facebookers van deze generatie mogen geloven, danken we er zelfs de beste vrienden aan. Het arsenaal aan media geeft bovendien de indruk onuitputtelijk te zijn. Traditionele informatiekanalen ondergaan vernieuwingen, mutaties en raken of lenen elkaars eigenschappen. De iPhone kan vandaag (nog) als voorbeeld gelden. Telefoon, radio, film, televisie, internet, alles is geïntegreerd in een compact en draagbaar toestel.

“The mass media - and particularly television - have become ‘the cultural epicenter’ of our world”, zo merkte Manuel Castells anderhalf decennium geleden op.[2] Vandaag zijn andere massamedia al minstens even centraal komen te staan in dat cultureel middelpunt - het internet lijkt immers alle andere media op te slorpen - maar de rol van televisie kan nog steeds niet overschat worden. Meer bepaald ter verantwoording van het bestuderen van televisiefictie stipt McCullagh concreet twee redenen aan.[3] Een eerste is het aandeel van fictieve televisieprogramma’s binnen de totale programmatie, ongeveer negentig procent. Rekening houdend met dat numerieke overwicht, mag de tweede reden eigenlijk niet verbazen. Televisiefictie heeft een groter potentieel om de kijker te beïnvloeden. Een paradoxale verklaring daarvoor is het feit dat fictie en entertainment door het kijkerspubliek niet in de eerste plaats als overtuigend en beïnvloedend worden

1 MOOS, Michel A., ‘The Hot and Cool Interview. With Gerald Emanuel Stearn’, in: McLUHAN, Marshall, MOOS, Michel A. (eds.); *Media Research: Technology, art, communication*, Amsterdam, OPA Amsterdam BV, G+B Arts International, 1997., pp. 45-46.

2 CASTELLS, Manuel, *The Rise of Network Society*, First Edition, Oxford, Basil Blackwell, 1996, p. 333.

3 McCULLAGH, Ciaran, *Media Power. A sociological introduction*, New York, Palgrave, 2002, p. 125.

aanzien. Precies omdat we er bij het bekijken van een soap of spelprogramma op televisie minder van uitgaan dat het op ons een impact kan of zal hebben, worden we vlugger geconfronteerd met het tegendeel.

Hedendaagse technologische ontwikkelingen trachten die impact op de kijker nog te versterken. “Televisie die van het scherm spat” kopte De Standaard eind maart van dit jaar in een artikel over de mogelijke opkomst van 3D-televisietoestellen. Aan de hand van een speciale bril - ook in de jaren vijftig van de vorige eeuw werd een dergelijke 3D-bril al zonder veel succes verkocht aan bioscoopgangers - zal de geïnteresseerde en welstellende tv-kijker binnenkort echt volledig kunnen opgaan in zijn favoriete tv-serie, film of sportwedstrijd. Anderzijds voorspellen politieke hervormingen van de openbare omroep tegen het einde van het jaar minder goeds, want op het aanbod op televisie, onder meer in fictie en entertainment, zal fors besnoeid worden.

Eén zekerheid is dat media in de toekomst niet minder besproken of bestudeerd zullen worden. Nieuwe trends steken immers voortdurend de kop op. Intermedialiteit bijvoorbeeld is in de commerciële en in de artistieke wereld - beide milieu’s gaan weliswaar in elkaar over - een hot topic. Niet dat het samensmelten van verschillende media of het hergebruiken van bepaalde kenmerken van een medium door een ander medium - wat ook wel als ‘remediëring’ wordt omschreven - een nieuw fenomeen is, maar een dagelijkse gebruiker van het internet en een studerende of beminnaar van de kunsten zullen opmerken dat intermediale contacten hip en gebruikelijk geworden zijn. Vele hedendaagse kunstenaars combineren de sterktes van verschillende media om een product af te leveren dat voldoende kracht en vitaliteit uitstraalt om in deze vluchtige tijden niet over het hoofd gezien te worden. Belgische kunstenaars zoals David Claerbout, Johan Grimonprez, Didier Volckaert of Johan Opstaele blinken uit door hun creatieve vermogen waarmee ze diverse media aan elkaar koppelen. Zo onderkent Stoffel Debuysere bijvoorbeeld het laatste decennium een nieuwe generatie filmmakers en kunstenaars die met ‘tentoonstellingscinema’ - waarin in tegenstelling tot de klassieke cinema het spatialiseren van territoria voorop staat en de zoektocht naar een esthetiek van simultaneïsme quasi letterlijk wordt tentoongesteld - pogen om een nieuwe relatie tot de wereld vorm te geven.[4] Een gelijkaardige tendens tekent zich af in de andere kunsten waardoor intermedia, simultaneïsme en multipliciteit sleutelwoorden zijn geworden. De internationale scene kan worden aangevuld met buitenlandse kunstenaars van vroeger en nu, zoals Jeff Wall, Robert Lowell, Lisa Johnston, Richard Hamilton, Miroslav Kouril en Emil Frantisek Burian, Josef Svoboda, Colin Low en Roman Kroitor, Doug Aitken, Christoph Martaler, Rabih Mroué, Hotel Modern, Deufert en Plischke, of ook Alfred Hitchcock en David Lynch.

De twee laatstgenoemde kunstenaars werden bekend als respectabel filmregisseur en, de ene al wat meer dan de andere, als gereputeerde mediafiguur. Allebei echter maakten ze van hun kwaliteiten en bekendheid als filmmaker gebruik om hun artistieke ambities ook binnen het medium televisie waar te maken. In deze onderzoekspaper zal ik vanuit een fascinatie voor en een appreciatie van het werk van beide kunstenaars proberen om een kritisch en analytisch standpunt in te nemen; met als objectief het aandeel en de impact van de intermedialiteit tussen film en televisie, zoals merkbaar in de televisieseries Alfred Hitchcock

4 Stoffel Debuysere was afgelopen academiejaar (2009-2010) gastdocent aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK), afdeling van Hogeschool Gent; voor het werkcollege ‘Filmkritische Studies’ als onderdeel van de opleiding Bachelor in de audio-visuele kunsten - afstudeerrichting Film en animatiefilm.

PRESENTS (CBS, 2 oktober 1955) en TWIN PEAKS (ABC, 8 april 1990) die ik in casu als voorbeeld zal nemen, uit te lichten en aan te tonen. In een andere fase van de (kunst)geschiedenis en geconfronteerd met andere maar vergelijkbare uitdagingen betekenden beide werken een opmerkelijk en beslissend stadium in de evolutie van het medium televisie. Zowel op artistiek vlak als op technologisch, economisch en maatschappelijk gebied kunnen ze gezien worden als een markant cultuurproduct en bijgevolg als een interessant onderzoeksonderwerp. De verschillende doch onderling verbonden contextuele factoren worden per casus in een hoofdstuk apart belicht, waarbij de focus zal liggen op de realisatie en het productionele verloop van beide televisieseries. Zo wordt voor elke productie een duidelijk tijdsbeeld geschetst. In een besluitend hoofdstuk zal een eerder praktische analyse een verklaring beogen van het hoe en waarom van de intermedialiteit tussen film en televisie. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS en TWIN PEAKS flirtten met de artificiële en theoretische genreconstructies, en tonen aan dat een tekstuele analyse van de genretekst - zoals die voor niet geringe tijd gebruikelijk was - voorbijgestreefd en ontoereikend is. In navolging van de Cultural Studies en onder andere Rick Altman, Steve Neale en Jason Mittell moet een culturele of contextuele genrebenadering in film- en televisiestudies verdedigd worden.

Televisie en postmodernisme vormen zowel theoretisch als in de praktijk een onafscheidelijk paar:

> *"The development of some kind of working relationship between television and postmodernism within the realm of critical studies is inevitable, almost impossible, and absolutely necessary. (...) Unlike the critical work devoted to other media, television studies does not have to 'retrofit' critical paradigms developed in modernist or premodernist periods and therefore should ideally be able to provide unprecedented insights into the complex interrelationships between textuality, subjectivity, and technology in contemporary cultures."* (Jim Collins over en in *Television and postmodernism*) [5]

Jim Collins ziet het als een conditio sine qua non om postmodernisme ernstig te nemen binnen televisiestudies. Vooreerst is de parallel volgens Collins onvermijdelijk, omdat televisie dikwijls benaderd wordt als het prototype van de postmoderne cultuur en postmodernisme even frequent wordt uitgesproken als 'television culture'. Een gefundeerde vergelijkende studie maken over televisie en postmodernisme is echter zo goed als onmogelijk, omdat beide onderzoeksobjecten een zeer gevarieerde en bovendien voortdurend verder ontwikkelende theoretische bagage met zich meedragen. Niettemin en precies door het ontbreken van algemeen aanvaarde theorieën en paradigma's is Collins overtuigd van de noodzaak om televisie als medium onder de loep te nemen - bekeken vanuit die unieke vis-à-vispositie met het postmodernisme.

I.2 KORTE BESPREKING EN VERANTWOORDING VAN HET GEKOZEN BRONNENMATERIAAL

Media en medialeer blijken een populair item voor heel wat auteurs, die het onderwerp vanuit erg verschillende invalshoeken benaderen. Zowel formalistisch, analytisch, economisch als sociologisch onderzoek onderkent het belang en de invloed van media in en op het alledaagse leven. In functie van deze afgebakende studie volstond een selectie van enkele vooraanstaande theoretici die hun ideeën over de media

5 COLLINS, Jim, 'Television and postmodernism', in: ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, Second Edition, Padstow Cornwall, TJ International Ltd, 1999, p. 327.

hebben neergeschreven - waarvan de meeste uitgaven beschikbaar zijn in de universiteitsbibliotheken te Gent. Naar aanleiding van het hoorcollege 'Beeldstrategieën van Film, Fotografie en Videokunst' waarin onder meer specifiek werd ingegaan op het thema 'mediumspecificiteit, remediëring en intermedialiteit' heb ik me toegelegd op de geschriften - boeken, essays, interviews, speeches - van respectievelijk Clement Greenberg, Marshall McLuhan, en Jay David Bolter en Richard Grusin.[6]

Ook over het modernisme en het postmodernisme zijn reeds verscheidene publicaties verschenen die een grondige theoretische, artistieke en filosofische achtergrond bij de stromingen bieden. Enkele kernwerken zoals *Postmodernism: Or the cultural logic of late capitalism* (1991), *The Postmodern Turn* (1997), of de zeer recente uitgave *Media Studies. Texts, Production and Context* (2009) waarin onder andere de onderlinge beïnvloeding van media en modernisme/postmodernisme werd beschreven, waren toereikend om in een navolgend hoofdstuk een bondig maar contextueel overzicht van de stromingen te schetsen.

De nog erg jonge disciplines film- en televisiestudies werden ontwikkeld en omschreven vanuit de Britse Cultural Studies, die vooral vanaf de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw het onderzoek van populaire cultuur gingen bepalen. De hoorcolleges 'Culturele Mediastudies', 'Televisiestudies' en 'Film- en televisieanalyse' heb ik als referentie beschouwd voor een verruimende bronnenstudie, vertrekkend van bijvoorbeeld *An Introduction to Theories of Popular Culture* (1995), *What is Cultural Studies?* (1996), *The Television Studies Reader* (2004), *Channels of Discourse* (1999), *The Television Handbook* (2005), *The Television History Book* (2003), *Film/TV/Genre* (2004).[7] De Duitstalige uitgave *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens* (2009) geeft aan de hand van een verzameling van inleidende teksten een antwoord op de vraag wat televisie als medium is en wil.

In deze paper werd bewust in een eerste fase een theoretisch luik belicht, rekening gehouden met de relevantie van bovenvermelde thema's voor het onderwerp van dit onderzoek - aangevuld met en verduidelijkt aan de hand van eerder beperkt uitgewerkte voorbeelden - om nadien in twee specifieke gevallen de voorgestelde concepten en theorieën grondig te operationaliseren. Een overzichtelijke studie stond daarbij voorop, met het oog op een gefundeerde en toegepaste analyse van de gekozen casussen.

Het televisiewerk van Alfred Hitchcock blijkt een academische leemte te zijn. Het wordt zowel in biografieën als in studies van het oeuvre van Hitchcock vaak verwaarloosd, of zelfs al dan niet bewust weggelaten. Als een gevolg van vele negatieve commentaren van bepaalde critici op Hitchcocks keuze voor televisie destijds ontstond in de academische wereld als het ware een taboe om televisieseries als Alfred Hitchcock Presents, The Alfred Hitchcock Hour (CBS, 20 september 1962) of Suspicion (NBC, 30

6 Het hoorcollege werd gedoceerd door Prof. Dr. Christel Stalpaert, in samenwerking met Dra. Sofie Verdoodt, tijdens het academiejaar 2009-2010; als onderdeel van de opleiding Theaterwetenschappen, binnen de vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, aan de Universiteit Gent (Faculteit Letteren en Wijsbegeerte).

7 Het hoorcollege 'Culturele Mediastudies' werd gedoceerd door Prof. Dr. Daniël Biltereyst, met medewerking van Drs. Sofie Van Bauwel, tijdens het academiejaar 2007-2008; als onderdeel van de opleiding Communicatiewetenschappen, binnen de vakgroep Communicatiewetenschappen, aan de Universiteit Gent (Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen). Het hoorcollege 'Televisiestudies' werd gedoceerd door Prof. Dr. Sofie Van Bauwel, tijdens het academiejaar 2009-2010; als onderdeel van de opleiding Communicatiewetenschappen - afstudeerrichting Film- en Televisiestudies, binnen de vakgroep Communicatiewetenschappen, aan de Universiteit Gent (Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen). Het hoorcollege 'Film- en televisieanalyse' werd gedoceerd door Prof. Dr. Daniël Biltereyst, tijdens het academiejaar 2009-2010; als onderdeel van de opleiding Communicatiewetenschappen - afstudeerrichting Film- en Televisiestudies, binnen de vakgroep Communicatiewetenschappen, aan de Universiteit Gent (Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen).

september 1957) op te nemen - laat staan te analyseren en bespreken - in de vele canonieke boekwerken over de toch erg invloedrijke Hitchcock. Maar ook bepaalde (zeer) recente uitgaven laten Hitchcocks televisiewerk achterwege, alsof het geen deel zou uitmaken van zijn oeuvre. Bill Krohn bijvoorbeeld focust in *Hitchcock at Work* (2000) enkel op de films van Hitchcock - uiteraard al een erg omvattende studie - hoewel het boek binnenin wordt omschreven als "a behind-the-scenes study of the work of the 'Master of Suspense', Alfred Hitchcock (1899-1980). It examines the whole of the director's career." Verderop in deze paper zal ik hierop terugkomen - zie de tekstonderdelen 'Hitchcock/Truffaut' en 'Drie Hitchcocks en vier concentrische auteurscirkels: de regisseur en zijn imago, film en tv'.

Enkele auteurs doorbraken bewust die taboesfeer en lieten zich niet onbetuigd wat betreft Hitchcocks televisieproducties. Echter pas in het midden van de jaren tachtig van de vorige eeuw verscheen een eerste uitgave volledig gewijd aan de televisieserie Alfred Hitchcock Presents. John McCarthy en Brian Kelleher brachten hun analyse van de televisieserie en van de tienjarige tv-carrière van Alfred Hitchcock - The Alfred Hitchcock Hour en Suspicion inclusief - in *Alfred Hitchcock Presents: An Illustrated guide to the Ten-Year Television Career of the Master of Suspense* (1984). Omwille van een herdruk van die uitgave dezer tijd kon ik helaas geen exemplaar bemachtigen - ook zoekwerk in bibliotheken, publieke catalogi van film- en televisiearchieven, en online boekwinkels bleek vruchteloos. Een meer recent uitgegeven detailstudie van Hitchcocks televisiewerk bouwt echter grotendeels voort op wat McCarthy en Kelleher neerschreven. *The Alfred Hitchcock Presents Companion* (2001) van Martin Grams en Patrik Wikstrom moet in de eerste plaats gelezen worden als een exhaustieve handleiding bij de voornoemde televisieprogramma's.

Een gedetailleerde handleiding vinden bij het werk van David Lynch is een haast onmogelijke opdracht, aangezien de kunstenaar meestal niet meer dan een aantal woorden kwijt wil wat betreft zijn artistieke creaties. Het lang uitgeschreven interview met Chris Rodley in *Lynch on Lynch* (herziene editie van 2005) biedt echter een aardig alternatief. David Lavery deed in 1995 een erg verdienstelijke poging om de geheimen in en rond de televisieserie Twin Peaks te onthullen in *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Ook *Twin Peaks. Behind the scenes* (1990) en *Twin Peaks. Les laboratoirs de David Lynch* (2005) geven een verhelderende kijk op de televisieserie.

Beide televisieseries werden onlangs nog opgefrist - onder meer met een digitale remastering - en (her) uitgegeven op DVD. De eerste vier seizoenen van Alfred Hitchcock Presents verschenen digitaal vanaf 2005 - seizoen twee, drie en vier volgden in 2006, 2007 en 2009 - bij Universal Studios en zijn in ons land vrij goed verkrijgbaar. Paramount Pictures bracht nog in 2007 met *Twin Peaks. Definitive Gold Box Edition* een verzamelde editie van Twin Peaks uit - aangevuld met heel wat extra's en weggelaten scènes - die in de meeste gerespecteerde handelszaken terug te vinden is. Gelinkt aan een website (www.greetingsfrom-twinpeaks.com) is het multimediaal pakket voor fans en geïnteresseerden een voltreffer.

Op het web zijn Hitchcock en Lynch overigens een rake hit. Diverse sites en pagina's zijn geweid aan de werken van beide kunstenaars en verdedigen in sommige gevallen ook een meer kritische blik, geassocieerd met analyses, interviews, essays en andere bronnen.

I.3 Verklaring van de meest gebruikte afkortingen

ABC • American Broadcasting Company
BBC• British Broadcasting Company
CBS • Columbia Broadcasting System
CD • compact disc
CS • Cultural Studies
DVD • digital versatile disc
Fox • Fox Broadcasting Company
HBO • Home Box Office
ITV • Independent Television - onderworpen aan Independent Television Authority (ITA)
MCA • Music Corporation of America
NBC • National Broadcasting Company
PBS • Public Broadcasting Service
VCR • video cassette recording
VR • virtual reality
WB • geassocieerde televisiemaatschappij van Warner Bros.

AHP • eigen afkorting, soms gebruikt in de tekst ter vereenvoudiging van de televisieserie Alfred Hitchcock Presents

Hoofdstuk 1

Modernisme en postmodernisme: een overview

1.1 The modern era

1.1.1 Modernisme en de Avant-garde

Paul Long en Tim Wall, in *Media Studies. Texts, Production and context* (2009), verbinden de start van het modernisme, het moderne denken en leven, met de evolutie van de westerse Verlichting vanaf de achttiende eeuw.[8] Uitvindingen, ontwikkelingen en moderne denkers zoals Darwin, Freud, Marx of Nietzsche vestigden de aandacht op het concept geschiedenis of accentueerden althans een zekere breuklijn tussen het verleden en (het geloof in) een toekomst. De opkomst van nieuwe media - radio, film, later televisie enzovoort - en die modernistische theorieën gingen hand in hand, en ondergingen al dan niet bewust een wederzijdse beïnvloeding. De eerstgenoemde auteurs zien de media als het 'epitome' van de moderniteit.

> *"Modernism describes a tendency among artists in various fields in Europe and America, working from the early part of the twentieth century onwards (they are thus 'modernists'). While such a catch-all grouping cannot do justice to important distinctions between media and individuals, what characterises all of their works is experimentation with form and materials (whether paint, musical notes, words or images)."* (Paul Long en Tim Wall, 2009) [9]

De modernisten in de kunsten bleken een voortrekkersrol te vervullen. James Joyce bracht een literaire shock teweeg, terwijl Berthold Brecht het theater ondersteboven keerde. De klassieke muziek werd gemoderniseerd door Igor Stravinski, toen de schilderkunst Pablo Picasso welkom heette. En het gloednieuwe medium film werd het uithangbord van de nieuwe garde. Kunstbewegingen zoals futurisme, kubisme of Dadaïsme gingen de strijd aan met de bourgeoisie, op alle vlakken en zonder scrupules. Getuige deze passage uit een dadaïstisch manifest, getekend door Georges Ribemont-Dessaignes, vijf februari 1920: "Before all that, We shall take a big antiseptic bath, And we warn you, We are murderers."[10] Het instituut achter de kunst, dat door die bourgeoisie in ere werd gehouden, moest eraan geloven. De Avant-garde keerde zich bijgevolg tegen de conservatieve elite en gebruikte het modernisme als een middel om een radicaal revolutionaire visie te ontplooien.

8 LONG, Paul, WALL, Tim; *Media Studies. Texts, Production and Context*, Pearson Education Limited, Essex, 2009, p. 318.

9 LONG, Paul, WALL, Tim; p. 319.

10 Gelezen op DaDaOnline, op: http://members.peak.org/~dadaist/English/TextOnly/manifesto.html (Laatst geraadpleegd op 15/05/2010).

> "*Avant-garde is a French military term for those soldiers who advanced ahead of the main force - the vanguard in English. It came to be applied to the pioneering individuals and groups in the arts whose work aimed to 'forge ahead' and to be new, consciously attacking tradition and the values and assumptions of the establishment or 'bourgeoisie'."* (Paul Long en Tim Wall, 2009) [11]

De vernieuwing in de kunsten ging gepaard met een theoretische impuls. Theoretici werden geconfronteerd met de soms erg agressieve kunstbewegingen en vooral met de opkomende massamedia. De moderniteit werd door sommigen dan ook verworpen - bijvoorbeeld Adorno en Horkheimer over de zogenaamde 'cultuurindustrie' - hoewel anderen enthousiaster waren en het geloof in het nieuwe onderschreven. Walter Benjamin gaf zijn optimistische visie op de nieuwe tijd en de nieuwe media in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936). De technologische mogelijkheden van reproductie maakten dat een algemene vernieuwing niet meer te stoppen was. De originele mystieke kracht van het kunstwerk of de 'aura' gaat in fotografie of film dan wel verloren, Benjamin geloofde toch in het positieve emancipatievermogen van de nieuwe reproductietechnieken.[12] Waar de kunst vroeger een rituele functie had ('cult value'), ondergaat ze in de moderne tijden een kwalitatieve transformatie en krijgt ze een politieke functie door reproduceerbaarheid ('exhibition value') toegeschreven. De media spelen als het ware een democratiserende rol. "The characteristics of the film lie not only in which man presents himself to mechanical equipment but also in the manner in which, by means of this apparatus, man can represent his environment", volgens Benjamin.[13] Nieuwe media als film bieden de mens een verheviging van de zintuiglijke waarneming doordat de overmatige herhaling binnen het medium telkens nieuwe inzichten kan oproepen. Benjamin vergelijkt de mogelijkheden van film met die van Freuds psychoanalyse. In de zogenaamde 'Psychopathology of Everyday Life' kan film zorgen voor een diepere en bewustere graad van waarnemen. "The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses", zo besluit Benjamin.[14]

De nieuwe theorieën hebben op hun beurt gezorgd voor een herkenbaar patroon in de nieuwe media. Long en Wall beschrijven enkele karakteristieke motieven van de (massa)media die de modernistische ideeën illustreren.[15] Een bijzondere aandacht voor vorm en structuur is er een van. De essentie of de cruciale eigenschappen van het medium worden benadrukt. Man Ray experimenteerde bijvoorbeeld met belichting, perspectief en beeldvorming waardoor zijn foto's een uitzonderlijke kracht uitstralen. De ontwikkelingen van respectievelijk de jazz en de rockmuziek kunnen tevens als een gevolg gezien worden van dergelijke formele experimenten. Samenhangend met die modernistische karaktertrek is het in vraag stellen of althans accentueren van het productieproces van de media en kunst. De Nouvelle Vague stond quasi letterlijk stil bij de rol van de regisseur en bevroeg het proces van film maken op een avant-gardistische wijze. De Deense

---

11 LONG, Paul, WALL, Tim; p. 319.

12 BENJAMIN, Walter, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: EVANS, Jessica, HALL, Stuart (eds.), *Visual Culture. The Reader*, Londen, Sage Publicity, 1999, pp. 72-79.

13 BENJAMIN, Walter, p. 77.

14 BENJAMIN, Walter, p. 78.

15 LONG, Paul, WALL, Tim; pp. 320-324.

Dogma '95 Groep met Lars Von Trier en Thomas Vinterberg herneemt die modernistische principes. Een ander kenmerk lijkt in de filmkritiek van de Franse auteurscinema al vervat. De anti-commerciële vlucht weg van de massa was een droom van vele modernistische kunstenaars. Het publiek werd op een afstand gehouden, zonder een mogelijke beleving van plot of plezier, om een bewustwording van de sociale en politieke dimensie door te drukken.

1.1.2 The postmodern turn

Technologische veranderingen brachten de media en kunsten onuitputtelijke mogelijkheden, in een tijd waar politieke, sociale en economische omstandigheden de vernieuwing stimuleerden. De beeldtaal en -strategieën ondergingen bijgevolg een paradigmawissel, waarbij het visuele voorgoed centraal kwam te staan. Niet alleen de kunstgeschiedenis, maar ook mediatheorie en culturele studies vielen terug op het beeld als onderzoeksonderwerp. De klassieke mimetische beeldtheorieën werden verruimd of zelfs achtergelaten, om de beeldervaring te doorgronden. William J.T. Mitchell omschrijft 'The pictorial turn' in *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation* (1994), evenals Gottfried Boehm die in *Was ist ein Bild?* (1994) de 'ikonische Wendung' ontleedt.

Een nieuwe maatschappelijke overgangsfase kondigde zich al even snel aan. Het modernisme was nog niet omschreven, toen critici hun ongenoegen begonnen te uiten over het kapitalisme, de industrialisatie en andere moderne of modernistische tendensen. Vanaf de jaren zeventig echter werd de kritiek ook neergeschreven op wetenschappelijk papier. Jean Francois Lyotard sprak luid en duidelijk het einde van de grote verhalen uit, terwijl Jean Baudrillard de wereld als een simulacrum zag waarin werkelijkheid en werkelijkheid twee zijn. Onder andere Jaques Derrida, Michel Foucault, Frederick Jameson, Thomas Kuhn vullen het lijstje van kritische denkers aan, en hadden een grote invloed op hedendaagse academici als Susan Sontag, Slavoj Zizek, Richard Rorty, E. Ann Kaplan, Angela McRobby. Een economische en theoretische ontgoocheling liep parallel met een gevoel van onzekerheid en een ongeloof in de vernieuwingen. Het geïnstitutionaliseerde modernisme bleef een hindernis, en de eerste Avant-garde viel voor sommigen te zwak uit.[16] Het postmodernisme werd gelijktijdig met het modernisme geboren, al zou het nog enige tijd duren vooraleer de postmoderne roep door de meerderheid gehoord werd.

1.2 Postmodernisme en postmoderniteit

1.2.1 Diverse thematiek

De postmodernistische bagage is minstens even omvangrijk als die van het modernisme. Een heterogeen amalgaam van theorieën en kunststromingen, kritieken en frustraties verraadt een gelijkenis tussen beide stromingen. Gematigde postmoderne denkers zien de stroming als een mutatie van het moderne, als een

16 BEST, Steven, KELLNER, Douglas; *The Postmodern Turn*, New York, The Guilford Press, 1997, pp. 130-133.

logische shift binnen het modernisme. Anderen echter beschouwen het postmodernisme als een breuk met de modernistische theorieën, en verdedigen radicaal een post-tijdperk.

> *"Modern theory is rejected in toto as a set of foundationalist, universalist, essentialist and totalizing practices that must be renounced for a wholly new mode of postmodern theory, ethics and politics."* (Het 'radicale postmodernisme' zoals omschreven door Steven Best en Douglas Kellner, 1997) [17]

Long en Wall verzamelden uit een resem boeken en artikels over postmodernisme een aantal kernthema's die een idee geven van hoe de stroming een weerslag heeft op het sociale leven, de politiek, het academische denken, de economie en de culturele artefacten. Die thema's zijn 'Death of history', 'Death of meaning', 'The collapse of the cultural boundaries', 'Death of the subject', 'Spectacle'.[18]

Einde der tijden

Sommige postmodernisten zien de tijd waarin ze leven - en wij vandaag - als een eindfase van de geschiedenis. De zekerheden voor de toekomst vallen weg terwijl de theorieën en technologieën die de modernisten loofden meer problemen bloot lijken te leggen dan oplossingen. Als we de klimatologen moeten geloven, hebben die pessimisten nog gelijk ook. Het einde van de (grote) verhalen wordt steeds meer besproken. Enkelingen twijfelen zelfs aan het bestaan van de geschiedenis op zich. Bepaalde postmodernistische ideeën suggereren dat de geschiedenis nog slechts een verzameling is van beelden en tekst, waaruit de mens vandaag kan selecteren en hergebruiken.

Einde van betekenis

De contemporaine 'beeldenstorm' die onze dagelijkse blik overstelpt is in elk geval uniek in de geschiedenis. Nooit eerder werd de mens (on)gewild geconfronteerd met een dergelijke massa aan beelden. Het is een privilege maar anderzijds en in even sterke mate een tekortkoming. Want waar men ook gaat, Coca-Cola is overal. Umberto Eco en Baudrillard stellen die oververzadiging in vraag en beweren dat de realiteit en de betekenis ervan verloren gaan in een hyperrealiteit van de massamedia. Laatstgenoemde ziet zichzelf op basis daarvan verplicht om de eerste Golfoorlog te ontkennen.[19] De oorlog werd in zijn ogen als het ware gevochten met de camera. De mediarepresentaties ervan deden denken aan een Hollywoodfilm of een video-game, maar vergaten een waarheidsgetrouwe betekenis mee te geven. Wat dan te zeggen van de nieuwsprogramma's vandaag, waarin special effects, begeleidende muziekjes en multiscreens de live-uitzending 'opfleuren'?

Verglijden en vervallen van de grenzen

Op alle vlakken lijken de grenzen opengesteld. Een toenemende politieke internationalisering bracht sinds de Tweede Wereldoorlog een steeds complexere natievorming en bijgevolg het complexe burgerschap. De

17 BEST, Steven, KELLNER, Douglas; p.24.

18 LONG, Paul, WALL, Tim; pp. 326-329.

19 BAUDRILLARD, Jean, *The Gulf War did not take place*, Indiana, Indiana University Press, 1995.

verkiezing van Amerikaans president Barack Obama werd in ons land door minstens even veel nieuwsgierigen gevolgd als die van Europees Voorzitter Herman Van Rompuy. De economische mondialisering is vandaag een certitude - protectionisme is sinds lang verboden. Van het ideologische onderscheid tussen bijvoorbeeld De Morgen en De Standaard ligt niemand nog wakker. Een onstilbare en onoverzichtelijke media-evolutie waarbij de media steeds meer in elkaar overgaan, raast door de postmoderne tijd. Er is een vermenging van genres, een weigering om hoge en lage cultuur nog van elkaar te scheiden en een aanhoudende groei van intertekstualiteit. Alleen de godsdiensten blijven hun onderlinge verschillen nog benadrukken, trouw aan hun groot verhaal.

Dood van het subject

Als een gevolg van de vernoemde postmodernistische concepten wordt het volgens sommige theoretici bijna onmogelijk of onwenselijk om een eigen identiteit te behouden. Als er geen betekenis meer is, is er geen realiteit en dus geen identiteit of subject meer. Met als mogelijke verklaring een vorm van schizofrenie waardoor het zelfbewustzijn verloren gaat. Uiteraard beoefent niet elke postmodernist het doemdenken in die mate, maar de virtuele werkelijkheid - met Myspace, Facebook, Netlog, vi.be enzovoort - biedt iedereen de kans om een ster te worden, of om dat te (doen) geloven. Dood is het subject dus in geen geval - of toch?

Spektakel

Pessimisme en postmodernisme lijken wel synoniemen na de hier beschreven thematiek, al is een uitweg mogelijk. Long en Wall wijzen op de mogelijkheid om het postmoderne spektakel te overzien en te genieten, als aanvaarding van de contemporaine leefsituatie. Zoals Guy Debord verkondigt in *Separation perfected* (1967) moet het spektakel begrepen worden als "a *Weltanschauung* which has become actual, materially translated. It is a world vision which has become objectified".[20] Illusie en materialiteit komen samen - 'separation perfected' - in de beleving van het spektakel, dat de materiële uitbeelding is van de dominante ideologie - in Louis Althussers betekenis. Spektakel en realiteit lijken elkaar dus in zekere zin te versterken. "The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images", aldus Debord.[21]

Long en Wall verduidelijken de thematiek en theorieën van het postmodernisme met enkele voorbeelden, waarvan de Ierse rockband U2 een adequate samenvatting mag bieden. Voor het in 1991 opgenomen album *Achtung Baby* (U2, 1991) koos leadzanger Bono voor de singel *The Real Thing*. Toen producer en muziekicoon Brian Eno Bono erop attent maakte dat de naïviteit en onzekerheid rond het begrip 'the real' toch erg veel gespreksstof leverde, werd de titel van het nummer prompt herwerkt tot *Even Better than the Real Thing*.

20 DEBORD, Guy, 'Separation perfected', in: EVANS, Jessica, HALL, Stuart (eds.), *Visual Culture. The Reader*, Londen, Sage Publicity, 1999, p. 96.

21 DEBORD, Guy, p. 95.

1.2.2 Postmoderniteit: culturele commodificatie en toch creatief

Hoewel zoals reeds vermeld op het einde van de negentiende eeuw al over de teloorgang van de moderne tijden werd gesproken, groeit het postmodernisme over de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw - met de Pop Art - in de tachtiger jaren definitief uit tot een modieus begrip. Omdat op alle gebieden de grenzen gingen vervagen en verglijden, wordt al gauw over 'culturele omnivoren' of 'ideologische bricolage' gepraat.[22]

Het laatkapitalisme brengt volgens Frederick Jameson een zekere commodificatie van de esthetische productie teweeg.[23] Alles wordt zogezegd onderdeel van een globale kapitalistische controlemachine. Maar toch gelooft Keith M. Booker dat het postmodernisme niet moet leiden tot een vlakke en egale kunstproductie. Integendeel wil hij aantonen dat creativiteit en originaliteit hier de codewoorden zijn.[24] Waar in de moderniteit gestreefd werd naar de creatie van een unieke en gepersonaliseerde stijl betekent artistieke creativiteit in de postmoderne tijden volgens hem het op een specifieke wijze samenbrengen van de verscheidene stijlen en kunstuitingen tot een meerduidig geheel. De postmoderne architect Venturi omschreef het als volgt: "Creating the new means choosing from the old."[25] Booker besluit zelfs met te zeggen dat het laatkapitalisme eigenlijk incompleet is. Trefzekere filmregisseurs als David Lynch of Quentin Tarantino bijvoorbeeld blijven erin slagen om door de mazen van het net te glippen en doorkruisen het zo gevreesde vervlakkende van de postmoderniteit.

Eenzelfde positieve toon kenmerkt bijvoorbeeld John Fekete of Susan Sontag die in het postmodernisme terecht de voordelen willen zien.[26] Het heeft geen zin (meer) om een onderscheid te maken tussen wat goed is en wat slecht. De zogenaamde hoge en lage cultuur lijken definitief versmolten te zijn. Postmodernisme staat in hun ogen voor een cultureel pluralisme waarin ernst, vermaak, scherpzinnigheid en nostalgie ongehinderd samengaan. Betekenissen zijn dan ook voortdurend in beweging en gaan terug op andere beelden of teksten. In het tijdperk van de intertekstualiteit is elke tekst een multivocale en multidimensionele constructie geworden die haar waarde ontleent aan de verwijzingen naar andere teksten.

1.2.3 Televisie en postmodernisme: radicaal eclecticisme

Jim Collins omschrijft postmodernisme als een uiterst complex begrip, dat heel wat verwarring zaait in de (academische) wereld. De term wordt bijgevolg verkeerd aangewend, misbruikt en aangevallen vanuit verschillende hoeken. Vergeten wordt daarbij dat uit de omstreden kern van de zaak - het feit dat een definiëring of beschrijving in geen enkel geval ideologisch neutraal kan zijn - de belangrijkste les moet

---

22 BILTEREYST, Daniel, VAN BAUWEL, Sofie; *Culturele Mediastudies*, Universiteit Gent, Gent, Academia Press, 2007, pp. 186-188.

23 JAMESON, Frederick, *Postmodernism: Or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

24 BOOKER, M. Keith, *Postmodern Hollywood*, Westport, Praeger Publishers, 2007, pp. 187-189.

25 BEST, Steven, KELLNER, Douglas; p. 133.

26 STOREY, John, *Cultural theory and popular culture*, Londen, Prentice Hall, 1997, pp. 198-200.

getrokken worden: cultuur is debat. “All of our assumptions concerning what constitutes ‘culture’ and ‘critical analysis’ are now subject to intense debate”, predikt Collins.[27]

Vanuit een tweezijdige karakterisering van het modernisme zijn ook twee uitgangspunten mogelijk voor het postmodernisme.[28] Ofwel wordt het modernisme beschouwd als een heroïsche periode van revolutionair experiment, waarna het postmodernisme dan een neoconservatieve terugslag lijkt. Ofwel bekijkt men het modernisme als wijsgerig elitarisme, en bijgevolg het postmodernisme als een uitkomst voor de zelfingenomen wereldbeschouwing van de avant-gardisten, terug naar het alledaagse leven. Naar analogie met John Barth en Charles Jencks erkent Collins een paradoxale ontwikkeling van het modernisme, waarin de hunkering naar radicale vernieuwing berustte op een verwerpen van traditionele culturele gewoonten.[29] De nieuwe kunst- en cultuurstijlen bleken echter weinig effectieve communicatiemiddelen te zijn, waardoor de modernisten in hun afstand nemen van het gewone ook het publiek dat ze wensten te mobiliseren op een afstand hielden. Het cultiveren van de radicale vormen van persoonlijke expressie bleek onverzoenbaar met het bespelen van de publiek opinie. De inherente paradox van het modernisme leidde slechts naar nog extremere vormen van radicaal formalistisch expressionisme. Tegen de jaren zestig van de twintigste eeuw was de stroming een vastgeroeste machine, die enkel nog sputterde binnen de zelfbesloten kunstwereld en academies. De mislukking van het modernisme gaf aanleiding tot reactionaire strategieën die meer dan een revival moesten verwezenlijken. Postmodernisten begonnen hun pleidooi met het neerhalen van de muur tussen de hoge kunst en de lage massacultuur, vooreerst door tekens van de massamedia aan te wenden. Een fundamentele shift in de productie van betekenis was het gevolg, waarbij niet langer de ultieme individualistische creatie voorop stond, maar wel het customizen en hergebruiken van bestaande mediale tekens - benoemd als het ‘radicale eclecticisme’.

> *“The combination of signs drawn from different periods, styles, and institutions has been called* radical eclecticism*, in which a text, whether a building by Charles Moore or a popular song by Living Colour, tries to represent the discontinuity of the messages that surrounded us but also their simultaneity.”* (Jim Collins over ‘radicaal eclecticisme’) [30]

Hoewel Collins enkele stilistische karakteristieken van het postmodernisme naar voren schuift - de vlucht weg van het abstracte en het geometrische naar het vertrouwde van de massaproductie; het vervangen van zuiverheid en puurheid door eclecticisme, van internationalisme door culturele specificiteit, en van inventiviteit door hergebruik - beschouwt hij de culturele waarde en ideologische weerklank ervan als afhankelijk van een intens maatschappelijk debat. De plaats van televisie in dat debat ligt echter niet voor de hand, gezien de jeugdigheid en revolutionaire vernieuwing van het medium. De auteur ziet het postmodernisme dan ook als een asymmetrische ontwikkeling. “Television, unlike architecture, literature, or painting, never had a modernist phase that could serve as a point of departure for postmodern television. The

27 COLLINS, Jim, p. 328.

28 COLLINS, Jim, p. 328.

29 COLLINS, Jim, pp. 329-331.

30 COLLINS, Jim, p. 330.

emergence of postmodernism is decidedly an 'uneven' development; its appearance and eventual impact vary from one medium to another", aldus Collins.[31] Waar schilderkunst en architectuur bijvoorbeeld hun voorgaande stijlen en stromingen moeten meesleuren of afwijzen, kan televisie 'met een schone lei' de postmoderne thematiek aansnijden. Collins ziet terecht de vernieuwende mogelijkheden en bijkomende moeilijkheden in van het 'postmoderne' medium televisie, al lijkt hij te vergeten dat zowel radio als film - beiden 'moderne' media - een groot aandeel hebben in de geboorte van televisie.

Collins doet een moedige poging om de ambiguïteit en onzekerheid rond het begrip postmodernisme te omzeilen, en selecteerde op zijn beurt enkele basisideeën die het conflictueuze maar ook de potentiële samenhangendheid ervan illustreren. Die thema's moeten het mogelijk maken om de semiotische, technologische en ideologische dimensies van televisie in overweging te nemen. Achtereenvolgens beschrijft Collins 'The bombardment of signs', 'Irony, Intertextuality, and Hyperconsiousness', 'Subjectivity, Bricolage, and Eclecticism' en 'Commodification, Politics, Value'.[32]

Bombardement van tekens

De technologische ontwikkelingen hebben gaandeweg gezorgd voor een aanhoudende informatie-explosie wat resulteert in een 'semiotiek van exces' - de excessieve productie van mediakanalen en mediaboodschappen die om aandacht schreeuwen. Marshall McLuhan - die verderop in deze paper besproken wordt - had het in de jaren zestig van de twintigste eeuw al over een zogenaamde 'mozaïekstructuur', waarin verscheidene mediaboodschappen een absolute waarheidsclaim verwerpen en onmogelijk maken. Al is deze postmoderne stelling uiteraard de negatieve spiraal daarvan. Baudrillards notie over het einde van betekenis kwam reeds aan bod, maar wordt in zeker zin doorgedacht door Collins die het heeft over het 'absorption/secondarisation process'.[33] Laatstgenoemde verwijt theoretici zoals Baudrillard en Allan Bloom dat ze ondanks hun sinistere voorspellingen omtrent de vernietigende impact van de massacultuur - televisie in het bijzonder - niet willen inzien dat de mate en snelheid van absorptie van die technologische veranderingen recht evenredig is gestegen. Het medium mag dan wel de boodschap zijn, slechts enkele minuten nadien is de technologische nieuwigheid al geabsorbeerd en achterhaald.

Ironie, intertekstualiteit en hyperbewustzijn

Het postmodernisme wordt bovenal gekenmerkt door een ironische blik op 'the already said'. Anders dan een ordinaire recyclage, zijn verscheidene herwerkingsstrategieën voorhanden, gaande van nostalgische bewondering tot een sterke afkeer of genadeloze aanval. Intertekstuele verwijzingen worden steeds vaker als normaal beschouwd, en gelden bovendien als een indicator voor kwaliteitsvolle televisieproductie. Verderop in deze paper zal die stelling verduidelijkt en geïllustreerd worden. Collins benoemt het fenomeen als 'referencing-as-positioning' waarmee de zelfbewuste keuze voor intertekstualiteit benadrukt wordt.[34] Postmoderne populaire cultuur wordt voortgebracht vanuit een hyperbewustzijn of een uitzonderlijke

31 COLLINS, Jim, pp. 330-331.

32 COLLINS, Jim, pp. 331-341.

33 COLLINS, Jim, p. 332.

34 COLLINS, Jim, pp. 334-335.

zelfreflexiviteit; een hyperbewustzijn van de mediatekst over zijn culturele status, functie, geschiedenis zowel als over zijn verspreiding en receptie is karakteristiek.

> *"The self-reflexivity of these popular texts of the later eighties and early nineties does not revolve around the problems of self-expression experienced by the anguished creative artist so ubiquitous in modernism but focuses on antecedent and competing programs, on the ways television programs circulate and are given meaning by viewers, and on the nature of televisual popularity."* (Jim Collins over zelfreflexiviteit in het postmodernisme) [35]

Subjectiviteit, bricolage en eclecticisme

De vrijpostige zelfreflexiviteit van postmoderne cultuurproducten laat doorgaans ook de oplettende cultuurconsument niet verdwaasd achter. John Caughie herkent in televisie de voorwaarden voor een ironisch denkvermogen dat subjectiviteit kan scheiden van onderwerping of afhankelijkheid, en in het bijzonder culturele identiteit aanziet als een diversiteit in plaats van een vooraf vast bepaald gegeven.[36] Binnen het postmodernisme is men zich bewust geworden van het feit dat een nieuwe theorie van het subject toepasselijk is, die het midden houdt tussen enerzijds het deterministische concept van het individu als programmeerbare androïde en anderzijds de romantische en onverstoorbare eenling. Identiteit moet geconcipieerd worden als interactie tussen verschillende subject-posities. In tegenspraak met het 'hypodermic model' voor de analyse van mediaeffecten - waarin de passieve kijker constant geïnjecteerd wordt met massamediale waarden - vertrouwen John Fiske, Ien Ang en anderen op de Certeau's concept van 'poaching' - waarbij de focus ligt op de diverse manieren waarop de kijker zijn eigen mening of betekenis vormt van een televisieprogramma. Het Britse Cultural Studies gaat gezwind mee in deze theoretische ontsnapping en introduceerde de term 'bricolage' om het subject te positioneren als de zelfbewuste en wereldwijze bricoleur, die naar persoonlijke voorkeur selecteert en combineert uit het media-aanbod. Vanuit de culturalistische positie wordt de massacultuur of mediaproductie echter nog steeds als homogeen en platvloers beschouwd, terwijl postmodernisten zoals vermeld uitgaan van het radicale eclecticisme. Collins stelt dat slechts door het erkennen van de wisselwerking tussen eclecticisme en bricolage de postmoderne cultuurshift geapprecieerd kan worden. Dan pas zal ook de gewijzigde relatie tussen receptie en productie - de publieke receptie van cultuur wordt een expliciete vorm van betekenisproductie, terwijl de cultuurproductie steeds meer een receptie wordt van bestaande cultuurproducten - gemakkelijk te begrijpen zijn.

Commodificatie, politiek en waarde

De impact van het consumentisme op het sociale leven kan geen onbeschreven blad blijven. Jameson die het laatkapitalisme verdedigt, beoordeelt het radicale eclecticisme van de populaire cultuur als een kannibalisme van het verleden en een waardeloze heterogeniteit, slechts verantwoord door de honger naar productie van

35 COLLINS, Jim, p. 335.

36 CAUGHIE, John, 'Playing at being American: Game and Tactics', in: MELLENCAMP, Patricia (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 54-55.

commodities.[37] De relevantie van Jamesons pessimistische visie kan aangetoond worden met het belang en de productwaarde van commercials op de televisie. Reclamespots onderbreken de programmatie op een zeer regelmatige basis, en worden in vele gevallen - steeds meer - een programma op zichzelf, nog benadrukt door de ontwikkeling van 'infomercials' en 'shopping channels'. "If television is defined by its semiotic complexity, its intertextuality, and its eclecticism, it is also just as surely defined by its all-pervasive appeals to consumerism", aldus Collins.[38] Het probleem en de uitdaging voor televisiestudies is dan ook het in overeenstemming brengen van de semiotische met de economische dimensie van televisie. Van cruciaal belang daarbij is het in rekening brengen van de economische en politieke trends in een bepaalde maatschappij en tijd, zonder echter die factoren een dictatoriale macht toe te kennen. In plaats van een eenzijdig determinisme hoog te houden, moet de culturele waarde van een mediatekst een discussiepunt blijven - de onzekerheid van dergelijke oordelen indachtig - afhankelijk van criteria die cultuurspecifiek zijn, eerder dan universeel. Een waardeanalyse van televisie moet ten minste de variabiliteit van de televisuele tekens erkennen opdat zowel het belang van televisiekanaal, programma, publiek, economie en politiek geïnterpreteerd kan worden.

37 JAMESON, Frederick, *Postmodernism: Or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991; en JAMESON, Frederick, 'Postmodernism and Consumer Society', in: FOSTER, Hal, *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983, pp. 111-125.

38 COLLINS, Jim, p. 339.

Hoofdstuk 2

Media: de theorieën

2.1 Clement Greenberg en het mediumessentialisme

2.1.1 Verwarring van de kunsten

Clement Greenberg was een eerste van vele mediatheoretici die zich toeleggen op de eigenheid en de mogelijkheden van kunsten en media. In zijn artikel *Towards a Newer Laocoon* (1940) merkte Greenberg op dat er te allen tijde zoiets zal bestaan als een verwarring van de kunsten.[39] Hij achtte het dan ook nuttig en wenselijk om de kenmerken en verschillen tussen de diverse kunsten in discussie te brengen.

Uitgaande van een contextuele benadering - waarin culturele fenomenen (slechts) een reflectie zijn van sociale en andere tijdsgebonden omgevingsfactoren [40] - gelooft Greenberg in de contemporaine dominantie van een enkele kunstvorm.[41] Zo was literatuur de dominante kunstvorm in de zeventiende eeuw - terwijl muziek destijds echter de meest productieve kunst was. Het is volgens Greenberg dan niet verwonderlijk dat die dominantie zich vertaalt in een ware voorbeeldfunctie voor de andere kunsten, waardoor die onderdanige disciplines de kenmerken van het prototype trachten over te nemen en imiteren. Het omgekeerde is evenwaardig aangezien ook de dominante kunstvorm de functies van de andere kunsten zal absorberen. Een verwarde toestand en desoriëntatie van de kunsten is het gevolg, waarbij de verschillende disciplines - in het bijzonder de niet dominante kunstvormen - geperverteerd en uit balans gebracht worden. Anders dan bijvoorbeeld Marshall McLuhan of Jay David Bolter en Richard Grusin die in een dergelijke confusie van media een al dan niet creatieve uitdaging zien - hun respectieve theorieën worden verderop in dit hoofdstuk belicht - zal Greenberg ijveren voor het bepalen en beklemtonen van de mediumspecifieke kenmerken van de verschillende kunsten, en voor de consequente opklaring van de storende wanorde. Elke kunstvorm moet volgens Greenberg streven naar een pure expressie en definitie, naar een isolement van de andere disciplines.[42] De formalistische en ultieme afzondering die abstracte kunst ambieert draagt Greenbergs voorkeur weg.

39 GREENBERG, Clement, 'Toward a Newer Laocoon', in: O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg: The collected essays and criticism; Volume 1: Perceptions and judgements, 1939-1944*, Londen, The University of Chicago Press, Ltd., 1986, p. 23.

40 GREENBERG, Clement, 'Toward a Newer Laocoon', p. 23.

41 GREENBERG, Clement, 'Toward a Newer Laocoon', pp. 24-26.

42 GREENBERG, Clement, 'Toward a Newer Laocoon', pp. 29-36.

2.1.2 De ultieme essentie van de vorm in abstracte kunst

Zijn appreciatie voor abstracte kunst drukt Greenberg uit in *Abstract Art* (1944). Hij onderschrijft er een positivistische smaakzin die de contemporaine kunst op zijn best kan proeven. De illusionistische kunsten die Greenberg plaatst onder de noemer fictie kunnen niet langer de hoogste esthetische ervaring oproepen.

> *"There is nothing left in nature for plastic art to explore. The techniques of art founded on the conventions of representation have exhausted their capacity to reveal fresh aspects of exterior reality in such a way as to provide the highest pleausure."* (Clement Greenberg, 1944) [43]

> *"Yet it seems to me - and the conclusion is forced by observation not by preference - that the most ambitious and effective pictorial art of these times is abstract or goes in that direction."* (Clement Greenberg, 1944) [44]

Greenberg moest in latere artikels zoals *Modernist Painting* (1960) en *Art and Culture* (1961) zijn materialistisch mediumbegrip enigszins bijschaven - geconfronteerd met de modernistische theorievorming en de verdere bastaardering van de (post)moderne kunsten - door de focus deels te verleggen op de beperkingen en effecten van media. Hij bleef niettemin trouw aan een welomschreven mediaal essentialisme en formalisme.

2.2 Marshall McLuhan: the medium is the massage

2.2.1 Zonder informatie: geen oorlog

"Without an informed public there would be no war", poneerde Herbert Marshall McLuhan tijdens het zogenaamde 'Hot and Cool interview' in 1967.[45] Het feit dat een oorlog bestaat wordt volgens McLuhan hard gemaakt doordat de mens erover geïnformeerd wordt. Het oogt een bizarre uitspraak, die echter de impact van de media ten stelligste kan aantonen. In elk geval is duidelijk waar Jean Baudrillard zijn motivatie haalde om het bestaan van de eerste Golfoorlog tegen te spreken.[46]

McLuhan plaatst de zogenaamde 'hot' en 'cool' media tegenover elkaar, wanneer hij beweert dat de komst van televisie een nieuw tijdperk inluidde voor de berichtgeving van actuele gebeurtenissen zoals een

---

43 GREENBERG, Clement, 'Abstract Art', in: O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg: The collected essays and criticism; Volume 1: Perceptions and judgements, 1939-1944*, Londen, The University of Chicago Press, Ltd., 1986, p. 203.

44 GREENBERG, Clement, 'Abstract Art', p. 204.

45 MOOS, Michel A., p. 56.

46 Zie ook pagina 16 in deze paper.

oorlog.[47] Televisie heeft in zijn ogen gezorgd voor de deconstructie van het Amerikaanse leven, en doet alle basisbeginsels - die berusten op visualisatie, oppervlakkigheid, gelijkwaardigheid en overeenkomst - ervan verdwijnen. Anders dan de geschreven pers roept verslaggeving op televisie een totale walging en afkeer op, omdat het een (te) directe betrokkenheid veroorzaakt en bijgevolg een vervreemding van het eigenlijke gebeuren creëert. Een krantenartikel daarentegen zal nooit een dergelijke vervreemding teweegbrengen, simpelweg omdat het volgens McLuhan de lezer niet involveert. Net zoals Richard Nixon voor radioluisteraars het live verkiezingsdebat met John F. Kennedy in 1960 won, terwijl televisiekijkers hem als verliezer aanduidden. Statistische berichtgevingen zijn afstandelijk en concreet, en daardoor 'hot'. Televisie is volgens McLuhan een 'cool' medium. Dat onderscheid moet echter begrepen worden als een 'systems development approach' en dus als een structurele analyse van de inherente dynamiek van tegengestelde krachten en spanningen - 'hot' en 'cool' zijn met andere woorden niet slechts artificiële polariteiten of nadrukkelijke classificaties.[48]

Doordat de mens overstelpt wordt met informatie verliest hij in zekere zin zijn bewustzijn.[49] Oplettendheid en bewustzijn worden door de diverse technologieën verdreven, naar de omgeving. Kunst en media vertegenwoordigen dat bewustzijn, en plaatsen de persoonlijkheid van de mens binnen de omgeving, die voor iedereen op elk moment toegankelijk wordt.

De grootste verdienste of waarde van een grondige studie van media is volgens McLuhan het begrijpen van de werking van de verschillende media, om op die manier in staat te zijn hun belangrijkste beweegredenen en de respectieve effecten te beheersen, doch in geen geval uit te buiten.[50] De mogelijke gevaren van nieuwe media als televisie - voor McLuhan destijds - kunnen dan geneutraliseerd of zelfs vermeden worden. McLuhan ijverde dan ook om de werking en invloed van het medium televisie - dat het volledige politieke, educatieve, sociale en institutionele leven zou gaan vernielen - voor enkele jaren lam te leggen.

> *"TV will dissolve the entire fabric of society in a short time. If you understood its dynamics, you would choose to eliminate it as soon as possible. TV changes the sensory and psychic life. It is an oriental form of experience, giving people a somber, profound sense of involvement."* (Marshall MucLuhan over het gevaar van het medium televisie, 1967) [51]

Het dreigende gevaar dat McLuhan aan het medium televisie toeschreef, lijkt vandaag op het eerste zicht gerelativeerd. Iedereen kijkt tv, en rekent op het medium voor zijn informatie- en ontspanningsbehoefte. Het is een gewoonte geworden die zich dikwijls onbewust en standvastig manifesteert. Televisie bepaalt, net als andere media zoals internet en telefonie, steeds meer de dagelijkse werkelijkheid - denk ook aan het succes

47 MOOS, Michel A., pp. 55-56.

48 MOOS, Michel A., pp. 74-75.

49 MOOS, Michel A., p. 58.

50 MOOS, Michel A., pp. 77-78.

51 MOOS, Michel A., pp. 77-78.

van de vele reality-programma's die ons een kijk geven op het echte leven, althans zo wordt het door de productiehuizen geannonceerd. McLuhan had alsnog overschot van gelijk toen hij verkondigde dat televisie de waarden van het leven zou wijzigen. Alleen is het medium erg sluw en 'onopgemerkt' te werk gegaan, zodat niemand het vandaag nog zal wagen om de werking ervan te verhinderen.

2.2.2 THE MEDIUM IS THE M(E/A)SSAGE

Wie het heeft over mediastudies, media en boodschappen, zal zich waarschijnlijk een welbepaalde frase voor de geest halen. 'The medium is the message' wordt al te gauw verward met McLuhans grondgedachte en bestseller *The Medium is the Massage* (1967). Het is een handig en fraai boekje, echter vol gestouwd met krachtige volzinnen en argumenten die het standpunt van McLuhan over de oude en nieuwe media, over hun impact op het leven, en over de toekomst van de media en het leven moeten verduidelijken.

> *"All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered. The medium is the massage. Any understanding of social and cultural change is impossible without a knowledge of the way media work as environments. All media are extensions of some human faculty - psychic or physical."* (Marshall McLuhan in *The Medium is the Massage*, 1967) [52]

McLuhan is er rotsvast van overtuigd dat de media - in het bijzonder de nieuwe media, die voortkomen uit de boomende elektronische technologieën - elk aspect van het menselijk leven veranderen, op een onoverkomelijke en soms drastische wijze. Media slagen erin onze gedachten, daden, waarden en normen te heroverwegen, goed mogelijk te hervormen. Meerbepaald wijzelf, onze familie, onze omgeving, onze opvoeding, onze job, onze regering en de relatie tot de anderen ondergaan de impact van de media. "Societies have always been shaped more by the nature of the media by which men communicate than by the content of the communication", aldus McLuhan.[53] Het alfabet bijvoorbeeld - en vervolgens de boekdrukkunst - brachten een proces van fragmentering teweeg, anders gesteld een proces van specialisatie en afscheiding. Waar voorheen het oor het dominante zintuig en sociale oriëntatieorgaan was - 'hearing was believing' - deed het fonetische alfabet de magische wereld van het oor zwichten voor de neutrale wereld van het oog.[54] Elektronische technologieën op hun beurt bemoedig(d)en unificatie en engagement. Het regime van tijd en ruimte werd achtergelaten voor een gereconstitueerde dialoog op een globale schaal.[55] De boodschap is totale verandering, voorbijgaand aan psychische, sociale, economische en politieke bekrompenheid. Een terugkeer is onmogelijk geworden, waarschuwt McLuhan.

---

52 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; *The Medium is the Massage*, Harmondsworth, Middlesex, Groot-Brittannië, 1969, p. 26.

53 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; p. 8.

54 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; pp. 44-45.

55 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; p. 16.

> *"Media, by altering the environment, evoke in us unique ratios of sense perceptions. The extension of any one sense alters the way we think and act - the way we percieve the world. When these ratios change, men change."* (Marshall McLuhan in *The Medium is the Massage*, 1967) [56]

> *"Whence did the wond'rous mystic art arise,*
> *Of painting SPEECH, and speaking to the eyes?*
> *That we by tracing magic lines are taught,*
> *How to embody, and to colour THOUGHT?"*
> (Marshall McLuhan in *The Medium is the Massage*, 1967) [57]

> *"Electric circuitry is recreating in us the multidimensional space orientation of the 'primitive'."* (Marshall McLuhan in *The Medium is the Massage*, 1967) [58]

De nieuwe elektronische communicatie overstijgt - door de multidimensionaliteit en de overhaaste voorspoed - (opnieuw) de puur visuele wereldbeschouwing, die sinds de westerse renaissance schijnbaar definitief had afgerekend met het primitieve akoestische, eindeloze, grenzeloze, olfactorische wereldbeeld. Een aanhoudende stroom van informatie wordt losgelaten op - lees: opgedrongen aan - de mens die bovendien steeds meer geëngageerd raakt met zijn medemens. 'Instant communication' verzekert het samengaan en de gelijktijdigheid van alle omgevings- en ervaringsfactoren.[59] McLuhan ziet de overgang naar een 'global village' als een ruim democratiseringsproces in de consumptie en productie van beelden. Een zogenaamde 'mozaïekstructuur' maakt plaats voor alternatieve denkwijzen en vervangt de verstikkende waarheidscultus.

> *"The new electronic interdependence recreates the world in the image of a global village."* (Marshall McLuhan in *The Medium is the Massage*, 1967) [60]

Ook Walter Benjamin die geloofde in het positieve emancipatievermogen van de nieuwe reproductietechnieken, was al overtuigd van een bepaald democratisch gedachtegoed. Evenals McLuhan - die Benjamins visie verder lijkt toegepast te hebben op de contemporaine media-evolutie - zag hij de technologische ontwikkelingen als onvermijdelijk, zij het niet per se met (alleen) negatieve gevolgen voor de mensheid.[61]

---

56 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; p. 41.

57 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; p. 48.

58 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; p. 56.

59 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; p. 63.

60 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; p. 67.

61 Zie ook pagina 14 in deze paper.

2.2.3 Elke boodschap van een medium is altijd een ander medium

> *"The content of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph."* (Marshall McLuhan in *Understanding Media*, 1964) [62]

Een andere basisgedachte van McLuhan is deze, waarin hij claimt dat de inhoud van om het even welk medium altijd (de representatie van) een ander medium is. Een essentialisme zoals Greenberg dat bepleitte wordt vanuit die thesis onmogelijk. Hij onderkent een onvermijdelijke hybridisering van de technische media - over de interactie tussen de verschillende media bleef McLuhan echter nog zeer vaag - en loopt daarmee vooruit op wat Jay David Bolter en Richard Grusin enkele decennia later zouden neerschrijven in hun toepasselijke uitgave *Remediation. Understanding New Media* (2000).

2.3 Bolter en Grusin: intermedialiteit en remediëring

Jay David Bolter en Richard Grusin gaan in tegen de modernistische mythe die de mediastudies lange tijd heeft gegijzeld. In *Remediation. Understanding New Media* (2000) beargumenteren en illustreren ze het fenomeen 'remediëring' en de gevolgen ervan voor de ontwikkeling en evolutie van de media. Nieuwe media hoeven zich naar de mediatheorie van Bolter en Grusin niet af te zetten tegen vroegere media om een nieuwe set van esthetische kenmerken te creëren. Integendeel wordt beweerd dat precies door oudere media te eren, te hermodelleren of te bekampen nieuwe media hun culturele waarde verdienen. Een nieuw verschijnsel is dat geenszins, want schilderkunst werd ooit geremedieerd door fotografie, en film kan gezien worden als de remediëring van theater. Bolter en Grusin merken bovendien op dat niet alleen oudere media het remediëringsproces moeten ondergaan; het tegenovergestelde, waarbij een ouder medium kenmerken overneemt van een recenter communicatiemiddel gebeurt evenzeer. Digitale televisie is een actueel voorbeeld, dat tevens de onderlinge mediaconcurrentie bewijst.

2.3.1 The medium is that which remediates

> *"We offer this simple definition: the medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real."* (Bolter en Grusin, 2000) [63]

Volgens Bolter en Grusin kan een medium nooit geïsoleerd worden, noch van andere media, noch van de realiteit. Verbonden met een netwerk van technische, economische en sociale context, is een medium

62 McLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, New American Library, Times Mirror, 1964, pp. 23-24.

63 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; *Remediation. Understanding New Media*, Londen, The Mit Press, 2000, p. 65.

vandaag altijd een referentie aan een ander medium, en een manifestatie van een/de realiteit.[64] In meer dan een betekenis is een medium een hybride, waarin verscheidene factoren onlosmakelijk worden verenigd. Verderop in deze paper zal die formulering duidelijker worden. Het kan volstaan om hier al het voorbeeld te geven van een commercieel televisiestation dat zijn wezen en persoonlijke verwezenlijkingen dankt aan private geldmiddelen. Die kenmerken zijn niet van elkaar te onderscheiden. Een televisiestation dat door de staat gesubsidieerd wordt is dan simpelweg een ander medium, met een andere bestaanscontext. Media zitten vervat in een maatschappelijk discours, en omarmen een dialectische relatie tussen vorm, inhoud, presentatie enzovoort. De auteurs sluiten bij voorbaat een deterministische visie uit.

2.3.2 Immedialiteit versus hypermedialiteit

Noodzakelijk voor het begrijpen van de mediatheorie van Bolter en Grusin is de dubbele logica van remediëring of het woordenkoppel 'immedialiteit' en 'hypermedialiteit'. Even cruciaal is de nuancering die de auteurs daarbij maken. Remediëring, immedialiteit en hypermedialiteit moeten eerder aanzien worden als praktijken of afspraken van bepaalde groepen in een bepaalde tijd en context, dan als universeel geldende waarden.[65] Bolter en Grusin grijpen terug naar Michel Foucaults notie van het begrip genealogie en gaan op zoek naar historische verbanden of weergalmen, en niet naar de oorsprong. Bolter en Grusin: "Our genealogical traits will be immediacy, hypermediacy, and remediation; however, where Foucault was concerned with relations of power, our proposed genealogy is defined by the formal relations within and among media as well as by relations of cultural power and prestige."[66]

Immedialiteit wordt begrepen als een gevoel van transparantie dat tot stand komt bij de confrontatie met een medium, waarbij als het ware de aanwezigheid van het medium weggecijferd wordt ten voordele van het gerepresenteerde. Een natuurlijkheid of transparantie van het medium overheerst, waardoor een zekere continuïteit ontstaat tussen dat wat weergegeven wordt en de realiteit.[67] Bolter en Grusin verwijzen naar het trompe-l'oeil-effect dat vanaf de Italiaanse renaissance ingang vond in de schilderkunst, om de illusie van waarheid te illustreren. Ze verduidelijken verder met een aantal strategieën die het mogelijk maken om die mediale transparantie te bereiken. Computergraphics of infografie en (digitale) fotografie zijn exemplarisch, maar ook de virtuele interfaces (webcams) die mensen draadloos bij elkaar brengen. Theoretici als André Bazin en Stanley Cavell geloofden in de fotografie als het ideaal van de zogenaamde automatisering van het lineaire perspectief. Bolter en Grusin echter zien in computergraphics en virtual reality (VR) de ultieme tegemoetkoming aan de obsessie met realisme.[68] Het streven naar 'fotorealisme' - het overtreffen van de realiteitswaarde van foto's met computergraphics - of zelfs 'filmisch realisme' - wat overeenkomt met computeranimatie - wordt voltrokken in VR. Waar in schilderkunst en fotografie de blik van de kijker vooraf bepaald en gefixeerd was, of waar in film en televisie diezelfde blik al meer in beweging werd gezet, daar

64 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 65-68.

65 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 21.

66 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 21.

67 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 23-25.

68 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 26-29.

kan de toeschouwer van - of beter deelnemer aan - VR zelf de controle van de beelden bepalen, bijvoorbeeld in een videogame.

Hoewel hedendaagse literaire en cultuurtheoretici geen blijk geven van een geloof in het bereiken van de 'unmediate presentation', blijven media-enthousiastelingen doorzetten om hun ideaal te verwezenlijken. Toch willen Bolter en Grusin opmerken dat immedialiteit niet noodzakelijk hoeft samen te vallen met een naïef geloof dat het gerepresenteerde hetzelfde is als wat door het medium weergegeven wordt.[69] Zoals vermeld is het begrip afhankelijk van culturele voorkeuren en afspraken, en bovendien is er altijd een voorwaardelijk 'contactpunt' tussen medium en inhoud. Bij fotografie is dat bijvoorbeeld de belichting die ervoor zorgt dat een object op een foto komt te staan, bij perspectieftekeningen dan weer de mathematische relatie tussen de voorwerpen en hun afbeelding. Een uitzondering mag dan wel trompe-l'oeil zijn, dat in de vroege precinema de nieuwsgierige kijkers, die wisten dat wat ze te zien kregen slechts een voorstelling was, alsnog misleidde en deed wegduiken voor de trein die vanuit het projectiescherm kwam gereden. Filmtheoreticus Tom Gunning omschreef in deze context de zogenaamde 'Cinema of Attractions', waarbij naar Bolter en Grusin de logica van immedialiteit zich lijkt te voltrekken binnen die van de hypermedialiteit.[70] De mediale artificialiteit niet verloochenend, wilde de 'Cinema of Attractions' alsnog een authentieke illusie van immedialiteit teweegbrengen bij het publiek.

Hypermedia bestaan volgens Bolter en Grusin uit beelden, geluid, tekst, animatie en video; bestanddelen die vervolgens op elke mogelijke wijze gecombineerd kunnen worden.[71] Als media die geen begin, midden of eind hebben, maar 'random access' bieden. Hedendaagse interfaces zijn dan ook een uitstekend voorbeeld. Verschillende schermen en applicaties overlappen en bieden toegang tot beeld, geluid, beeld en geluid, animaties enzovoort. Waar immedialiteit een eenvormige of eenduidige visuele ruimte suggereert, biedt hypermedialiteit een heterogene verzameling waarin elke representatie een ander venster voorstelt, en vice versa. Hypermedia maken ons bewust van (de aanwezigheid van) de media - al dan niet op een subtiele manier - en herinneren ons aan het verlangen naar immedialiteit.[72]

De logica van immedialiteit is in de westerse kunstgeschiedenis dominant geweest ten opzichte van de belangstelling voor media op zich.[73] Toch is vanaf het modernisme een bijzondere interesse gegroeid voor de verscheiden kenmerken van media en de mogelijkheden van intermedialiteit. Jozef Plateau deed met zijn fenakistoskoop een vroege poging om aan de hand van stilstaande afbeeldingen en een draaiend wiel bewegend beeld te suggereren, en verenigde bijgevolg immedialiteit en hypermedialiteit. Het artificiële van de uitvinding was niet weg te denken, maar de suggestie van beweging gaf wel een meer realistische of transparante uitstraling. Zoals ook Clement Greenberg het formuleerde gaven modernisten blijk van een

69 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 30.

70 GUNNING, Tom, 'An Aesthetic of Astonishment.' in: WILLIAMS, Linda (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, pp. 114-133.

71 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 31.

72 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 34.

73 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 34.

bewuste (h)erkenning van kunst en media. Bepaalde eigenschappen van de schilderkunst bijvoorbeeld zoals het vlakke doek of de karakteristieke pigmentkleuren werden door de oude meesters als een begrenzing ervaren, terwijl die in modernistische schilderingen eerder werden benadrukt en uitgebuit. "Realistic, illusionist art had dissembled the medium, using art to conceal art. Modernism used art to call attention to art", aldus Greenberg.[74] Collage en fotomontage gaven nog nadrukkelijker blijk van de nieuwe fascinatie voor het wezen van de media. De transparantie van de fotografie werd plots tenietgedaan in de gekunstelde verzamelingen en bewerkingen. Hoewel de Photoshop-correcties van vandaag dikwijls weer het tegenoverstelde beogen.

Richard Lanham herbenoemt de logica van hypermedialiteit tot het accentueren van de spanning tussen enerzijds het besef van een gemedieerde weergave en anderzijds het beschouwen van het gerepresenteerde als een nieuwe realistische weergave achter de mediëring - beter verwoord als "the tension between 'looking at' and 'looking through'".[75] Hypermedia maken de toeschouwer bewust van het medium als medium en zorgen voor een soort van genot of voldoening in die bewustwording. Bolter en Grusin zien de hedendaagse rock- en popconcerten als een geschikt voorbeeld. Niet alleen de muziek is een medium, maar ook de geluidseffecten, de dynamiek van licht en geluid, of de al dan niet vooraf geprogrammeerde visuals die het concert voorzien van een visuele afleiding worden steeds belangrijker. Natuurlijk is het internet - World Wide Web - een hypermediaal icoon. Het lijkt wel alsof alle bestaande media opgaan in een supermedium.

2.3.3 Vier remediëringsstrategieën

Een kenmerk van alle hypermedia, en dus ook van de meest recente (digitale) media, is het samengaan van verschillende mediumspecifieke eigenschappen. Het ene medium neemt de sterktes van een ander medium over, om die vervolgens in een nieuwe mediale context nog beter te kunnen benutten. Denk aan film, dat leentjebuur speelde bij theater en fotografie. Een andere vorm van lenen is het (gedeeltelijk) overnemen van de inhoud van een ander medium, bijvoorbeeld de verfilming van een roman. Herbestemming zou een alternatieve benaming kunnen zijn, waarbij een herdefinitie binnen het nieuwe medium noodzakelijk wordt, en een bewuste interactie tussen beide media afhankelijk blijft van de kennis van de mediaconsument.[76] Bolter en Grusin determineren vier strategieën van remediëring, volgens een spectrum en naar de graad van waargenomen rivaliteit of onderscheiding tussen het nieuwe en het oude medium. Achtereenvolgens en in oplopende mate van remediëring worden 'representation', 'improvement', 'refashioning' en 'absorption' onderscheiden, gaande van 'transparant' tot 'opaak'.[77]

Representatie (transparant)
In deze eerste vorm of graad van remediëring wordt een bepaald medium gerepresenteerd in een ander medium, zonder enige ironie of competitiviteit. Als voorbeeld geven de auteurs digitale fotogalerijen die op

74 GREENBERG, Clement, 'Modernist Painting', in: BATTCOCK, Gregory (ed.), *The New Art: A critical anthology*, New York, E.P. Dutton, 1973, pp. 68-69.

75 LANHAM, Richard, *The Electronic World: Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 3-28.

76 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 44-45.

77 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 45-50.

CD of DVD gebrand worden. Dat is simpelweg een andere manier om foto's of schilderijen te bekijken. Het nieuwe medium, de schijf die in een computer afgespeeld wordt, zal in dit geval streven naar transparantie zodat de kijker (zo veel mogelijk) het gevoel heeft dat hij geconfronteerd wordt met het oorspronkelijke medium, de foto of het schilderij dus. De niet geaccentueerde representatie van een schilderij of gebouw in een film is een gelijkaardige remediëring. Een verfrissing van het voorbeeld van Bolter en Grusin zijn de digitale fotokaders, die als een foto aan de muur hangen, maar op elk moment een andere foto of zelfs een opeenvolging van gewenste foto's kunnen tonen.

Verbetering (waarneembaar eerder dan transparant)
Het moet gezegd dat het voorbeeld van de digitale fotokaders de overstap maakt naar deze tweede trap op de remediëringsschaal, omdat het nieuwe digitale medium in principe een verbetering is van het vroegere exemplaar. In elk geval worden hier de verschillen tussen beide media eerder benadrukt dan verdoezeld. Toch blijft de herkenbaarheid van het oorspronkelijke medium onaangetast, ondanks het feit dat het nieuwe medium zijn verbeterde eigenschappen wil uitspelen. Wie op het internet een e-book leest, zal misschien vlugger een gewenste pagina voor ogen hebben, maar blijft zich bewust van het feit dat hij een boek doorbladert.

Hermodellering (opaak als wel waarneembaar)
Een meer agressieve vorm van remediëring is de hermodellering waarbij een medium een ander medium representeert, maar deze keer wel degelijk de aanwezigheid van beide media waarneembaar is. Wanneer in The Sopranos (HBO, 10 januari 1999) big boss Tony zijn favoriete film The Public Enemy (William Wellman, 1931) bekijkt op zijn tv-toestel, wordt de kijker al even aan het denken gezet over welk medium nu precies wanneer geremedieerd werd.

Absorptie (opaak)
Wanneer de discontinuïteit tussen beide media zo goed als verwaarloosbaar is geworden, is de remediëring absoluut. Hoewel, het remediërende medium blijft nog altijd afhankelijk van het oorspronkelijke medium, zo mogelijk erkend of niet erkend. De installatiekunst van David Claerbout die een begrenzende eigenschap van fotografie, namelijk het stilstaande beeld, opvangt met de beweging van film - bijvoorbeeld in *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932 (1998)* - kan worden beschouwd als een 'erkende absorptie' binnen de logica van remediëring. Hoewel het op het eerste zicht onduidelijk overkomt, exposeert de Belgische kunstenaar geanimeerde foto's en geen film; wat wil zeggen dat het remediërende medium fotografie het geremedieerde medium film erkent. Wie echter de livestream van een voetbaltopper volgt op het internet, neemt deel aan een remediëring waarbij de erkenning tussen respectievelijk het internet en een televisie-uitzending niet meteen wordt voltrokken.

Omdat bijvoorbeeld bij VR de media film en televisie geïncorporeerd worden - wat een bijzondere vorm van de absorptiestrategie is - waardoor laatstgenoemden als een referentiepunt gaan gelden voor de mate van immedialiteit van het nieuwe medium, argumenteren Bolter en Grusin dat remediëring paradoxaal even

belangrijk is voor de logica van immedialiteit als voor die van hypermedialiteit. VR tracht aan de hand van zijn hypermedialiteit - en dus remediëring - zijn streven naar immedialiteit te bekrachtigen.

Een aparte strategie is de hermodellering binnen eenzelfde medium. Een film die een andere film herneemt of een bepaalde methodiek hergebruikt - denk bijvoorbeeld aan de trappenscène in THE UNTOUCHABLES (Brian de Palma, 1987) die Brian de Palma baseerde op die in PANTSERKRUIZER POTEMKIN (Sergei Eisenstein, 1925) - is een veel voorkomende toepassing. Hommage of rivaliteit liggen als motief aan de basis, net als bij de andere remediëringen. Maar zelden worden ze als zodanig opgevat. Integendeel bieden ze een verklaring voor remediëring in het algemeen, namelijk het begrijpen of begrijpbaar maken van representaties in vroegere media.[78]

Remediëring blijft volgens Bolter en Grusin bijgevolg altijd een dialoogvorm.[79] Digitale media bijvoorbeeld zijn vernieuwend omdat ze meer traditionele media zoals fotografie, film en televisie gaan hergebruiken of samenvoegen. Maar precies die remediëring is een ontkenning van het nieuwe, slechts een hermodellering of herbestemming.

2.3.4 LEESBAARHEID EN ZICHTBAARHEID VAN DE INTERMEDIALE CONTACTEN

Vereenvoudigd zou de dubbele logica van remediëring verwoord kunnen worden als het verschil tussen de leesbaarheid en de zichtbaarheid van de intermediale contacten. In de beschrijving van de verschillende remediëringsstrategieën werd duidelijk dat het intermediale streven naar transparantie mogelijk wel leesbaar is, maar vaak weinig of niet zichtbaar. Denk terug aan de digitale fotogalerijen of het e-book. De livestream op het net vertegenwoordigt het andere uiterste, waar de intermedialiteit sterk zichtbaar is maar in mindere mate leesbaar. Naarmate de graad van hypermedialiteit stijgt, wordt ook de identiteit van het medium onduidelijker en moeilijker te achterhalen.

2.3.5 REMEDIËRING EN MIMESIS: ALL MEDIATION IS REMEDIATION

Hoewel ze een verschillende beeldstrategie hanteren, is het ultieme doel van zowel transparante media als hypermedia hetzelfde. Beiden zijn ze uitingen van een verlangen om de grenzen van representatie te overschrijden, en om het reële te bereiken.[80] Het reële zoals dat door de toeschouwer wordt ervaren, zoals het waarnemen van een authentieke - immediale - emotie. Bolter en Grusin zien een parallel met Derrida's beschrijving van mimesis, waarin niet zozeer een objectieve of ontologische gelijkenis met het gerepresenteerde voorop staat, maar wel een intersubjectieve gevoelswaarde van imitatie of overeenkomst opgeroepen wordt. Door de ontkenning van mediëring pretenderen transparante media de realiteit weer te

78 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 49.

79 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 49-50.

80 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 53.

geven, terwijl hypermedia door hun verveelvoudiging van mediëring een oververzadigde ervaring suggereren, die als reëel beschouwd kan worden.

Bolter en Grusin zijn geneigd om alle media in deze fase van de cultuurgeschiedenis op te vatten als zogenaamde remediatoren, die ons een kans geven om verwezenlijkingen in vroegere media te (her) interpreteren. "In arguing that all mediation is remediation, we do not mean that remediation is the irreducible essence of either digital media or mediation generally, but rather that at our historical moment, remediation is the predominant convention at work in establishing the identity of new digital media", aldus Bolter en Grusin.[81] En verder: "No medium, it seems, can now function indepently and establish its own separate and purified space of cultural meaning."[82]

Om echter niet alle gemediatiseerde boodschappen over dezelfde kam te scheren, geven de auteurs drie mogelijke vormen of beschouwingen van remediëring.[83] 'Remediation as mediation of mediation' toont aan dat de media elkaar nodig lijken te hebben om functioneel te kunnen zijn. Media worden van elkaar afhankelijk voor hun culturele waarde en betekenis. Zoals Frederick Jameson al opmerkte kan een mediatisering van de traditionele schone kunsten worden onderkend, als een proces van remediëring en onderlinge afhankelijkheid. Bovendien blijkt een 'total flow' van visuele media de vroegere dominantie van linguïstische media te ondermijnen.[84] Nog verder gaat Tony Fry wanneer hij met zijn concept van 'the televisual' beweert dat het einde van televisie als medium ìn een context bereikt is, omdat televisie àls context het leven steeds meer bepaalt.[85] Vanuit een tweede beschouwing 'Remediation as the inseparability of reality and mediation' stellen Bolter en Grusin dat media of mediëringen reëel zijn, omdat enerzijds hun objecten (schilderijen, foto's, films enzovoort) in de realiteit circuleren, en anderzijds de mediëring zelf doorgaat voor een hybride van het menselijk subject, de taal en de wereld, en dus een reële ervaring an sich.[86] Moderne kunstvormen speelden daarbij een belangrijke rol, gezien de bewuste herkenning van de eigen (re)mediëring om immedialiteit te bereiken. Denk aan een kubistisch schilderij, een film of een tv-soap. 'Remediation as reform' ten slotte kan worden opgevat als een (noodzakelijke) hervorming en/of verbetering van een vroeger medium, maar even goed als een hervorming in een sociale of politieke betekenis - zo werd traditionele kabeltelevisie geassocieerd met hiërarchische controle van bovenaf, terwijl de nieuwe interactieve media het zelfbewuste individu centraal stellen en op die manier de illusie van 'digital democracy' dichterbij brengen. Een hervorming of representatie van de realiteit zelf sluit de rij.

---

81 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 54.

82 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 55.

83 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 55-62. [Deze drie uitingsvormen of beschouwingen van remediëring bewijzen dat de dubbele logica van remediëring zowel expliciet als impliciet kan functioneren. Ze staan echter (in zekere zin) los van de reeds beschreven remediëringsstrategieën, die een vormelijke en graduele onderscheiding mogelijk maken.]

84 JAMESON, Frederick, *Postmodernism: Or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 68-69.

85 FRY, Tony, *RUA/TV? Heidegger and The Televisua*l, Sydney, Power Institute of Fine Arts, 1993, pp. 11-13.

86 Naar Bruno Latour in *We Have Never Been Modern* (1993) beschouwen Bolter en Grusin de media als 'hybriden' die de zinsdelen van het menselijke culturele bestaan (subject, taal, object) verenigen. Omdat geen van die constituenten op zichzelf of ten minste gescheiden tot uiting komt, is 'the act of mediation' een absolute vorm van realiteit.

Hoofdstuk 3

Cultural Studies Paradigma

3.1 Tekst en context

3.1.1 Cultural Studies: two paradigms

Cultural Studies: Two Paradigms werd door Stuart Hall in 1980 gepubliceerd. In het artikel verklaart Hall de contemporaine ontwikkelingen van de culturele studies als een dialoog tussen het culturalisme en het structuralisme. De fundamenten van het structuralisme werden vanaf de jaren vijftig van de vorige eeuw gelegd door Ferdinand De Saussure, en nadien bebouwd door onder meer Claude Levi-Strauss en Will Wright. Roland Barthes maakte al de overgang naar wat het poststructuralisme zou genoemd worden, wanneer hij aangaf dat een tekst voortdurend in beweging is - en dus geen vaststaande structuur zoals zijn voorgangers geloofden - en verrijkt wordt door verwijzingen naar andere teksten. Jaques Derrida omschreef de methode van de deconstructie voor de analyse van teksten, waarin de 'gaps' of openingen en de inconsistenties in de tekst worden geanalyseerd om op die manier de hiërarchische conceptuele tegenstellingen te ontmantelen. Intertekstualiteit is ook het uitgangspunt van Michel Foucault die het discours van de moderniteit onder de loep nam. Sindsdien worden de media binnen Cultural Studies (CS) beschouwd als discursieve apparaten die betekenissen produceren en verspreiden, en bijgevolg de realiteit vormgeven. Foucault breekt radicaal met het Verlichtingsdenken, en kondigt zoals reeds vermeld het postmodernisme aan.

Het culturalisme is een naoorlogse Britse beweging die de dialoog aangaat met zowel het Leavisism en het marxisme. Populaire cultuur werd niet langer beschouwd als minderwaardig en gevaarlijk, en de theoretici hanteerden een 'bottom-up' benadering, die aandacht heeft voor de dialectiek tussen mens en maatschappij. Cultuur wordt gezien als een alledaags begrip en als een kracht op zichzelf. Grondleggers zijn Richard Hoggart, Raymond Williams, E.P. Thompson en Stuart Hall.

De oprichting van het Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) aan de universiteit van Birmingham in 1964 betekende een belangrijke stap in de richting van CS. Eerst Hoggart en later Hall beijverden zich voor een wetenschappelijk veld waar contemporaine cultuur bestudeerd kon worden vanuit een breed gedefinieerd cultuurbegrip, met bijzondere aandacht voor andere denkbewegingen zoals structuralisme en poststructuralisme, de leer van de semiotiek, psychoanalyse, feminisme, theorieën over ras en etniciteit; en gericht op de beleving van cultuur.[87]

87 BARKER, Chris, *Cultural Studies. Theory and Practice*, Londen, SAGE Publications Ltd, 2000, p. 12.

CS, televisiecultuur en postmodernisme zijn volgens Patricia Pisters op een lijn te plaatsen.[88] Televisie zorgt als medium voor het afzwakken van de grenzen tussen wat voorheen hoge en lage cultuur genoemd werd, waardoor het een hot topic wordt voor zowel CS als postmodernisten. Diversiteit en multipliciteit zijn kenmerken van de postmoderne televisiecultuur, en maken dat fragmentatie een volgend kernbegrip wordt. De televisiekijker zapt van programma naar programma, en bepaalt steeds meer wat hij wanneer wil zien, en wat niet. Hyperbewustzijn en zelfreflectie ten slotte komen voort uit die intertekstuele televisiewereld en roepen postmodernistische thema's op - zoals eerder in deze paper beschreven. Zoals Jim Collins het stelt in *Television and Postmodernism*, moet televisie wellicht gezien worden als het postmodernistische medium bij uitstek.[89] Een zuivere modernistische relatie met de werkelijkheid - televisie als raam op de wereld - is sinds lang zoek.

3.1.2 Sleutelconcepten van Cultural Studies

> *"By culture, here, I mean the actual grounded terrain of practices, representations, languages and customs of any specific society. I also mean the contradictory forms of common sense which have taken root in and helped to shape popular life."* (Stuart Hall, 1996) [90]

Stuart Hall scherpt de focus op cultuur aan als uitgangspunt voor CS. Cultuur moet in de eerste plaats gezien worden als een gamma van gedeelde sociale betekenissen, als diverse manieren om het leven en de wereld een zinvol bestaan toe te kennen. Die betekenislagen worden gegenereerd door tekens, als een onderdeel van taalsystemen. Taal is echter geen neutraal medium, maar definieert vooraf materiële objecten en sociale praktijken die dan weer via het taalproces begrijpbaar worden gemaakt, aan de hand van zogenaamde 'signifying practices'.[91] In *Cultural Studies. Theory and Practice* (2000) worden enkele sleutelconcepten aangegeven die het proces van culturele betekenisgeving moeten opklaren, en bijgevolg onoverzienbare onderwerpen zijn van culturele studies. Achtereenvolgens 'Representation', 'Materialism and non-reductionism', 'Articulation', 'Power', 'Popular culture', 'Texts and readers' en 'Subjectivity and identity' komen aan bod.[92]

Representatie

Het gros van de onderzoeksstof voor CS wordt ingenomen door al dan niet materiële representaties; hoe de wereld maatschappelijk geconstrueerd en gerepresenteerd wordt voor en door onszelf. "Indeed, the central strand of cultural studies can be understood as the study of culture as the signifying practices of representation", volgens Chris Barker.[93] Die culturele representaties hebben een zekere materialiteit -

---

88 PISTERS, Patricia, *Lessen van Hitchcock. Een inleiding in mediatheorie*, Derde herziene editie, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, pp. 256-257.

89 COLLINS, Jim, 'Television and Postmodernism', in: ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, Padstow Cornwall, TJ International Ltd, 1999, pp. 327-353.

90 HALL, Stuart, 'Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity', in: MORLEY, D., CHEN, D.-K. (eds.); *Stuart Hall*, Londen, Routledge, 1996, p. 439.

91 BARKER, Chris, p. 8.

92 BARKER, Chris, pp. 8-12.

93 BARKER, Chris, p. 8.

geluiden, beelden, boeken, televisieprogramma's enzovoort - maar moeten begrepen worden in een specifieke sociale, politieke of economische context.

Materialisme en non-reductionisme

Door de focus op die culturele representaties en dus het hoofdzakelijk bestuderen van geïndustrialiseerde economieën en mediaculturen die het kapitalistische winstoogmerk nastreven, ontstond een zogenaamd 'cultureel materialisme' - waarin het hoe en waarom van de betekenisgeving op een bepaald moment in de productie van de culturele artefacten wordt nagegaan. De 'signifying practices' worden met andere woorden gelinkt aan hun socio-politiek-economische achtergrond. In CS houdt men zich dus ook bezig met wie de culturele productie controleert, en hoe dat precies in zijn werk gaat. Daartegenover wordt geijverd voor een 'non-reductionisme', waarmee een deterministische visie wordt verworpen. Politieke economie, sociale relatiemodellen en cultuur moeten benaderd worden vanuit hun eigen specifieke logica, zij het contextueel gerelateerd aan elkaar. Bijgevolg geldt: "The non-reductionism of cultural studies insists that questions of class, gender, sexuality, race, ethnicity, nation and age have their own particularities which cannot be reduced either to political economy or to each other. (...) Equally, each *is* implicated in the other, so that to explore the question of nationality, for example, is to understand how it has been gendered."[94]

Articulatie

De aanleiding of verantwoording voor het leggen van verbanden tussen die verschillende socio-politiek-economische componenten wordt binnen CS 'articulation' genoemd. Bepaalde economische factoren worden bijvoorbeeld gearticuleerd of uitgedrukt binnen de gegeven sociale of politieke context. Representaties van gender kunnen gelinkt worden aan representaties van nationaliteit of klasse, terwijl die onderlinge relatie vooraf misschien geen referentie was.

Macht

Een ander centraal concept binnen CS is macht. Elk stadium of aspect van de sociale relaties wordt doordrongen en begeesterd door de macht en de machthebbers. Macht wordt binnen CS niet alleen als een mogelijke beperking gezien, maar ook als een vorm van mogelijk verzet, als een opportuniteit voor onderdrukte groepen in de samenleving.

Populaire cultuur

Onderdrukking moet dan niet slechts aanzien worden als een dwangmatig opgelegde status, maar heeft ook te maken met instemming en zelfs goedkeuring. Populaire cultuur is het middel bij uitstek om die inwilliging van het publiek te verwerven. Twee theoretische concepten helpen om die paradox te verklaren. De Franse structuralist Louis Althusser deed een poging om het marxistisch ideologiebegrip opnieuw theoretisch te funderen. Hij adapteerde het onderbouw-bovenbouwmodel en omschreef ideologie als de relatie tussen de mens en zijn ruimere leefwereld. Een materiële en institutionele basis wordt aangevuld met alledaagse individueel beleefde praktijken. Belangrijk voor het Cultural Studies Paradigma is dat het Althusseriaans ideologiebegrip de media plaatst als een onderdeel van het ideologisch model in een veel breder

94 BARKER, Chris, p. 9.

maatschappelijk kader. Bovendien verdoezelt de klemtoon op de 'lived experiences' en de 'praxis' (rituelen, gebruiken en gewoonten, handelingen) het conceptuele karakter van de theorie.[95] Hoewel Althussers denkwerk als te functionalistisch bekritiseerd werd, heeft hij in grote mate het onderzoek naar populaire cultuur binnen CS beïnvloed.[96] Ook de Italiaanse theoreticus Antonio Gramsci herformuleerde het marxisme en verwierp daarbij een vulgair economisch determinisme. Vanuit het onderscheid tussen een objectieve en subjectieve klassensituatie ontwikkelde Gramsci het concept van 'hegemonie'; dat berust op een spontane consensus - hegemonie verwijst niet naar een vaststaand geheel, maar verdedigt een 'contested and shifting set of ideas' - tussen de dominante groep in de samenleving enerzijds en de overige klassen of groeperingen anderzijds.[97] De rol van cultuur bestaat erin om die symbolische strijd tussen het objectieve en het subjectieve te naturaliseren. Aan de hand van mediateksten ontstaat een dialectische relatie van hegemonie en contrahegemonie, waaruit de bovenvermelde consensus resulteert. Gramsci ziet cultuur dus niet als een louter vastgeroest ornament, maar integendeel als een 'multi-accentueel' geheel dat functioneel wordt ten aanzien van de maatschappelijke orde, via een continue onderhandeling van ideeën uit verschillende klassen of groepen.

Teksten en lezingen

Het proces van instemming wordt mogelijk gemaakt of gestuurd door de identificatie met hegemoniale mediateksten. Het concept tekst omvat het geschreven woord, maar evenzeer beelden, geluiden, objecten (bijvoorbeeld kledij) en activiteiten of praktijken (zoals dans en sport). Die zintuiglijke impulsen zorgen al dan niet voor het genereren van betekenis, en kunnen bijgevolg culturele teksten genoemd worden. Als een representatie of culturele praktijk kan een tekst echter meer dan een betekenis uitdragen. Omdat mediateksten polysemantisch zijn, kan elke lezer of gebruiker in principe een eigen betekenis realiseren. "At the very least, meaning is produced in the interplay between text and reader so that the moment of consumption is also a moment of meaningful production", geeft Barker nog mee.[98]

Subjectiviteit en identiteit

Het moment van consumptie - zoals benoemd door Barker - is een sleutelmoment in de expressie van subjectiviteit en de vorming van onze identiteit. Vooral sinds de jaren negentig van de twintigste eeuw onderzoekt CS hoe de hedendaagse mens wordt wie hij wordt, hoe dat identiteitsproces verloopt, en welke factoren daarbij een bepalende invloed hebben. CS verdedigt een 'anti-essentialisme', dat identiteit niet ziet als een essentieel of universeel gegeven. Eerder een discursieve constructie - het product van (een) discours (en) - staat in voor de constitutie van een zelfbeeld, aan de hand van culturele representaties.

95 STRINATI, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londen, Routledge, 1995, pp. 146-159.

96 BILTEREYST, Daniel, VAN BAUWEL, Sofie (eds.); *Culturele Mediastudies*, pp. 109-110.

97 STRINATI, Dominic, pp. 160-171.

98 BARKER, Chris, p. 11.

3.1.3 DE MEDIATEKST IS MEER DAN ALLEEN TEKST: INTERTEKSTUALITEIT EN ZELFREFLEXIVITEIT

John Fiske onderscheidt binnen de CS-methode - meer specifiek in het onderzoeksveld van televisiestudies - drie soorten of niveaus van teksten, rekening houdend met het belang van het publiek bij de lezing van een tekst en de verschillende contexten van receptie.[99] De primaire tekst is uiteraard het televisieprogramma zelf, dat geproduceerd wordt door een culturele industrie en bijgevolg de contextuele beïnvloeding daarvan ondergaat. Een tekstueel subniveau wordt door eenzelfde of gelijkaardige culturele industrie voortgebracht en kan potentiële betekenissen van de primaire tekst sturen of activeren bij diverse publieksgroepen of subculturen: publiciteit, kritiek en recensies, artikels, roddel- en fanbladen, websites enzovoort. Het publiek ten slotte staat in voor een derde tekstvorm. Afhankelijk van de appreciatie ontstaan reflecties over de primaire en secundaire teksten, die uitmonden in mondelinge conversaties, ingezonden brieven, chatboxen, fanzines, overnames van spraak, gedrag of zelfs kledingstijl enzovoort. De drie niveaus lopen in elkaar over, maar zijn alledrie belangrijk voor de analyse van populaire cultuur - en met name televisieteksten - en om te achterhalen op welke verschillende manieren mediateksten betekenis krijgen en functioneren in onze dagelijkse audiovisuele cultuur.

De mediatekst omslaat dus meer dan alleen een (primaire) tekst. Verschillende recepties, lezingen en commentaren zijn mogelijk - zelfs wenselijk - en kennen de teksten een multivocaal karakter toe. Het structuralistische tekstueel determinisme is sinds enige tijd veroordeeld. Het belang van de semiotische tekstanalyse bij het onderzoek van populaire cultuurproducten is groot, maar verliest zijn waarde als niet ook de productionele, economische, sociale en politieke context in rekening wordt gebracht.

Bovendien zijn intertekstuele verwijzingen in postmoderne tijden zeer talrijk geworden. Niet alleen verwijst een mediatekst naar andere (media)teksten; populaire cultuurproducten verworden steeds vaker tot hyperreële constructies die ofwel overdreven refereren aan de realiteit ofwel pogen om de realiteit te loochenen. Een doorgedreven vorm van zelfreflexiviteit moet de kijker bewust(eloos) maken van (voor) het feit dat media en realiteit elkaar versterken.

3.2 VAN GENRETEKST NAAR GENREGEMEENSCHAP

3.2.1 DE TRADITIONELE GENREDRIEHOEK

Mediateksten worden zowel door de makers, het publiek en de commerciële media-industrie zeer gauw binnen een of meerdere genres geplaatst. In zijn essay *Van genretekst naar genregemeenschap: Genre, film en publiek herbekeken* maakt Philippe Meers een bondige round-up van wat er sinds de jaren zeventig tot nu

99 FISKE, John, 'British Cultural Studies and Television', in: ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, Padstow Cornwall, TJ International Ltd, 1999, p. 319.

werd gezegd en geschreven over het begrip genre. Hoewel de focus er op film en genre ligt, kan die samenvatting ook voor televisiestudies of zelfs mediastudies in het algemeen aardig van pas komen.

Filmcritici en theoretici hanteren sinds enige tijd een driehoeksmodel om de eerder complexe relatie tussen genre en film te duiden. Zoals Tom Ryall het voor het eerst verwoordde in 1975 moet genre begrepen worden als een mutidimensionele constructie, opgebouwd rond auteur, film/genre en publiek.[100] Door het vasthouden aan bepaalde conventies worden zowel bij het publiek als bij de auteurs verwachtingen opgebouwd rond een bepaald genre, waardoor een zekere spanning ontstaat tussen enerzijds de voorspelbaarheid en anderzijds de vernieuwing van een genre.[101]

In de hedendaagse postmoderne tijden echter lijken die conventies - of althans het er aan vasthouden of juist het expliciet er tegen ingaan - steeds minder waarde of relevantie te hebben, waardoor ook het geschetste samenspel van verwachting en verrassing vervaagt. Zelfbewuste intertekstuele referenties en heterogene genremixen zijn vandaag legio [102] - denk bijvoorbeeld aan de films van David Lynch of Quentin Tarantino - wat op een paradoxale wijze het concept genre bevestigt en tegelijk ontkracht.

Natuurlijk rijst de vraag wat het concept genre eigenlijk (nog) inhoudt. Genre is in de eerste plaats een artificieel hulpmiddel voor het filmpubliek - het bioscoop- of videotheekbezoek wordt er bijvoorbeeld in zekere zin door geordend - en voor de producenten die het gebruiken als een marketingtool. Ook vele critici beschouwen genre als een gemakkelijk en dankbaar instrument om een of meerdere films te bespreken. Maar is genre dan niet een al te beperkende en zelfs naïeve constructie om films in een vakje te plaatsen? Bestaat 'genre' (nog) wel?

In elk geval zijn bepaalde kenmerken tussen bepaalde films te vergelijken of te onderscheiden waardoor een genre-afbakening op zich logisch en nuttig lijkt. Maar belangrijker is dat die kenmerken of verschillen geïnterpreteerd en nadien geherinterpreteerd (moeten) worden in een specifieke context door een eigentijds publiek. Een culturele of contextuele benadering van genre is daarom nodig. Andrew Tudor gaf daarvoor al in 1973 de aanzet en zag genre als 'what we collectively believe it to be'.[103] Hij werd later bijgestaan door onder andere Rick Altman - Altman omschreef bijvoorbeeld de interactie tussen rituele en ideologische gebruiken van genre in zijn 'syntactic-semantic approach', achteraf bijdehand aangevuld met een 'pragmatic' factor waarmee hij de noodzakelijkheid benadrukt van de omgang van de kijkers met die syntactische en semantische elementen - en Steve Neale die ook in meerdere (recente) titels de actieve rol van het publiek bij de genreconstructie en vooral de genrebeleving naar voren schuift.[104]

---

100 MEERS, Philippe, 'Van genretekst naar genregemeenschap: Genre, film en publiek herbekeken', in: BILTEREYST, Daniël, MEERS, Philippe (eds.); Film / TV / Genre, Gent, Academia Press, 2004, pp. 7-8.

101 MEERS, Philippe, p. 5.

102 Zie ook het eerste hoofdstuk 'Modernisme en postmodernisme: een overview' in deze paper.

103 TUDOR, Andrew, 'Genre', in: GRANT, B.K. (ed.), Film Genre Reader II, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 7.

104 MEERS, Philippe, pp. 5. 27.

Binnen een dergelijke contextuele genrebenadering kan elk punt van de klassieke genredriehoek als dynamisch en bepalend beschouwd worden. Een wederzijdse beïnvloeding van die verschillende actoren toont aan dat genre een (goeddeels) bewuste constructie en bovendien een voortdurend veranderend begrip is.

3.2.2 Naar een culturele benadering van genre in film- en televisiestudies

Jim Collins omschreef - zoals reeds vermeld [105] - het probleem en de uitdaging voor televisiestudies als het in overeenstemming brengen van de semiotische met de economische dimensie van televisie. Vanuit een verenigbaar standpunt duidt Robert Kolker in *Film, Form, Culture* (2002) de CS-benadering - met de focus op filmstudies - aan als volgt:

> *"Such task would involve looking closely at a film and how it is put together - including its form, its narrative structure, the function of the actors and stardom. We would need to address the thematic structure of a film - what it is saying. We would want to place the film in the context of other films of its kind and examine its intertextual structure. We would then need to take all of this and look at the film through the eyes of the period in which it was made, as well as the period in which it is being analyzed. In other words, we would try to see the film as its contemporaries did and then see it again as it looks to us now. We would have to place all of this information in line with larger social issues: technology, politics, questions of gender, race, and class, of ideology and how the film in question fits or contradicts those general ideas and images we hold about ourselves and our place in the world."* (Robert Kolker, 2002)

Culturele bricolage, eclecticisme en filmische televisie werden sinds de postmoderne jaren tachtig en negentig gemeengoed, wat mag wijzen op de geleidelijke ondergang of althans de toenemende irrelevantie van een tekstuele genrebenadering - genre als zou het gevormd worden als een intrinsieke eigenschap van een mediatekst. Zoals Jason Mittell bepleit in *A cultural approach to television genre theory* (2004) moet genre gezien worden als een intertekstuele en discursieve constructie, waarbij genre slechts ontstaat of bestaat omwille van enerzijds intertekstuele relaties tussen verschillende mediateksten en anderzijds culturele praktijken zoals productie en receptie die instaan voor de interactie tussen die verschillende teksten.[106] Eric Freedman heeft het over 'generic convergence' wanneer hij verklaart dat genrecycli kunnen gezien worden als een index van meer algemene culturele veranderingen of condities.[107] Verschillende genres blijken op die manier te convergeren in eenzelfde cultuurproduct. De constructie - of de evolutie - van een genre moet bijgevolg steeds meer gezien worden als een meervoudig geheel van tekst en context; waarin definitie, interpretatie en evaluatie de sleutelwoorden zijn.

---

105 Zie ook pagina 22 in deze paper.

106 MITTELL, Jason, 'A cultural approach to television genre theory', in: ALLEN, R.C.; HILL, A. (eds.); *The Television Studies Reader*, Londen, Routledge, 2004, pp. 171-176.

107 FREEDMAN, Eric, 'Television, Horror and Everday Life in Buffy the Vampire Slayer', in: HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy (eds.); *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005. pp. 161-162.

Hoofdstuk 4

Film versus televisie: mediumessentialisme of intermedialiteit?

4.1 Medium televisie is een totale antithese van film

Clement Greenberg had wellicht graag ingestemd met de titelzin hierboven, al is het Marshall McLuhan die met die woorden de verschillen tussen beide media wilde beklemtonen. "Television as a medium is a total antithesis of the movie", zo stelde hij in een lezing getiteld *Television in a New Light* tijdens het Texas-Stanford seminarie in 1966.[108] Een filmkijker gaat rustig maar vol van verwachting zitten en kijkt aandachtig naar wat zich voor hem afpeelt op het grote scherm; hij is als het ware het camera-oog. Bij televisie zijn volgens McLuhan de rollen omgedraaid en wordt de kijker het scherm, het vluchtpunt waarop de beelden worden geprojecteerd. Terwijl film een avontuur binnen of buiten de wijde wereld is, gaat de televisie-ervaring tot in de diepste regionen van het lichaam en de geest van de toeschouwer. Het is als een introverte, meditatieve en oosterse ervaring, waarin de onderworpene geëngageerd wordt en wel een rol aanneemt, maar geen doel voor ogen houdt. Televisie veroorzaakte bijgevolg een ware revolutie in de westerse wereld, die bovendien onaangekondigd en onverwacht plaatsvond.[109] Een nog doortastender ervaring werd volgens McLuhan voortgebracht door de kleurentelevisie, die de volledige zintuiglijke wereld zou veranderen.[110] McLuhan: "Color television is a world that affects *all* senses, not *some* of the senses: it is not just a visual form. It will change our sense of hearing as well as our sense of taste and our outlook."[111]

De contrasten tussen film en televisie worden door McLuhan echter tegelijk aangevuld met de vaststelling dat de wederzijdse beïnvloeding tussen beide media zeer groot is.[112] Televisie, zo beweert McLuhan, is een non-lineaire en non-narratieve vorm als medium. Elk verhaal dat televisie vertelt is daarom ontleend aan een ander medium, in grote mate aan film dat een natuurlijke verhaallijn heeft. Anderzijds is het feit dat bijvoorbeeld de films van Federico Fellini de plotconstructie ontwijken volgens McLuhan een directe beïnvloeding door televisie. McLuhan zet zijn betoog kracht bij wanneer hij stelt dat televisie als revolutionaire actor ervoor heeft gezorgd dat het medium film een kunstvorm werd. "The movie used to be vulgar trash ; now it is art. Whenever a new environment comes around an old environment, the old

108 McLUHAN, Marshall, 'Television in a New Light', in: DONNER, Stanley T. (ed.), *The meaning of commercial television. The Texas-Stanford Seminar, 1966*, Austin, University of Texas Press, 1967, p. 93.

109 McLUHAN, Marshall, 'Television in a New Light', pp. 93-94.

110 McLUHAN, Marshall, 'Television in a New Light', pp. 99-100.

111 McLUHAN, Marshall, 'Television in a New Light', p. 99.

112 McLUHAN, Marshall, 'Television in a New Light', pp. 90-91.

environment becomes an art form: coach lamps, buggy wheels, and model-T's anything. This applies at very high-brow levels", aldus McLuhan.[113] Een bepaalde (artistieke) vernieuwing wordt altijd eerst aanzien als degenererend en schandelijk, zodat de gevestigde stroming wordt opgewaardeerd en (voor enige tijd) als standaard zal doorgaan. Het gebruiken of toepassen van een bepaalde nieuwe vorm over een andere bestaande vorm zorgt volgens McLuhan ook voor een komisch effect.[114] De weergave van een film op televisie bijvoorbeeld creëert in zekere zin een parodie - McLuhan omschrijft de term parodie als een weg die langs een andere weg loopt. Op dezelfde manier werd een film, toen het medium destijds geïntroduceerd werd, aanzien als een parodie van het leven. "In the name of progress, our official culture is striving to force the new media to do the work of the old", zo ook McLuhan.[115]

4.2 Die Kunst des Fernsehens : zwischen Rundfunk und Film

Gerhard Eckert behoort tot de eerste critici en theoretici van het medium televisie. Na enkele studies over onder meer de klankfilm, en later over het maatschappelijke belang van radio, legde hij zich toe op 'de kunst van morgen' in zijn boek *Die Kunst des Fernsehens* (1953). Hij geloofde stellig in de kwalitatieve vernieuwing die televisie bracht ten opzichte van het boek, de dagbladen, het theater en de film. Eckert ging echter niet uit van een blind geloof en erkende al zeer vroeg een dramaturgisch probleem van het medium televisie. Hij stelde zich vragen bij de esthetische en dramaturgische waarde van televisie-interviews, spelprogramma's en andere televisieontspanning, en was zich bewust van de programmatieverwikkelingen van afzonderlijke publicitaire programma's. Verder verkondigde hij zijn prille bevindingen over de receptie van televisie, en stond hij tevens stil bij de economische achtergrond van het medium. De man bewijst enthousiast de mediale en esthetische autonomie van het medium televisie als "eine neue künstlerische Wirklichkeit, die ihre selbständigen Gesetze hat".[116]

Eckert zet film en televisie als media tegenover elkaar, en herkent aldus gelijkenissen maar evenzeer verschillen. Dezer dagen zullen enkele van Eckerts opmerkingen gedateerd of achterhaald blijken. Film en televisie sluiten steeds dichter bij elkaar aan, zowel qua inhoud, vormgeving als op het gebied van productie, distributie en promotie. Desondanks is de essentie van Eckerts boodschap niet vervlogen, en lijkt het me nuttig om even stil te staan bij de contemporaine situatieschets die de Duitse theoreticus neerschreef. Dat niet iedereen wild was van de komst van televisie illustreert de visie van René Clair in zijn uitgave *Réflexion Faite* (1951). Clair zag in televisie absoluut geen dramatisch potentieel en beschouwde het medium slechts als een ander middel om film weer te geven. Het moet gezegd dat Eckert in de eerste plaats onder de indruk was van de rechtstreekse beleving - het live-principe of 'das Merkmal der Gleichzeitigkeit von Entstehung

113 McLUHAN, Marshall, 'Television in a New Light', pp. 90-91.

114 MOOS, Michel A., pp. 47-48.

115 McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; p. 81.

116 ECKERT, Gerhard, *Die Kunst des Fernsehens*, Emsdetten (Westfalen), Verlag Lechte GmbH, 1953.

und Erlebnis' zoals door Eckert omschreven [117] - die televisie bood, een mediale vernieuwing die ontegensprekelijk was in de jaren vijftig van de twintigste eeuw.

Hoewel beide media voor het mediale eindproduct een camera en een microfoon aanwenden, is het productieproces sterk verschillend.[118] Film gaat uit van een lange en weloverwogen voorbereiding en selecteert het beste uit een doorgaans aanzienlijke hoeveelheid opnames, om een enkel eindproduct af te leveren. Televisie, aldus Eckert, tracht binnen een dagelijkse programmatie telkens nieuwe inhouden te verwerken, en brengt de studio-opnames quasi gelijktijdig in de ether. Programmaties en dagelijkse uitzendschema's vormen kernproblemen van televisie, maar zijn bij film niet aan de orde.

Film wordt beleefd in een donkere filmzaal, gelijktijdig door een groep of massa, voor korte tijd afgezonderd van de buitenwereld terwijl de televisiekijker dikwijls alleen voor zijn scherm zit in zijn woonkamer. Eckerts standpunt kan vandaag nog altijd verdedigd worden, als we bedenken dat bijna in elk westers huis dagelijks meer dan een televisietoestel aangezet wordt. Nog meer gefragmenteerd wordt de beleving van televisie in de kapperszaken of zelfs eetzaken waar het beeld met of zonder geluid de huiselijke sfeer 'versterkt'. Televisieschermen die meerijzen in de auto spreken nog nauwelijks tot de verbeelding. Anderzijds wordt televisie in de huiskamer steeds meer een luxueuze vorm van ontspanning. Immens grote lcd- of plasmaschermen, surround geluidssystemen tot zelfs bioscoopzetels in huis lijken een westerse gewoonte geworden. Living en cinemazaal hebben steeds meer gemeen - vice versa: met een emmer popcorn en een beker cola plaatsnemen in de vooraf gereserveerde Kinepolis-bioscoopzetel is als een certitude.

Volgens Eckert berust film op de suprematie van het beeld, terwijl televisie uitgaat van de kracht van het woord, in bijvoorbeeld de vele spelprogramma's en talkshows destijds. Dat die verhouding weleens wijzigt, zal verderop in deze paper uitgebreid aan bod komen.

Film is een product dat tot op vandaag afhankelijk wordt gemaakt van de economische vraag en afzetmarkt. Televisie daarentegen kan rekenen op een vast aantal afnemers, gezien de meeste tv-consumenten maandelijks een abonnementspremie neerleggen. De hedendaagse digitalisering van televisie stuurt ook de televisiemarkt echter steeds meer in de richting van vraag en aanbod - waarbij het kolossale aanbod de vraag nog sterk dreigt te overtreffen. Televisie op maat valt buiten de vaste abonnementskosten, en wordt een privilege.

117 ECKERT, Gerhard, p. 7.

118 ECKERT, Gerhard, pp. 5-13.

4.3 Film en televisie volgens Bolter en Grusin [119]

Ondanks de beargumenteerde alomtegenwoordigheid van remediëring - zie het tweede hoofdstuk in deze paper - blijven ook Bolter en Grusin in zekere zin overtuigd van de eigenheid van beide media, film en televisie. De auteurs zien film als de belangrijkste populaire kunstvorm van de twintigste eeuw, die in het bijzonder uitgedaagd wordt door nieuwe media. Vergelijkbaar met fotografie reageert film door de overname van computergraphics en andere digitale processen. Die computerrevolutie werd prematuur ingezet door Alfred Hitchcock in Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958). Scottie's aanvallen van hoogtevrees worden door Hitchcock op een experimentele wijze in beeld gebracht door de combinatie van een snelle track-outbeweging van de camera en een zoombeweging van de lens; en een psychedelische droom wordt net als de intro van de film verbeeld door geanimeerde graphics. Hitchcock doorbreekt in die scènes de Hollywood-stijl zoals Bolter en Grusin die beschrijven, waarin de point-of-view het narratieve ritme volgt en subjectieve camerashots een voyeuristisch perspectief creëren. De westerse film binnen de Hollywood-traditie is dus in de eerste plaats begaan met transparantie en immedialiteit. Het nastreven van een uniforme visuele stijl is echter een ouderwetse trend geworden. Hedendaagse populaire films deinzen niet (meer) terug om hun multipele visualisering en bijgevolg hun hypermediale karakter bloot te leggen. Het typevoorbeeld lijkt wel Oliver Stones Natural Born Killers (Oliver Stone, 1994), waarin het postmoderne bombardement aan beelden, verhalen, geluiden en stijlen tot het uiterste wordt gedreven. Film, reclame en de illusie van live-televisie komen er naast elkaar te staan terwijl een schaamteloze zelfreflexiviteit de manipulatieve kracht en macht van de massamedia als onvermijdelijk aftekent.

Ook televisie doet een beroep op de nieuwe media om de mediale overlevingsstrijd te doorstaan. Maar anders dan film is televisie volgens Bolter en Grusin meer vertrouwd met die bewuste hypermedialiteit. Van bij de start greep televisie terug op vaudeville en toneel, maar vooral film bleek een ideale voedingsbodem. Filmgenres als drama, komedie, western en mysterie werden herwerkt voor televisie, en gauw kwamen ook de Hollywoodfilms op de buis. De komst van VCR in de jaren tachtig van de vorige eeuw maakte zelfs private screening mogelijk. Vanaf dan kon iedereen zijn favoriete film bekijken op het moment wanneer hij dat wilde. Bolter en Grusin merken echter op dat film als cultureel concept verscheiden blijft van televisie, gezien het potentieel van film (in de bioscoop) om zich als kijker af te zonderen van de dagelijkse routine en de culturele, persoonlijke en economische omstandigheden.

Een reden waarom televisie de hypermedialiteit in mindere mate schuwt dan bijvoorbeeld film is van technische aard. Ondanks recente beeldrevoluties binnen de televisiewereld - 'televisuality', 'high definition' en digitale tv - hinkt de kwaliteit van het televisiebeeld achterop bij film, waardoor de perceptie van transparantie voor televisie een minder succesvolle strategie blijkt. Toch beweren Bolter en Grusin dat de ervaring van tv kijken op zich doorgaat als authentiek en immediaal. De commerciële context van televisie stelt het medium zelfs beter dan film in staat om als immediaal beschouwd te worden, althans wat betreft de

119 Werkdeel gebaseerd op BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 147-158 en pp. 185-194.

culturele noden van adverteerders en producenten. Televisie kan en moet "immediacy as authentic emotion" nastreven zodat het grote aantal kijkers wordt aangesproken en overtuigd.[120] De rol van de televisiecommercial - op zijn beurt een remediëring van reclame in geschreven pers en op de radio - is in grote mate bepalend voor die specifieke vorm van immedialiteit. Enerzijds een bron van financiering, anderzijds een middel tot definiëring voor televisie, bewijst de commercial dat elk medium vervat zit in een netwerk van economische, sociale, culturele en technologische relaties. Bolter en Grusin onderscheiden de transparante van de hypermediale commercial, die echter beiden eenzelfde doel willen bereiken. De kijker moet het gevoel krijgen dat het tv-programma en de bijhorende commercials voor hem persoonlijk bestemd zijn, waardoor immedialiteit een functioneel handelsgoed wordt. "By simulating face-to-face exchanges, television attempts to 'de-mediate' our relationship with it and strengthen the contractual obligations we feel toward it. Every commercial is an implicit unanswered question - 'Will you buy?' - that calls for an action the commercial text itself cannot provide, because only real viewers can buy the very real commodities the commercials advertise", zo ook volgens Robert Allen.[121] De commercial dringt aan op de sociale en maatschappelijke realiteit van televisie. Producten worden 'as seen on TV' gelabeld om ze als het ware een extra waarde of relevantie mee te geven. Commercial en product worden op die manier onafscheidbaar en tegelijk afhankelijk van het medium televisie, dat paradoxaal genoeg zorgt voor een herkenbare werkelijkheid en authenticiteit. Waar film dus dikwijls poogt om het kijkerspubliek de kans te geven de buitenwereld even opzij te zetten, is de betrachting van televisie om ons te wijzen op die dagelijkse realiteit. Televisie is een (belangrijk) deel geworden van onze westerse samenleving, door de remediëring van andere media zoals film, maar bovenal misschien door de remediëring van de realiteit.

Om de impressie van immedialiteit te verhogen, valt televisie terug op de impliciete claim van 'live' actie of verslaggeving. De vroegste uitingsvorm van televisie was het rechtstreeks in beeld brengen van belangrijke politieke of sociale evenementen zoals de kroningsplechtigheid ter ere van de Britse koning George VI in 1937, of grote sportwedstrijden zoals het jaarlijkse tennistoernooi in Wimbledon. De focus van televisie lag in de pioniersdagen bij het doorgeven van informatie aan de massa, en stelde aldus de rechtstreekse verslaggeving centraal.[122] Op momenten wanneer televisie niet beschouwd wordt als direct kanaal tussen evenement en publiek, wijzigt het medium simpelweg zijn strategie door zichzelf centraal te stellen als medium - vandaar ook de ongegeneerde adaptatie van digitale technologieën die de gemedieerde status benadrukken. Bolter en Grusin: "Television seems willing to entertain a wider range of visual and cultural styles and to remediate other media more vigorously and more frankly than popular film. If this was true of television in the 1950s and 1960s, digital technology has now extended the range of this established medium still further into the hypermediated."[123]

De bijzonder flexibele relatie tussen immedialiteit en hypermedialiteit komt tot uitdrukking in bijvoorbeeld het televisienieuws. De bestaanswaarde van nieuwsprogramma's wordt vanzelfsprekend teweeggebracht

120 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 187.

121 ALLEN, ROBERT C., 'Audience-oriented criticism', in: ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, Padstow Cornwall, TJ International Ltd, 1999, p. 125.

122 BIGNELL, Jonathan, *An Introduction to Televison Studies*, Second Edition, Londen, Routledge, 2004, p. 53.

123 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 188.

door de live-claim. Tv-journaals pretenderen de meest relevante gebeurtenissen in de wereld quasi rechtstreeks bij de kijker te brengen. Om de simultaneïteit en het live-karakter van het wereldnieuws te benadrukken wenden dergelijke programma's zich echter steeds meer tot digitale technologieën, die de multipliciteit van verslaggeving kunnen verhogen. Voor de rechtstreekse weergave van sportwedstrijden bijvoorbeeld bieden verschillende schermen - grafieken, live-screening, zooms en focus-camera's - simultaan een overzicht van de ontwikkelingen en acties. Nieuwsstations als CNN passen die multiscreen-techniek al enige tijd toe op de volledige nieuwsberichtgeving, en lijken wereldwijd een trend gezet te hebben. De hypermediale 'CNN-look', zoals Bolter en Grusin opmerken, verdringt de transparantie van het televisiebeeld, maar geven niet meteen de indruk het gevoel van immedialiteit te ondermijnen.[124] Integendeel, verschillende schermen gaan soms letterlijk een dialoog aan met elkaar, en overtuigen de kijker op die manier des te meer van hun rechtstreekse nieuwswaarde en captatie van realiteit. "Today, CNN still insists on the immediacy and timeliness of the report itself, and the viewer seems to agree. However, televised immediacy is no longer characterised by a unified, transparant screen. (...) Indeed, as the catcher-cam suggests, the aim of these multiple mediations is to provide greater immediacy", verklaren Bolter en Grusin.[125]

4.4 Intermedialiteit als overlevingsstrategie

Film en televisie schijnen hun intermediale relatie niet te verloochenen, en hebben gaandeweg elkaars mediala kenmerken selectief overgenomen om de voortdurende evolutie en vernieuwing in de mediawereld te blijven volgen. Vooral televisie heeft veel van zijn bestaan te danken aan het vroegere en succesvolle medium film. Zowel op technisch als op thematisch of productioneel vlak is film een ideale voorganger van televisie gebleken. Toch hebben beide media hun eigen mediumspecifieke kenmerken behouden. Ook nu film en televisie de stroom van digitale media trachten te weerstaan aan de hand van de diverse remediëringsstrategieën, willen ze hun eigenheid benadrukken. De internetrevolutie mag dan als een serieuze bedreiging overkomen; film en televisie blijven tot op vandaag een immense populariteit genieten.

124 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 189.

125 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; pp. 190-191.

Hoofdstuk 5

Alfred Hitchcock: van filmicoon tot televisiegoeroe

5.1 Hitch, the cameo wordt tv-host

5.1.1 Een overzicht van Hitchcocks voornaamste films [126]

Engelse periode

Alfred Hitchcock begon zijn filmcarrière in 1920 als studiomedewerker bij Famous Players-Lasky (later Paramount Pictures), waar hij gedurende twee jaar de intertitels schreef en ontwierp voor talloze stomme films zoals The Call of Youth (Hugh Ford, 1921) en Three Live Ghosts (George Fitzmaurice, 1922). Na andere jobs waaronder art director, script writer en assistent director - Hitchcock leerde de stiel vooral in de befaamde Duitse UFA-studio's - regisseert Hitchcock de weliswaar nooit voltooide 'two-reeler' Number Thirteen [1922]. The Pleasure Garden [1922] was de eerste afgewerkte langspeelfilm die Hitchcock alleen regisseerde, een melodrama. The Lodger [1926] - de eerste echte 'Hitchcock-film' zoals de 'meester in suspense' zelf beweerde in de interviews met Francois Truffaut - Juno and the Paycock [1930], Murder! [1930], The Secret Agent [1936] en Sabotage [1936, aka A Woman Alone] zijn andere voorbeelden van adaptaties van romans en toneelstukken, die toen erg gebruikelijk waren. The Manxman [1929] is Hithcocks laatste stomme film, waarna Blackmail [1929] die in twee versies verscheen, met en zonder geluid, een nieuwe episode inluidde. Noemenswaardig zijn nog Rich and Strange [1932, aka East of Shangai] en The Man Whon Knew too Much [1934, in 1956 herwerkt en heruitgegeven], Hitchcocks grootste succes tot dan toe. In deze Engelse periode ontwikkelde Hitchcock een karakteristieke stijl, waarin hij ideeën presenteerde in visuele termen, vanuit een natuurlijke dramatische kracht, waarin het publiek zich bijgevolg makkelijker kan identificeren met de personages. Met The Lady Vanishes [1938] wint Hitchcock de New York Film Critics Award voor beste regisseur, waarna hij met Jamaica Inn [1939] zijn geboorteland vaarwel zegt.

Amerikaanse periode

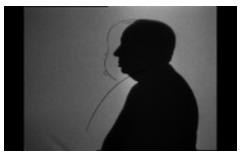
Hitchcock vestigt zich net voor het begin van de Tweede Wereldoorlog in de USA en begint er zijn Amerikaanse loopbaan voor geringe tijd onder de vleugels van filmmagnaat David O. Selznick. Rebecca [1940], een ouderwetse keukenmeidenroman met sprookjesachtige kwaliteit wordt er Hitchcocks debuut en wordt meteen verkozen tot beste film van het jaar. De Oscar - de enige die Hitchcock ooit heeft gekregen - kwam echter op Selznicks schouw te staan. Na de winstprojecten Mr. and Mrs. Smith [1941]; Suspicion

126 Eigen selectie; gebaseerd op PHILIPS, Gene D., *Alfred Hitchcock*, Londen, Columbus Books, 1986. en TRUFFAUT, Francois, *Hitchcock/Truffaut*, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1988.

[1941]; SABOTEUR [1942]; SHADOW OF A DOUBT [1943]; SPELLBOUND [1945], een dromerig en surreëel experiment in samenwerking met Salvador Dalì; NOTORIOUS [1946] en THE PARADINE CASE [1947] gingen de twee uit elkaar. ROPE [1948] verbaast vervolgens want het is Hitchcocks eerste kleurenfilm, eerste eigen productie en naar verluid 'in één shot' - met opnames van telkens tien minuten - opgenomen, als een continue actie. Opeenvolgende mislukkingen werden weggecijferd met STRANGERS ON A TRAIN [1951], waarmee Hitchcock een quasi monopolie in het suspensegenre naar zich toe trekt. In DIAL M FOR MURDER [1954] experimenteert Hitchcock met het illusoire van drie dimensies in beeld. In hetzelfde jaar verschijnt REAR WINDOW als een van Hitchcocks meesterwerken. Nadien volgden onder meer THE TROUBLE WITH HARRY [1955], het herwerkte THE MAN WHO KNEW TOO MUCH en het hoogst succesvolle kwartet VERTIGO [1958], NORTH BY NORTHWEST [1959], PSYCHO [1960] als de ultieme regisseursfilm en THE BIRDS [1963]. Hitchcocks laatste lijn verliep in een stijgend verloop met ook MARNIE [1964], TORN CURTAIN [1966], TOPAZ [1969], FRENZY [1972] en ten slotte FAMILY PLOT [1976].

Hitchcock werd door het publiek altijd al gesmaakt, maar moest zijn commerciële succes duur betalen omdat de Amerikaanse en Europese critici zijn films bijna keer op keer afschreven. De critici van *Cahiers du Cinéma* erkenden Hitchcock echter als een vakman - in de eerste plaats Francois Truffaut uitte zijn bewondering voor Hitchcock - en konden het tij keren. De 'Master of Suspense' kreeg alsnog wat hem toekwam. Hitchcock ontving in 1979 de American Film Institute Life Achievement Award - nota bene uitgezonden op de televisie - en werd een jaar later tot ridder geslagen door Queen Elisabeth II, drie maanden voor zijn dood op 29 april.

5.1.2 EEN OVERZICHT VAN HITCHCOCKS VOORNAAMSTE CREATIES VOOR TV [127]



De wereldbekende silhouet van Alfred Hithcock : *ter introductie van de televisieserie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS.*
("*Alfred Hitchcock Presents*", USA, Universal Studios, 1955. DVD. 2006. Universal Pictures.)

De televisieserie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS [1955-1962] is een aaneenschakeling van op zichzelf staande korte verhalen over moord, intriges, liefde, bedrog enzovoort. Elke aflevering duurt om en bij het half uur en wordt in- en uitgeleid door gastheer Alfred Hitchcock. Na zeven seizoenen kreeg de reeks een vervolg en werd de tijdsduur van de verfilmde verhalen verdubbeld, in drie seizoenen van THE ALFRED HITCHCOCK HOUR [1962-1965]. Een gelijkaardig concept is SUSPICION [1957-1958] waarin veertig episodes de kijker moeten confronteren met bepaalde angsten en vermoedens, hem fascineren en in verwarring brengen. Hitchcock produceerde de helft van de afleveringen. In 1959 regisseerde Hitchcock de eerste ('The Wonderful World of Entertainment') van drieëndertig afleveringen van de televisieserie STARTIME [1959-1960]. In LIFEPOD [1993] werd postuum een kortverhaal van Hitchcock verwerkt.

127 Eigen selectie.

5.1.3 Hitchcock/Truffaut

Francois Truffaut speelde een belangrijke rol in de publieke rehabilitatie van filmregisseur Alfred Hitchcock. Niet dat de man vergald werd in zijn tijd - integendeel - maar de meeste critici destijds hebben het nooit goed kunnen vinden met Hitchcock. In de vakpers werd hij omschreven als rijk en succesvol, zij het door het maken van films zonder enige inhoud.[128] De zelfverzekerde Hitchcock liet echter begaan, en beantwoorde hun vragen en opmerkingen keer op keer met een karakteristiek gevoel voor humor tot zelfs sarcastische arrogantie waardoor uiteindelijk de vragen stellende criticus zelf voor schut stond. Vanuit een grote bewondering veroorzaakten Truffaut en zijn collega Claude Chabrol, beiden journalist voor het invloedrijke filmtijdschrift *Cahiers du Cinéma*, een kritische tegenbeweging. Na enkele prijzende interviews kreeg Truffaut Hitchcock zo ver om een vijfhonderdtal vragen te beantwoorden die een kritisch maar respectvol beeld van zijn loopbaan moesten weergeven, resulterend in het iconische werk *Hitchcock/Truffaut* (voor het eerst verschenen in 1967, nadien aangevuld en heruitgegeven in 1983).

Truffaut omschrijft Hitchcock vooreerst als een realistische regisseur omdat hij er door zijn manier van filmen en regisseren in slaagt zijn personages erg begrijpbaar te maken opdat de kijker zich ten volle zou kunnen identificeren met het verhaal, zonder daarbij zijn toevlucht te hoeven nemen tot verklarende dialogen.[129] De directe verfilming van de meest heftige emoties zoals achterdocht, jaloezie, verlangen en afgunst vormt de kern van Hitchcocks werk. Door de eenvoud en helderheid van zijn werk is hij toegankelijk voor een universeel publiek, terwijl hij door de uitmuntendheid van zijn filmische vaardigheden de meest complexe en subtiele relaties tussen mensen probleemloos aansnijdt. De lovende kritiek van Truffaut gaat gegrond voort tot hij Hitchcock besluitend bestempelt als de meest complete filmmaker van allemaal. Hitchcock is een allroundspecialist wiens signatuur onmiddellijk herkend kan worden.[130]

5.1.4 Drie Hitchcocks en vier concentrische auteurscirkels: de regisseur en zijn imago, film en TV

John Russel Taylor meent in zijn biografie *Hitch, the Life and Times of Alfred Hitchcock* (1996) drie Hitchcocks te erkennen.[131] De ‘publieke Hitchcock’ kennen we van de publiciteitsfoto’s en persartikels, maar ook van de cameo’s in vele van zijn films, zijn televisieoptredens - in de eerste plaats als host voor Alfred Hitchcock Presents en The Alfred Hitchcock Hour - enzovoort. Daarnaast onderscheidt Taylor de ‘privé-persoon Hitchcock’, de stille teruggetrokken man die het liefst thuis zit met vrouw, dochter, boeken en televisietoestel. Ten derde is er uiteraard ‘Hitchcock als regisseur en producer’, de gedreven en gedisciplineerde vakman die een slordige zevenenzestig films en meer dan driehonderd vijftig televisie-episodes achter zijn naam schreef.

---

128 TRUFFAUT, Francois, *Hitchcock/Truffaut*, Vertaling uit het Engels en Frans door Loes Goedbloed, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1988, p. 7.

129 TRUFFAUT, Francois, p. 12.

130 TRUFFAUT, Francois, p. 13.

131 TAYLOR, John Russel, *Hitch, The Life and Times of Alfred Hitchcock*, New York, Da Capo Press, 1978/1996, p. 20.

Ook Andrew Sarris liet zich verleiden tot het poneren van een driedeling, meer specifiek omtrent de auteurstheorie.[132] Sarris onderscheidt drie concentrische cirkels, te beginnen met de 'outer circle' die staat voor de technische vaardigheid van de auteur, gevolgd door de 'middle circle' die de persoonlijke stijl symboliseert, en ten slotte de 'inner circle' waarin de auteur zijn persoonlijke mening en ideeën ventileert. De regisseur is dus tegelijk vakman, stylist en 'auteur'. Een vierde cirkel en respectieve functie moet volgens Thomas M. Leitch toegevoegd worden aan dat theoretisch model. In zijn essay *The Outer Circle: Hitchcock on Television* omschrijft Leitch 'de regisseur als celebrity' waarmee hij doelt op een eerder bijkomstige maar des te zeer invloedrijke taak van de regisseur, namelijk de vorming en instandhouding van een imago.[133] Alfred Hitchcock is in Leitch' argumentatie een schoolvoorbeeld, omdat de man zijn status als filmmaker - zijn naam, zijn prestige en niet te vergeten zijn portret - bewust uitleende aan andere projecten waaronder in de eerste plaats de televisieseries Alfred Hitchcock Presents en The Alfred Hitchcock Hour. De creatieve rol van Hitchcock in de totstandkoming van die programma's - samen goed voor driehonderd eenenzestig episodes van respectievelijk een half uur en een uur - valt te herleiden tot een twintigtal afleveringen, omgerekend een kleine twaalf uur televisie. Niettemin zorgt de naam Hitchcock (nog steeds) voor een aanzienlijk commercieel pluspunt. Het hoeft dan ook geen betoog dat de critici in de jaren vijftig en zestig zich niet onbetuigd lieten over dergelijke leenpraktijken. De genoemde Sarris bijvoorbeeld die Hitchcock wel degelijk aanzag als auteur kon zich niet vinden in diens publiciteits- en televisiewerk, omdat dat in zijn ogen simpelweg geen werk genoemd kon worden. Een kloof tussen de internationale canonisering van Hitchcocks films enerzijds en het devalueren tot zelfs ontkennen van zijn televisieprojecten anderzijds bleek lange tijd een onvermijdbaar gevolg. Dat ook Truffaut in zijn lang uitgeschreven interview met zo goed als geen woord rept over het televisiewerk van Hitchcock - in het Voorwoord van *Hitchcock/Truffaut* staat Alfred Hitchcock Presents vermeld, niet min noch meer - mag dat bekrachtigen. De vragenlijst die hij Hitchcock voorlegde ambieerde, zoals hij in zijn boek ook aangeeft, geenszins een analyse van Hitchcocks creaties voor televisie.

> *"In 1962 schreef ik meneer Hitchcock met het verzoek of hij 500 vragen zou willen beantwoorden die uitsluitend met zijn loopbaan te maken hadden, in chronologische volgorde. Ik stelde hem voor de volgende punten in onze discussie te betrekken:*
>
> a. *de omstandigheden die het ontstaan van elke nieuwe film begeleidden;*
>
> b. *de voorbereiding en de structuur van de scenario's;*
>
> c. *de specifieke regie-problemen van elke film;*
>
> d. *Hitchcocks eigen oordeel over de commerciële en artistieke resultaten in samenhang met zijn oorspronkelijke verwachtingen over elke film."*
>
> (Francois Truffaut in *Hitchcock/Truffaut* - in een vertaling van Loes Goedbloed) [134]

132 SARRIS, Andrew, 'Notes on the Auteur Theory in 1962', in: BRANDY, Leo, COHEN, Marshall (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th edition, New York, Oxford University Press, 1999, p. 517.

133 LEITCH, Thomas M., 'The Outer Circle: Hitchcock on Television', in: ALLEN, Richard, GONZALES, S. Ishi (eds.); *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, Londen, British Film Institute, 2000, p. 59.

134 TRUFFAUT, Francois, pp. 9-10.

Dat gaandeweg sommige studenten en critici toch aandacht schonken en schenken aan Hitchcocks televisiewerk, en misschien wel op zoek gaan naar een 'Hitch-touch' die mogelijke parallellen met zijn films verklapt, kan dat hiaat verhelpen. Leitch is er een van, en buigt over bepaalde verschillen tussen Hitchcocks films en televisiewerk die, doordat doorgaans hun gelijkenissen benadrukt worden, verduisterd blijven. Vooreerst merkt Leitch op dat echte misdaadpraktijken over het geheel van de afleveringen gezien grotendeels afwezig blijven in Hitchcocks televisiewerk, terwijl de man als filmregisseur toch bekend staat voor zijn misdaadthrillers en suspensefilms.[135] Toch - en Leitch past meteen bij - is een afwisseling tussen misdaadloze verhalen en verhalen over misdaadhelden zeker niet vreemd aan Hitchcocks filmoeuvre - Hitchcock behandelt ook in zijn films een zeer uiteenlopende thematiek gaande van melodrama tot thriller en horror - en moet deze eerste contradictie reeds gerelativeerd worden. Leitch linkt daarom de wisselende thema's van Hitchcocks televisiefilms aan een typerende klemtoon op ironie. Het gebruik van ironie als een structurerend principe is volgens Leitch een specifieke conventie van televisie. Bovendien werden de tv-episodes een subversieve toets meegegeven gezien de algemeen aangenomen congruentie tussen moraliteit en legaliteit voortdurend ontkracht wordt.[136] Meerbepaald in de in- en outro's van de afleveringen stelt Hitchcock zich op als de ironische gastheer, altijd klaar voor een snedige opmerking of een absoluut niet ter zake zijnde anekdote. De ongeëvenaarde waarde van de televisieseries ALFRED HITCHCOCK PRESENTS en THE ALFRED HITCHCOCK HOUR is volgens Leitch dan ook het beeld en publieke imago dat Hitchcock er voor en van zichzelf creëert, waardoor hij, en hij alleen, de ster van de show wordt.[137] Dat gegeven ziet Leitch als een uitgelezen kans om Hitchcock de regisseur te verenigen met Hitchcock de publieke figuur.

Met zijn essay wil Leitch aantonen dat Hitchcock niet alleen Sarris' eerder strikte driedeling in zekere zin lijkt te ontkrachten - Hitchcock slaagt erin om in zijn televisiewerk slechts vanuit de 'inner circle' ook de 'outer circle' te bepalen; waardoor beide opdelingen eigenlijk inwisselbaar worden, aangezien normaliter de technische capaciteiten van de regisseur hem in staat stellen zijn persoonlijke mening ten volle te uiten - maar ook dat de casus Hitchcock de revisionistische theorieën van auteurschap, die de auteur aanzien als niets meer dan een deel van het commerciële apparaat, hun grond van waarheid ontneemt.[138]

Leitch doelt daarmee dus op een revaluatie van de reeds aangehaalde onderschatting en onderwaardering van Hitchcocks aandeel in de televisieseries, terwijl zijn invloed op de stijl en de thematiek ervan duidelijk merkbaar is en in geen geval berust op toeval. Martin Grams en Patrik Wikstrom omschrijven in *The Alfred Hitchcock Presents Companion* (2001) Hitchcocks rol in de series inderdaad als een van minimale participatie, waarvan echter de productionele set-up maximaal gebruik maakte - waarover meer iets verderop in deze paper.[139] Hitchcocks visie, advies en goedkeuring was maar al te vaak een elementaire voorwaarde, zowel wat de uiteindelijke keuze van de verhalen betrof als aangaande het monteren van de juiste close-up

135 LEITCH, Thomas M., pp. 61-63.

136 LEITCH, Thomas M., p. 63.

137 LEITCH, Thomas M., pp. 65-66.

138 LEITCH, Thomas M., p. 69.

139 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Arlington, Kirby Lithographic Company, 2001, pp. 26-29.

op het juiste moment. “The whole style of the series was totally influenced by his style ... the suspense with humor, with irony, with twist; it is totally Hitchcock. It was this point of view that we were looking for in stories”, bevestigt producent Norman Lloyd.[140]

5.2 De realisatie en het productionele verloop van de televisieserie Alfred Hitchcock Presents: Hitchcock gaat van film langs radio naar TV

Hitchcock stond quasi letterlijk op een grensovergang in het medialandschap toen hij midden de jaren vijftig films als Rear Window maakte en besliste om het nieuwe en erg succesvolle medium televisie te gaan ontdekken. Televisie werd ontvangen in een klimaat van ongeloof, verbazing maar ook en vooral verwachting. Zoals de mediatheorieën van Marshall McLuhan aantonen zat het medium echter vervat tussen extremiteiten, van enerzijds het geloof in eindeloze vernieuwing en anderzijds het cynische bewustzijn van de gevaren en verliezen die televisie kon teweegbrengen.[141] Ondanks - of misschien beter: omwille van - de massale populariteit werd televisie aanzien als een vorm van lage cultuur en goedkoop vermaak, afgestemd op commercieel succes en een massapubliek. Omdat het nieuwe medium binnen sommige kringen als een banaal of zelfs vulgair consumptiegoed werd beschouwd, ziet Patricia Pisters in *Lessen van Hitchcock. Een inleiding in mediatheorie* allereerst de risico’s in die de creatie van de televisieserie Alfred Hitchcock Presents met zich mee moet gebracht hebben.[142]

Het was echter niet de eerste artistieke beproeving die Hitchcock moest en zou doorstaan. Eerder maakte hij al de overgang van de stomme film naar de geluidsfilm, van zwart-wit naar kleur en van de Britse naar de Amerikaanse filmwereld. Zelfs de geboorte van de (narratieve) film kwam er pas gelijktijdig met of zelfs grotendeels na die van Hitchcock. Als een man van vele succesvolle transities had Hitchcock in zijn nieuwe avontuur eigenlijk weinig te vrezen.

Een ware voorloper van Alfred Hitchcock Presents schuilt bovendien in een ander erg populair medium. Nog voor elke Amerikaan bezweken was voor de charme van het televisietoestel, was radio de huiselijke verslaving die de luisteraars naast actualiteit ook komedie, drama, horror en mystery bood.[143] Tijdens de zomer van 1940 programmeerde CBS de radioserie Forecast waarin elke week twee half uur durende episodes voor een divers vermaak zorgden. De naam van Alfred Hitchcock werd in de tweede uitzending met het thema mystery en horror - erg toepasselijk getiteld ‘Suspense’ - min of meer als lokmiddel gebruikt, op voorwaarde dat ook Hitchcocks nieuwste film Foreign Correspondent (Alfred Hitchcock, 1940) zou worden vermeld. De aflevering werd opgeluisterd met het kortverhaal ‘The Lodger’ - door Hitchcock toen

140 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 27.

141 Zie ook het tweede hoofdstuk ‘Media: de theorieën’ in deze paper.

142 PISTERS, Patricia, pp. 231-234.

143 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 8.

reeds verfilmd - waarin ook Hitchcock een rol zou spelen. Zijn part werd echter ingesproken door een acteur, wat erop wijst dat Hitchcock niet meer dan zijn naam ontleende aan de radio-uitzending, met het oog op publiciteit.[144]

In 1945 doet Hitchcock een gooi naar een eigen mystery/horror-serie voor de radio. 'Once Upon a Midnight', waarin Hitchcock de rol van gastheer, verteller en supervisor op zich zou nemen, werd geauditeerd bij ABC maar niet weerhouden en bijgevolg afgevoerd.[145] Een nieuwe auditie echter volgde twee jaar later voor 'The Alfred Hitchcock Show', een erg gelijkaardig concept met Hitchcock als gastheer en verteller die zijn zelfzekere en zelfreflexieve attitude zou illustreren met droogkomische en pientere opmerkingen - zoals later ook in ALFRED HITCHCOCK PRESENTS.

> *"*The Alfred Hitchcock Show. *Every week at this same time, you'll hear thirty minutes of sheer excitement. From the man who makes the movies everyone remembers, the famous director who gave you* Spellbound, Suspicion, Rebecca, The Lady Vanishes. *The gentlemen [sic.] they call the 'cavalier of the macabre,' Mr. Alfred Hitchcock."* (aankondiging van 'The Alfred Hitchcock Show' in 1947 door Owen James) [146]

Opnieuw zonder succes - geen enkele datum van uitzending is bekend - zou het voor Hitchcock enkele jaren later derde keer goeie keer worden. Alleen werd de piste van radio verlaten voor het bredere pad van televisie.

Hitchcock, die van de gouden radiojaren veertig aardig gebruik wist te maken om zijn naam en faam te verspreiden, maakte gastoptredens in andere radioseries zoals MURDER BY EXPERTS in 1949 en nam deel aan populaire quizprogramma's, bijvoorbeeld INFORMATION PLEASE in 1943.[147] Vele van zijn films werden bovendien heruitgegeven als compacte radiodrama's in de meest succesvolle van Hollywoods radioprogramma's - THE LUX RADIO THEATRE en THE SCREEN DIRECTOR'S PLAYHOUSE (een erg gebruikelijke en geapprecieerde remediëringsstrategie destijds, zo blijkt) - waardoor ook zij die niet naar de bioscoop gingen Hitchcock gauw leerden kennen als 'master of suspense'.[148] Ook omgekeerd betekende radio voor Hitchcock een bron van vermaak en inspiratie, te weten dat het verhaal van THE BIRDS reeds in 1953 en 1954 op de radio te horen was in respectievelijk THE LUX RADIO THEATRE en ESCAPE.[149]

---

144 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 9.

145 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 11.

146 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 11.

147 HUCK, Charles, 'Alfred Hitchcock and the Golden Days of Radio', in: GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; pp. 14-15.

148 HUCK, Charles, p. 15.
[Voor een lijst met een aantal van Hitchcocks films die in een radioprogramma werden heruitgegeven verwijs ik naar bijlage 5 op pagina 113 en 114 in deze paper.]

149 HUCK, Charles, p. 16.

De overstap naar televisie werd Hitchcock aangepraat door Lew Wasserman, met wie hij sinds enige tijd bevriend was geraakt.[150] Wasserman stond in 1955 al een decennium lang aan het hoofd van de Music Corporation of America (MCA) dat toentertijd uitblonk door vooruitziendheid en oog voor talent. Televisie was een uitdaging en een kans, zowel voor het MCA als voor Hitchcock. Dat Hitchcock als filmregisseur een van zijn meest productieve periodes doormaakte - zeven films van 1953 tot 1956 - mocht geen hindernis wezen, aangezien zijn engagement in een productie voor televisie beperkt zou blijven tot een perifere rol. Een productieteam onder de leiding van Joan Harrison en Norman Lloyd werd aangesteld voor de selectie van verhalen, het inhuren van schrijvers en regisseurs, de casting enzovoort.[151] Hitchcock gaf zijn naam aan het televisieproject, wat op zich voldoende moest zijn om genoeg kijkers en sponsors te lokken. CBS en Bristol-Myers gaven gezamenlijk hun fiat voor het wekelijks uitzenden van een half uur ALFRED HITCHCOCK PRESENTS - uitgegeven door Hitchcocks televisiegezelschap Shamley Productions.

Funeral March of a Marionette van de Franse componist Charles Gounod werd gekozen als muzikaal thema voor de intro en outro van de televisieserie. Samen met de silhouet van Hitchcock en de titel van de serie verwerd ALFRED HITCHCOCK PRESENTS tot een profielschets van de man Alfred Hitchcock. Norman Lloyd zag in Hitchcock ook nog eens de perfecte gastheer of host voor de verschillende episodes. De bijdehante en dikwijls gedurfde proza voor de aan- en afkondiging van de afleveringen werd geschreven door James Allardice, en gaf het geheel een onverwachte ironie en zelfkritiek mee. 'The Hitchcock wit' werd de personaliteit van de televisieserie en bleek binnen het genre van de 'anthology series' een revolutionaire zet.[152] Het succes van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS is er bovendien in erg grote mate aan toe te schrijven, want al in 1955 zat niemand nog te wachten op een zoveelste suspense-melodrama anthologytelevisieshow. Nadat onder meer SUSPENSE, DANGER, THE WEB, THE CLOCK, THE UNEXPECTED, REBOUND en THE WHISTLER gekomen en in vele gevallen alweer gegaan waren, was het genre toe aan vernieuwing, die er kwam met de welgekozen en zorgvuldig geconstrueerde persoonlijkheid van Hitchcock.[153] Dat ALFRED HITCHCOCK PRESENTS een bijzondere invulling was van het concept televisieserie, wil ook Patricia Hitchcock - dochter van - niet onbetuigd laten:

> *"I remember* Alfred Hitchcock Presents *with great fondness, as I was lucky enough to appear in many of them. I feel that* Alfred Hitchcock Presents *was unique in that the stories, writers and actors were all first class."* (Patricia Hitchcock in *The Alfred Hitchcock Presents Companion*) [154]

Het succes van het eerste seizoen - zowel het publiek als de pers was ingenomen met de televisieserie - overtuigde Hitchcock en de productiecel van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS om door te gaan met het project. Uiteindelijk werden zeven seizoenen gemaakt en uitgegeven, in tweehonderd achtenzestig afleveringen (met

150 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 19.

151 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; pp. 19-20.

152 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 21.

153 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 21.

154 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 5.

uitzondering van 'The Sorcerer's Apprentice' dat omwille van censuur niet werd toegelaten tijdens de originele uitzendingen), telkens van een half uur. Het derde seizoen wakkerde de populariteit sterk aan, en de producenten vielen wijselijk terug op Hitchcocks publicitaire vermogen door bijvoorbeeld bepaalde verhalen voor de televisieserie te ontlenen aan *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*.[155] De uitwisseling van verhalen met als gevolg een groot aantal potentiële kijkers, legde hen geen windeieren. Voor het zesde seizoen werden een nieuwe televisiemaatschappij, nieuwe sponsors en een nieuwe plaats in de time-slot gevonden. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS was vanaf september 1960 te zien bij NBC op elke dinsdagavond - in plaats van zondagavond bij CBS. Naar het laatste seizoen toe echter baarden een aanhoudende daling van de kijkcijfers en een gebrek aan originaliteit de producenten zorgen. Een oplossing werd gevonden door - hier simplistisch omschreven - de tijdsduur van elke afleveringen te verdubbelen tot een uur, waardoor vooral romans of novelles in plaats van kortverhalen werden verfilmd en bijgevolg een andere benadering van de regie werd gehanteerd.[156] THE ALFRED HITCHCOCK HOUR werd voor het eerst uitgezonden op donderdag twintig september 1962, opnieuw bij CBS tot aan het derde en laatste seizoen dat door NBC werd overgenomen.

> *"This is the way of television. Half-hour shows were becoming one-hour shows, so it was decided that ours was to become a one-hour show. I don't recall whose idea it was. I cannot say I know how the arrangements were made. In television the problem is to maintain a standard - especially after seven years. We were always pretty offbeat, but people get used to us being offbeat."* (Alfred Hitchcock over de switch van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS naar THE ALFRED HITCHCOCK HOUR) [157]

De tiende mei van het jaar 1965 mag doorgaan als 'de dag waarop Alfred Hitchcock niet meer presenteerde'. Zoals dat wel eens vaker het geval is met een televisieserie, verdween THE ALFRED HITCHCOCK HOUR zonder veel glans van het scherm. Fans troostten zich met de herhalingen tijdens de zomerperiode, terwijl ze bij NBC de troost putten uit het feit dat ze Hitchcocks beurs niet langer hoefden te spekken.[158]

De drie tekstuele niveaus - zoals Fiske die omschreef [159] - lijken ALFRED HITCHCOCK PRESENTS achteraf althans een gelijkwaardig statuut aan te meten. Hoewel destijds negatieve of devaluerende commentaren van bepaalde critici Hitchcocks televisiewerk niet als betekenisvol aanzagen, wordt vandaag zowel het productionele niveau ervan als de publicitaire en publieke erkenning toen en nu geherwaardeerd. Nog altijd

155 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 39.

156 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; pp. 48-52.

157 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 48..

158 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 53.

159 Zie ook pagina 39 in deze paper.

wordt de televisieserie heruitgegeven - onlangs nog op DVD - en herbekeken, geanalyseerd en gehonoreerd, zelfs hergebruikt in artistieke milieu's - denk aan het werk van Johan Grimonprez.[160]

5.3 DIRECTE VERFILMING VAN EMOTIES, OP DE TELEVISIE

Truffaut omschreef Hitchcocks werk zoals reeds vermeld met lovende woorden als uitmuntend en compleet, omdat de Franse criticus er "zowel onderzoek als vernieuwing in ziet, evenals het gevoel voor het concrete en abstracte, intens drama en subtiele humor. Zijn films zijn commercieel en experimenteel tegelijk, zo universeel als *Ben Hur* van William Wyler en zo vertrouwd als *Fireworks* van Kenneth Anger."[161] Deels hetzelfde zou kunnen gezegd worden van het medium televisie destijds, dat een vernieuwende impuls bracht in de massamarkt. Zonder aarzelen mag gesteld worden dat de stijl die Hitchcock zich tijdens de jaren dertig en veertig eigen had gemaakt - namelijk de focus op emoties, spanning en ontspanning, het dramatiseren van alledaagse thema's op een heldere en eenvoudige manier doch met een dikwijls experimentele en gewaagde regieaanpak - zich leende tot een dergelijk commercieel experiment. Als geen ander hield Hitchcock rekening met wat de kijker wilde zien en was hij overtuigd "dat het filmdoek moest geladen zijn met emoties".[162] Dat Hitchcock zich tot televisie wendde was contextueel en intrinsiek een logische evolutie.

> *"Television has brought murder back into the home - where it belongs."* (Alfred Hitchcock) [163]

Tegelijk was Hitchcock zich bewust van het vervlakkende en op winst gerichte karakter van de televisie-industrie, wat mag blijken uit het volgende citaat.

> *"Television is like the American toaster, you push the button and the same thing pops up every time."* (Alfred Hitchcock) [164]

---

160 Nog in 2006 werd ALFRED HITCHCOCK PRESENTS genomineerd voor een Saturn Award for Best Retro Television Release on DVD (voor Seizoen 1) - voor een overzicht van alle awards en nominaties die de televisieserie doorheen de jaren in de wacht sleepte verwijs ik naar bijlage 6 op pagina 115 en 116 in deze paper. Een blik op de kijkcijfers onthult dat ALFRED HITCHCOCK PRESENTS gedurende verschillende seizoenen goed was voor een plaats bij de vijfentwintig best bekeken televisieprogramma's in Amerika. Sinds de invoering van de Nielson-ranking in de jaren vijftig is ALFRED HITCHCOCK PRESENTS trouwens de laatste van vijf 'anthology series' die een plaats veroverden in de top 100 van populaire televisieseries. Vele heruitzendingen - vooral tijdens de zomerperiodes destijds - bevestigen toch de publieke belangstelling. Een heuse revival van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS in de jaren tachtig van de twintigste eeuw toont bovendien aan dat ook latere generaties producenten, regisseurs en televisiekijkers nog geloofden in de artistieke waarde en het potentieel commercieel succes van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS. Zowel een film met dezelfde titel als een weliswaar gereduceerde heruitgave van de televisieserie werden uitgebracht vanaf 1985, door NBC - ongeveer gelijktijdig met heruitzendingen van de originele televisieserie in de USA (voor verdere informatie, details, uitzenddata en een gids bij de afleveringen: raadpleeg GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Arlington, Kirby Lithographic Company, 2001, pp. 496-570.).

161 TRUFFAUT, Francois, p. 13.

162 TRUFFAUT, Francois, p. 47.

163 Gelezen op MysteryNet.com, op: http://www.mysterynet.com/hitchcock/ahp/. (Laatst geraadpleegd op 11/05/2010)

164 Gelezen in BODE, Steven (ed.), *Johan Grimonprez: Looking for Alfred*, Italië, Amilcare Pizzi / Hantje Cantz Verlag, 2007, p. 110.

HOOFDSTUK 6

JOHAN GRIMONPREZ: HITCHCOCK HERBEKEKEN

6.1 REALITEIT EN FICTIE, IS ER WEL EEN VERSCHIL?

> *"De kunst om de tijd te verkorten of te verlengen is een eerste vereiste bij het maken van een film. Zoals u weet is er geen relatie tussen echte tijd en de tijd in films."* (Alfred Hitchcock in *Hitchcock/Truffaut* - in een vertaling van Loes Goedbloed) [165]

De complexe relatie tussen fictie en realiteit vormt een kernpunt in het werk van de Belgische cineast Johan Grimonprez. Hij forceerde in 1997 een internationale doorbraak met DIAL H-I-S-T-O-R-Y (Johan Grimonprez, 1997) waarin een geschiedenis van de media verhaald wordt aan de hand van een collage van de meest memorabele skyjackings in de wereldgeschiedenis - daarbij expliciet gebruik makend van documentairebeelden, found footage en reclameadvertenties. De film kan gezien worden als een (lezing van de) geschiedenis van de blindheid, met de nadruk op een reflectie over de impact van de beeldcultuur en de verschuiving van de grenzen tussen fictie en realiteit. Baudrillards 'failliet van de waarheid' is als het uitgangspunt voor Grimonprez, zij het op een erg creatieve wijze aangewend.

Zijn fascinatie - tot zelfs obsessie zo blijkt - voor het werk en leven van Alfred Hitchcock mondt uit een aantal artistieke projecten, te beginnen met de exhibitie *Looking for Alfred*, die liep van mei tot augustus 2007 in het Pinakothek der Moderne te München. Video-installaties, kortfilms, excerpten van casting-sessies voor de films, evenals fotocollages en schetsen van en over het productieproces werden er tentoongesteld. Het sluitstuk - althans tot dusver - werd vorig jaar uitgegeven tijdens het Internationaal Filmfestival van Vlaanderen in Gent. DOUBLE TAKE (Johan Grimonprez, 2009) confronteert Hitchcock met zichzelf, met de media en met de context waarin alles zich lijkt af te spelen. Fictie en realiteit vervagen en ontbinden elkaars geloofwaardigheid - een constante in het werk van Grimonprez.

6.2 DOUBLE TAKE

De film verzamelt in zekere zin de essentie van alle projecten die Grimonprez uitwerkte voor de vernoemde exhibitie in 2007. Elementen van de film LOOKING FOR ALFRED (Johan Grimonprez, 2007) en een selectie van het casting-materiaal komen samen in een eigenzinnige dubbelgangersplot, die een beschouwing is van

165 TRUFFAUT, Francois, p. 57..

Hitchcocks eigen gebruik van dubbelgangers tijdens ALFRED HITCHCOCK PRESENTS en vele van zijn langspeelfilms. Auteur Tom McCarthy werd geëngageerd voor het script van de film, die Jorge Louis Borges' essay *25 August, 1983* uitwerkte tot een scenario. Ron Burrage vertolkt er de dubbelganger van Hitchcock die in 1980 - het jaar van Hitchcocks dood - op de koffie gaat met de echte Hitchcock, die in 1962 zijn gloriejaren beleefde omstreeks de release van THE BIRDS.

Grimonprez' film lijkt wel het typevoorbeeld te zijn van de reeds omschreven contextuele benadering, die onder andere Jason Mittell naar voren schuift.[166] DOUBLE TAKE is een interpretatie en herinterpretatie van Hitchcock en zijn werk, met de nadruk op THE BIRDS; in de contemporaine contextuele omstandigheden. De Koude Oorlog, die destijds het politieke en sociale leven overheerste is een rode draad doorheen de plot. De economie werd uitgedaagd door de technologische vernieuwing die televisie toen was. De kansen en bedreigingen van het medium worden in DOUBLE TAKE grondig afgewogen en geïllustreerd aan de hand van welgekozen found footage. Als in een evaluatie of update wordt de hedendaagse heerschappij van televisie tegenover die groeijaren geplaatst. De film is aldus een ontmoeting tussen drie Hitchcocks, waarbij de publieke receptie van Hitchcock - zoals die door de jaren heen is gewijzigd - centraal staat.

1962	1980	2009
Hitchcock gaat door het leven als populair filmicoon, en wordt ondanks tegenwind van bepaalde critici gelauwerd door de (massa)media. De televisieserie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS illustreert Hitchcocks ironische en zelfreflexieve mentaliteit, en bewijst dat het nieuwe medium televisie een hype wordt. Sponsors en advertenties zorgen voor de financiële ondersteuning. In de context van de Koude Oorlog wordt televisie door de Amerikaanse president Nixon aangewend als wapen tegenover de Sovjet-Unie. DOUBLE TAKE licht toe aan de hand van found footage.	Hitchcock sterft op 29 april. Ron Burrage vertolkt in DOUBLE TAKE Hitchcocks dubbelganger die Hitchcock confronteert met zichzelf: "Who says there's only two of us, maybe there's three... or four of us." De Hitchcock-dubbelganger overtuigt van de manipulatieve kracht van televisie, het medium dat film wel lijkt vermoord te hebben. De twee Hitchcocks vechten onder elkaar uit wie de 'echte' is, en wie het onderspit zal moeten delven.	DOUBLE TAKE gaat in première. De film is een culminatie van Grimonprez' fascinatie voor Hitchcock die zich reeds vertaalde in diverse artistieke projecten. Een verslag van de castings voor de film, verwerkt in het filmscript, geeft de lange zoektocht weer naar de ultieme Hitchcock-dubbelganger. Ron Burrage - een professionele Hitchcock-look-a-like die in films, commercials en gastoptredens in de kleren van Hitchcock kruipt - bewijst dat Hitchcock vandaag nog steeds leeft, in en dankzij de media althans. DOUBLE TAKE is een contextuele reflectie op het werk en leven van Hitchcock.

166 Zie ook het tekstonderdeel 'Van genretekst naar genregemeenschap' op pagina 39 tot en met 41 in deze paper.

Johan Grimonprez gaat in Double Take op zoek naar de realiteit in de fictie - Hitchcocks The Birds wordt aldus beschouwd als een schat aan contextuele gegevens die de contemporaine werkelijkheid weerspiegelen - en onderzoekt tegelijk het fictieve van de realiteit - de Koude Oorlog blijkt gevoed door de media, reclame en wederzijdse bluf. Hij doet dat aan de hand van het personage Hitchcock, zoals bewust gecreëerd in de televisieserie Alfred Hitchcock Presents: Hitchcock als een icoon, een geconstrueerd personage dat constant de confrontatie aangaat met zichzelf, uit ongeloof en onzekerheid; de realiteit enerzijds complicerend, anderzijds relativerend. Wie is de echte Hitchcock? Wat is (de) echte realiteit? Wat is (de) fictie? Waar ligt de grens? Net als Thomas Leitch tracht Grimonprez het imago en publieke beeld van Hitchcock in overeenstemming te brengen met de regisseur Hitchcock.[167] Alleen plaatst laatstgenoemde die (deels) kunstmatige harmonie binnen een kritische beschouwing van de massamedia, en de impact daarvan op de werkelijkheid.

167 Zie ook 'Drie Hitchcocks en vier concentrische auteurscirkels: de regisseur en zijn imago, film en tv' op pagina 50 tot en met 53 in deze paper.

Hoofdstuk 7

David Lynch: tv in the Arthouse

7.1 Van film naar tv en terug - Lynch als cultregisseur

7.1.1 Een overzicht van Lynch' voornaamste films [168]

Eraserhead [1976] is het langspeelfilmdebuut van David Lynch, en sloeg meteen aan. Voorheen regisseerde Lynch enkele kortfilms die onlangs verzameld werden uitgebracht als The Short Films of David Lynch [2002]. The Elephant Man [1980] verdiept de menselijke waarden en veroordeelt vooroordelen. Na een mislukt commercieel avontuur Dune [1984], deed Lynch een definitieve gooi naar stilistische onderscheiding met Blue Velvet [1986] - een pastiche van de traditionele Hollywood-film - die een kassucces werd. Lynch blinkt uit met een typisch Amerikaanse doch erg geraffineerde kijk op film, die hij verder zal blijven ontwikkelen. De pilootaflevering voor de televisieserie Twin Peaks [1989] die als film werd uitgegeven is de eerstvolgende expressie daarvan, gevolgd door Wild at Heart [1990] waarmee Lynch de Palm d'Or wegkaapt in Cannes. Twin Peaks : Fire walk with me [1992] kan beschouwd worden als officieuze prequel voor Twin Peaks. Met Lost Highway [1997] wordt het werk van Lynch donkerder en treffender dan ooit tevoren, waarna The Straight Story [1999] verschijnt als een rustieke openbaring. In Mulholland Drive [2001] keert Lynch letterlijk terug naar Hollywood om er zijn favoriete thema's - dromen, mooie maar ambigue vrouwen, liefde, een diepere kijk op en onder de oppervlakkige wereld, duistere verhaallijnen die elkaar doorkruisen, de metafoor van de dubbelganger, de fascinatie voor Hollywood - te verfilmen. Inland Empire [2007], Lynch' laatste langspeelfilm tot dusver, voor het eerst volledig digitaal gefilmd en geproduceerd, wordt een diepzinnig en creepy vervolg, dat het rituele karakter van zijn werk tot het uiterste drijft.

7.1.2 Een overzicht van Lynch' voornaamste creaties voor tv [169]

David Lynch op dlf.tv : *Lynch over transcendental meditation in 'Line on Water'.*
(http://dlf.tv/2009/line-on-water/ - gepost op 29 april 2009)

The Cowboy and the Frenchman [1988] is een komische kortfilm die werd uitgebracht als een episode in het televisieprogramma Les Français vus par ... ter ere van de tiende verjaardag van het Franse actualiteitsmagazine *Le Figaro*. In American Chronicles [1990] ging Lynch - voor de productie in

168 Eigen selectie.

169 Eigen selectie.

samenwerking met Mark Frost - op zoek naar de (on)gewone zaken in het dagelijkse Amerikaanse leven. De dertien half uur durende afleveringen werden becommentarieerd door acteur Richard Dreyfuss. In hetzelfde jaar legden beide regisseurs/producenten zich toe op het cultproject Twin Peaks [1990-1991], dat hun grootste televisiesucces zou worden. Kort daarop plande Lynch een nieuw televisieproject, getiteld 'Mulholland Drive'. Een pilot kwam er enkele jaren later, net voor de release van The Straight Story, maar omwille van deadlines en commerciële pressie van de producenten liep het idee uit op niets. Lynch behield echter de creatie en herwerkte het geheel tot een langspeelfilm. De volgende uitlating van Lynch over de mislukking van Mulholland Drive als televisieserie toont aan dat het medium film zijn absolute voorkeur wegdraagt:

> *"In fact, there was a little air of euphoria at its rejection for TV, and I pay attention when I get a little air of euphoria. TV is bad picture, bad-quality sound and interrupted by commercials and a heartache from the get-go. I knew it all along, especially after Twin Peaks. They feel the show is secondary to the commercials."* (David Lynch over televisie, film en Mulholland Drive) [170]

On the Air [1992] is een zevendelige reeks over het reilen en zeilen van de televisiebusiness, gesitueerd in 1957 op de dienst van het Zoblotnik Television Network in New York. In Hotel Room [1993] wordt een trilogie van bizarre kortverhalen verfilmd, die zich alle drie afspelen in kamer 603 van het Railroad Hotel in New York City. Interview Project, op interviewproject.davidlynch.com [2009] omschrijft Lynch als "a road trip where people have been found and interviewed". Over gewone mensen die hun persoonlijk verhaal vertellen. Lynch: "It's something that's human, and you can't stay away from it." Daily Weather Report, op www.davidlynch.com (officiële website van David Lynch) is een ludiek teasing-programma waarin Lynch dagelijks bericht over de locale weersomstandigheden vanuit zijn thuisbasis in Los Angeles - laatste post op 21 mei 2010. Daily David, op dlf.tv (David Lynch Foundation Television online) ten slotte is een digitaal informatieplatform waar Lynch het heeft over televisie, film, muziek, en vooral 'transcendental meditation' - laatste post op 30 mei 2009.

Daarnaast regisseerde Lynch diverse reclame- en promotiespots voor erg uiteenlopende opdrachtgevers. Gaande van 'Who is Gio' (1992) voor Georgio Armani en 'Sun Moon Stars' (1994) voor Karl Lagerfeld, over 'The Wall' (1993) voor Adidas en 'The Third Place' (2000) voor Sony Playstation 2, tot 'Dead Leaves', 'Aunt Droid', 'Clear Winter' en 'Kiddie Ride' (1997) voor het Sci-Fi Channel en vier ads voor Georgia Coffee (1991) gesitueerd in Twin Peaks met enkele voorname personages uit de televisieserie.

7.1.3 Filmregisseur David Lynch wijkt uit naar TV

Toen filmmaker David Lynch op het einde van de jaren 1980 bekend maakte dat hij weliswaar kortstondig de overstap zou maken naar de Amerikaanse televisie, gingen bij menigeen de wenkbrauwen gefronst. Lynch had met zijn eerste langspeelfilm Eraserhead publiek en critici met verstomming geslagen. De

170 RODLEY, Chris, *Lynch on Lynch*, Revised Edition, New York, Faber and Faber Inc., 2005, p. 281.

eigenzinnige Amerikaan bracht Hollywood een welkome verfrissing en dito kritische toets, en is tot op vandaag toonaangevend in het alternatieve filmcircuit.

Van ERASERHEAD tot recentelijk INLAND EMPIRE blijft Lynch verbazen met originaliteit en creatieve vaardigheid. Terwijl een rode draad niet te overzien is. Lynch drijft de Amerikaanse stijlwaarden ten top - denk aan de Lumbertowns, de Highways, de Diners - getint met een spitsvondigheid die het Europese Arthouse-circuit kenmerkt. De 'American fifties' lijken te herleven, maar worden op een dergelijke manier voorgesteld dat nostalgie en ook ironie de boventoon voeren. Bovendien is een alles overheersende en zeer specifieke sfeer bepalend in zijn werken. Lynch omschrijft zelf een 'mood' die de sensaties en emotionele sporen van de droom benadert. Met erg persoonlijke en intuïtieve beeldschetsen komt hij tot de creatie van een gevoelssfeer die alles doordrenkt. Hij probeert vorm te geven wat eigenlijk niet uit te beelden is. "The uncanny lies at the very core of Lynch's work", aldus Chris Rodley in *Lynch on Lynch*.[171] Een moeilijk te plaatsen gevoel blijft achter na het bekijken van een film van Lynch. In TWIN PEAKS trekt Lynch die lijn door, wat de televisieserie een zeer filmische en uitzonderlijke uitstraling meegeeft.

7.1.4 TWIN PEAKS, DE CULTHIT

> "*The timing and everything else on* Twin Peaks *was just right. It went wild at first. It surprised everybody."* (David Lynch) [172]

De televisieserie TWIN PEAKS van David Lynch en Mark Frost is vanuit meerzijdig oogpunt een unieke fase gebleken in de evolutie van het populaire massamedium. Gelijktijdig met de postmoderne shift in het medialandschap profiteerde filmmaker Lynch van de vele veranderingen die het medium televisie een nieuwe wending gaven. De technologische evolutie bracht een kwantitatieve uitbreiding, waar de vermenging van hoge en lage cultuur een kwalitatieve revolutie betekende. Hij ging in zee met vriend en televisiemaker Mark Frost die met onder meer de serie HILL STREET BLUES (NBC, 15 januari 1981) de vernieuwende koers had bepaald. TWIN PEAKS werd het resultaat van een vruchtbare samenwerking en ging in de ether op 8 april 1990.[173] De anderhalf uur durende pilootaflevering sloeg in als een (kijkcijfer)bom en maakte de verwachtingen voor de komende zeven afleveringen van het eerste seizoen hooggespannen. Een tweede veel langer seizoen - eenentwintig episodes - volgde vanaf september 1990. Lynch en Frost werden de hemel in geprezen, maar zagen de hel van even dichtbij naderen. Tijdens het tweede seizoen werd TWIN PEAKS door productiehuis ABC voor korte tijd gestopt. Allerlei redenen brachten de vliegende start van de serie tot een harde noodlanding. Maar tijd brengt raad. Vandaag wordt TWIN PEAKS nog altijd uitgezonden - getuige de afgelopen twee jaar op Canvas - en staat de serie aangeschreven als een ware culthit.

---

171 RODLEY, Chris, pp. ix-xiii.

172 RODLEY, Chris, p. 177.

173 LAVERY, David, Full of Secrets: Critical approaches to Twin Peaks, Detroit, Wayne State University Press, 1995, p. 212.

TWIN PEAKS heeft het televisielandschap aardig door elkaar geschud.[174] De serie luidde door een bijzondere stijlvoering en een ongeziene mengeling van narratieve constructies het einde in van een genre-evolutie binnen de 'soap opera'. En ze werd tegelijk de inspiratiebron voor vele volgelingen. Tevens was TWIN PEAKS een adept van de in de tachtiger jaren pas op gang gekomen 'televisuality', een reeks technische vernieuwingen die de mogelijkheden van het medium aanzienlijk deed stijgen. Een crisis bij de productiehuizen (ABC, NBC, CBS) die zo hun oligarchie in het nauw gedreven zagen, en noodgedwongen hun strategie wijzigden van 'broadcasting' naar 'niche narrowcasting', is in zekere zin bepalend geweest voor het succes van TWIN PEAKS.

7.2 DE REALISATIE EN HET PRODUCTIONELE VERLOOP VAN DE TELEVISIESERIE TWIN PEAKS

TWIN PEAKS is tot stand gekomen dankzij een weloverwogen samenwerking tussen vele creatieve zielen. Co-auteurs David Lynch en Mark Frost liggen aan de basis. Maar een dergelijke productie voor televisie vereist natuurlijk extra mankracht. Uiteindelijk hebben meer dan vijftien regisseurs en schrijvers bijgedragen tot het eindresultaat.[175] Onder andere Robert Engels en Harley Peyton bepaalden in grote mate mee de verhaallijn. Regisseurs Duwayne Dunham en Tim Hunter bijvoorbeeld namen elk drie episodes voor hun rekening. Elke aflevering kan dus in principe afzonderlijk worden bekeken en geanalyseerd. Toch vormt alles een geheel, waarin de 'Lynch-stijl' duidelijk herkenbaar blijft.

Wie de lijst van medewerkers even van naderbij bekijkt, zal opmerken dat Lynch zich voor zijn televisiewerk laat ondersteunen door mensen waarmee hij ook in het filmcircuit samenwerkt.[176] Niet alleen voor de productie van TWIN PEAKS, maar ook voor die van ON THE AIR, HOTEL ROOM of INTERVIEW PROJECT keren vertrouwde namen terug. Producer John Wenthworth, editor Mary Sweeny en cinematographer Peter Deming bijvoorbeeld die samen meewerkten aan MULHOLLAND DRIVE maakten ook deel uit van de crew van HOTEL ROOM. Duwayne Dunham die de montage deed voor BLUE VELVET, nam die ook bij TWIN PEAKS voor zijn rekening. Andere partners zijn onder meer Mark Frost (TWIN PEAKS en ON THE AIR), Robert Engels (TWIN PEAKS en ON THE AIR), David Siegel (ON THE AIR en HOTEL ROOM) en Barry Gifford (HOTEL ROOM en LOST HIGHWAY). Vaste waarden, die voor zo goed als elke productie aan de zijde van Lynch vertoeven, zijn Johanna Ray voor de casting, en Angelo Badalamenti voor muziek en geluid. Net als sommige acteurs - Kyle MacLachlan, Jack Nance, Laura Dern [177] - maken zij deel uit van de zogenaamde 'Lynch family'.

---

174 Alinea gebaseerd op: BIGNELL, Jonathan, ORLEBAR, Jeremy; *The Television Handbook*, Third Edition, Abingdon, Routledge, 2005, p. 100.; HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy (eds.); *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 42.; en JOHNSON-SMITH, Jan, *American Science-fiction TV*, Londen, I.B. Tauris & Co Ltd, 2005, p. 49.

175 LAVERY, David, pp. 196-197.

176 Een lijst met de regisseurs en schrijvers die hebben meegewerkt aan de televisieserie TWIN PEAKS is terug te vinden in bijlage 4 op pagina 112 van deze paper.

177 Zie ook verderop in hoofdstuk 8 in deze paper.

De televisieserie werd verrassend genoeg zeer positief onthaald. De pilootaflevering werd uitgezonden op 8 april 1990 en bezorgde dankzij de hoge kijkcijfers productiehuis ABC een welgekomen gevoel van opluchting. Omdat de productiesector destijds een crisisperiode doormaakte, besloot ABC een risico te nemen door zich met TWIN PEAKS te richten tot een 'nieuw' en meer specifiek publiek.[178] De eerste acht afleveringen van de serie brachten het verhoopte resultaat. "Who killed Laura Palmer?" was de vraag die televisieland zowat een jaar lang in de ban hield. Een heuse merchandising met onder meer *The Secret Diary of Laura Palmer* en de Twin Peaks-verzamelkaarten kwam zeer snel op gang.[179] Helaas liep het vervolg iets minder vlot. Zowel het kijkerspubliek als ABC snakten naar een ontknoping van het mysterie. Hoewel het de wens was van Lynch en Frost om het moordmysterie gaandeweg naar de achtergrond van de verhaallijn te plaatsen - de intriges en verwikkelingen in Twin Peaks hadden dan in de eerste plaats de plot moeten sturen - en een oplossing ervan zo lang als nodig uit te stellen, drong een ontknoping zich op in het tweede seizoen.[180] Productiehuis ABC stuurde daarop aan om na een daling van de serie in de 'Nielson-ranking' opnieuw commercieel succes te boeken.[181]

Getuige van de probleemsituatie waarin de serie nadien terechtkwam, is de tijdelijke stopzetting van TWIN PEAKS door ABC op 15 februari 1991.[182] Na het ophelderen van het moordmysterie kende de serie een commerciële inzinking. De kijkcijfers zakten tot een dieptepunt, en ABC zag zich genoodzaakt om TWIN PEAKS uit de ether te halen. Vooraf was de serie echter al verplaatst van donderdagavond naar zaterdagavond, wat TWIN PEAKS volgens Lynch en Frost niet ten goede was gekomen. "Our audience doesn't stay home on Saturdays. We'de like to be on a week night - that gives people a chance to talk about it the next day at the office", probeert Frost te overtuigen.[183] Publiek protest van onder meer 'COOP' (Citizens Opposing the Offing of Peaks) en Viewers for Quality Television kon ABC alsnog overhalen om de culthit terug uit te zenden. TWIN PEAKS keerde terug op donderdag 28 maart 1991, met het zesdelige vervolg op wat voorafging.

TWIN PEAKS maakte zoals reeds aangehaald deel uit van een bijzondere episode in de geschiedenis van het medium televisie. In een tijd waarin technologische vernieuwingen en contextuele veranderingen een revolutie betekenden, werden esthetische en productionele risico's niet zelden beloond. THE SIMPSONS (Fox, 17 december 1989) introduceerde animatie, terwijl ook bijvoorbeeld THE OUTSIDERS (Fox, 25 maart 1990) het medium een filmische textuur en ongewone subtiliteit meegaf. "Twin Peaks is, in fact, the culmination of a surprisingly fruitful season for offbeat, formula-breaking down shows", aldus Richard Zoglin in Time.[184]

---

178 Zie ook 'Crisis in de televisie-industrie: van de massa naar de niche' verderop in deze paper.

179 LAVERY, David, p. 7.

180 RODLEY, Chris, p. 180.

181 RODLEY, Chris, p. 183.

182 SCHWARTZ, Jeffrey L., "Saturday night dead", in: *Entertainment*, 8 maart 1991.

183 SCHWARTZ, Jeffrey L.

184 ZOGLIN, Richard, "A sleeper with a dream after the eerie Twin Peaks, TV may never be the same again", in: *Time*, 21 mei 1990.

7.3 De soap opera : kroniek van een televisiegenre

7.3.1 Vanuit de krant via radio naar het nieuwe medium tv: over de origine van de soap story[185]

De oorsprong van de televisiesoap ligt in de korte verhalen die sinds lang op regelmatige basis verschenen - en occasioneel nog verschijnen - in de krant van alledag. Toch is de tussenstop bij radio een belangrijke en bepalende factor geweest. De 'soap opera' zoals die voor het eerst op de radio werd uitgezonden vanaf de jaren dertig van de twintigste eeuw betekende de bewuste introductie van een massaproduct. Niet langer de creatie van een individu maar integendeel voortgebracht door een ploeg van commercieel ingestelde beroepsmensen werd de radiosoap ingeschakeld om een vooraf bepaald publiek te bereiken. De financiële middelen voor de productie ervan kwamen oorspronkelijk van zeepfabrikanten die aldus de seriële verhalen een naam hebben meegegeven. Omdat de vrouw zich destijds in de eerste plaats ontfermde over het huishouden en bijgevolg de voornaamste verantwoordelijke voor de huishoudelijke inkopen was, werd zij omschreven als het doelpubliek. Vrouwelijke thema's - liefdeshistories, intriges en dagelijkse roddels - overheersten daarom de verhaallijn. Een belangrijke strategie was het mogelijk maken van identificatie met de personages in de soaps. Op die manier trachtten de adverteerders de luisteraars aan zich te binden en hun marktaandeel te verzekeren.

Pioniers van het genre zijn Easy Aces, The Romance of Helen Trent en Ma Perkins tijdens de jaren 1930 in de USA, terwijl BBC met The Plums oorspronkelijk niet alleen de vrouwen maar de arbeidersklasse in het algemeen aansprak. Echte soaps kwamen in Groot Brittannië pas iets later, met Front Line Family in 1940 en vooral The Archers in 1951.

De vlakke plotstructuur - dezelfde thema's kwamen steeds terug en een einde van het verhaal werd bewust ontweken om de soaps te voorzien van een zo lang mogelijke levensduur - werkte een standaardisering van het productieproces in de hand. Al in het midden van de jaren 1940 was als het ware een 'soap-fabriek' ontstaan waar de soaps bijna letterlijk aan de lopende band werden gemaakt. De prime-time serials bleven succesvol, maar daytime soaps ondergingen steeds vaker de kritieken. Ofwel waren ze te banaal en triviaal, ofwel werden ze te controversieel bevonden wanneer alternatieve of meer gewaagde verhaallijnen aan bod kwamen, zoals rassenongelijkheid of corruptie. Mede daardoor werd de overstap naar televisie (even) uitgesteld. Vanaf de jaren vijftig en zestig vond de soap ingang in de dagelijkse tv-programmatie, met bijvoorbeeld Peyton Place (ABC, 15 september 1964) in de USA en Coronation Street (ITV, 9 december 1960) in Groot Brittannië. Succesformats als Dallas (CBS, 2 april 1978) en East Enders (BBC, 19 februari 1985) hebben ervoor gezorgd dat de soaps ook in prime-time hun plaats verzekerd zagen.

185 Werkdeel gebaseerd op HILMES, Michele, *The Television History Book*, Londen, British Film Institute, 2003, pp. 8-9.

7.3.2 Het fenomeen televisuality brengt een nieuwe tv-esthetiek en zorgt voor een explosie van narratieve genrevormen

Thornton Caldwell onderkent tijdens de jaren 1980 een esthetische (r)evolutie in het televisielandschap.[186] Sinds de doorbraak van het medium in de vijftiger jaren van de twintigste eeuw is er volgens hem pas echt sprake van 'tele-vision' rond het midden van de jaren tachtig. Technologische verbeteringen zorgden ervoor dat het televisiebeeld scherper, helderder en krachtiger werd. "Finally each picture can speak a thousand words", zo ook Johnson-Smith.[187] Net als in de films werd het voor televisiemakers mogelijk om een gedetailleerde mise-en-scène op te zetten en de bleke, vale achtergronden achter zich te laten. Caldwell noemt het 'televisuality', een fenomeen dat de beeldcultuur een nieuw leven heeft ingeblazen - niet te verwarren noch direct in verband te brengen met het reeds aangehaalde concept 'the televisual' waarmee Tony Fry beweert dat televisie steeds meer de gehele mediacontext en bijgevolg het algemene leven gaat overheersen.[188] Ook de narratieve structuur van de televisieprogramma's kon plots complexer en meer gevarieerd.[189] De grenzen en beperkingen van het medium werden verlegd, waardoor steeds meer geëxperimenteerd kon worden binnen het 'television frame'. Invloeden vanuit de film brachten soelaas en programmamakers gingen zich langzaam maar zeker een eigen stijl toe-eigenen.

De nieuwe vormelijke mogelijkheden hadden dus ook hun weerklank in de verhaalstructuur van de televisieprogramma's. Tot voor de innovatiefase van de jaren tachtig bepaalden twee dominante vormen de narratieve structuur.[190] De 'continuous serial' behandelt de voortdurende ontwikkelingen van een continu verhaal in verschillende afleveringen. De 'soap opera' is daar een variant van, waarbij het verhaal geen einde lijkt te hebben. In de 'episodic series' wordt daarentegen in elke episode telkens weer een nieuw kort verhaal afgerond, zij het met steeds dezelfde personages en omgeving.

Sinds de jaren zeventig echter duiken steeds vernieuwende combinaties op van die twee bepalende narratieve structuren. Robin Nelson heeft het over 'flexi-narrative'.[191] De 'episodic serial' bijvoorbeeld combineert het voortdurende verhaal van de serial met het episodische karakter van de series. In de jaren tachtig verschijnt weer een nieuwe variant. De series wordt in de 'sequential series' opgedeeld in verschillende afleveringen die nu echter dermate verband met elkaar houden dat ze niet meer - zoals dat wel nog het geval was bij de 'episodic series' - in een willekeurige volgorde kunnen bekeken worden. Opmerkelijk bij die vormveranderingen is dat waar voorheen de series prime time domineerden en serials 's ochtends en in de namiddag te zien waren, er sinds de 'episodic serial' ook 'nighttime soaps' te zien waren.[192] Die tendens

186 CALDWELL, John T., 'Modes of Production. The Televisual Apparatus', in: ALLEN, R. C., HILL, A. (eds.); The Television Studies Reader, Londen, Routledge, 2004, pp. 293-310.

187 JOHNSON-SMITH, Jan, p. 3.

188 Zie ook pagina 34 in deze paper.

189 JOHNSON-SMITH, Jan, p. 49.

190 BIGNELL, Jonathan, ORLEBAR, Jeremy; The Television Handbook, Third Edition, Abingdon, Routledge, 2005, p. 100.

191 BIGNELL, Jonathan, ORLEBAR, Jeremy; p. 100.

192 LAVERY, David, pp. 32-39.

werd in de jaren tachtig nog versterkt waardoor uiteindelijk de soap opera - en de vele variaties daarop - de televisieavond ging bepalen.

7.3 Een productionele crisis doorbreekt de oligarchie; de postmoderne vernieuwingen bijbenen wordt een must

7.3.1 Crisis in de televisie-industrie: van de massa naar de niche

Even markant en gelijklopend met de genreverschuivingen binnen televisie is de productionele crisis die de Amerikaanse televisie-industrie doormaakte. Productiehuizen ABC, NBC en CBS hadden eigenlijk alle macht in handen tot de postmoderne vernieuwingen die oligarchie doorbraken. Een zogenaamde shift naar 'TV II' - waarbij de meeste kijkers de toegang hebben verworven tot een variëteit aan kabel- en distributienetwerken, maar waarbij ook VCR en DVD een ware revolutie inluidden - noodzaakte de tv-producenten om de 'split programming strategy' toe te passen.[193] Omdat het kijkerspubliek steeds meer keuzes kon maken en dus steeds meer gefragmenteerd raakte was het aan de productiehuizen om hun aanbod aan te passen aan de noden van een nichepubliek met een specifieke voorkeur. De algemeen geldende 'broadcasting' werd noodgedwongen vervangen door 'niche service narrowcasting'.[194] In dezelfde lijn bleek ook de uitgesproken focus op stijl - mogelijk dankzij de vermelde 'televisuality' - een industriële strategie om in een verzadigde televisiemarkt quasi letterlijk uit te blinken.[195] In de toenemende concurrentiestrijd tussen kabel-, satellietnetwerken en nieuwe media werd een gedurfde strategische keuze de enige juiste keuze.

7.3.2 De onvermijdelijke vernieuwingen van het postmodernisme

De productionele crisisperiode en vooral de daaropvolgende strategische wijzigingen binnen het televisielandschap die hiervoor zijn beschreven maakten het noodzakelijk en anderzijds mogelijk om de postmoderne vernieuwingen - die sinds de jaren 1980 definitief opgang vonden - bij te benen.

Productiehuizen gingen elkaar de loef afsteken door te experimenteren met de nieuwe narratieve genreconstructies en door bepaalde conventies van die genrevormen te negeren.[196] Het gevolg was een hybride mengeling van stijlen en genres, zowel oud als nieuw, zowel van film als van tv. Van de vroegere drie televisienetwerken bleek ABC het meeste lef te hebben. ABC spitste zich toe op de 'yuppie-generatie' - de zelfbewuste en financieel capabele twintigers en dertigers die de uitdaging zochten in de nieuwe

193 LAVERY, David, pp. 174-175.

194 JOHNSON-SMITH, Jan, p. 3.

195 JOHNSON, Catherine, 'Quality/Cult Television: The X-Files and Television History', in: HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy (eds.); *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 59-60.

196 LAVERY, David, pp. 174-175.

kabelnetwerken, VCR en cinema's - en boekte resultaat. Met onder meer de series Moonlighting (ABC, 5 maart 1985), Cop Rock (ABC, 26 september 1990) en Twin Peaks gaf ABC opnieuw de toon aan.

Hoofdstuk 8

Remediëring in praktijk: Alfred Hitchcock Presents vs. Twin Peaks

8.1 Een bijzondere versus-relatie als perspectief

Om nu de theoretische achtergrond en de vele verklarende standpunten over media, intermedialiteit en remediëring te operationaliseren en enigszins beter begrijpbaar te maken, wordt in wat volgt dieper ingegaan op twee zelfgekozen casussen: Alfred Hitchcock Presents en Twin Peaks - die in de voorgaande hoofdstukken vijf en zeven in deze paper reeds vanuit productioneel en contextueel oogpunt werden belicht. Zoals ook Jay David Bolter en Richard Grusin aangeven kunnen media en hun mediale producties niet gescheiden worden van hun contemporaine context. Een medium zit altijd vervat in een maatschappelijk discours dat de dialectische relatie tussen onder meer vorm, inhoud en presentatie onderhoudt.[197] Zo is de televisieserie Alfred Hitchcock Presents bijvoorbeeld het samengaan van verfilmde korte verhalen, aan- en afkondigingen door gastheer Alfred Hitchcock en daarmee samenhangend het gebruik van diens imago, diverse productionele keuzes die het programma een bepalende vorm geven, financiële zekerheid geboden door verscheidene sponsors, en de receptie van dat geheel door een publiek. Ongetwijfeld had simpelweg de occasionele verfilming en uitzending van de korte verhalen, zonder de voornoemde bijkomstige elementen, niet dezelfde weerslag gehad op het kijkerspubliek en de televisiegeschiedenis. Het geheel wordt immers naar buiten gebracht als een marketingproduct dat ten minste de economische status ervan moet hoog houden, met als ultieme doel de creatie van een 'Gesamtkunstwerk' waarvan de consument onder de indruk geraakt.[198]

Beide televisieseries, waarmee ik de intermediale relatie tussen film en televisie wil benadrukken, blijken zowel in de contemporaine periode van uitgave - respectievelijk de jaren vijftig en negentig van de twintigste eeuw - als daarna een relatief diepe indruk nagelaten te hebben op publiek, critici en kunstenaars waarvan nu eens positieve, dan weer minder gunstige of negatieve opinies werden geuit. Vanuit een tweeledige onderzoeksfocus zal ik mijn inzicht in deze mediale producties neerschrijven - daarbij een bijzondere versus-relatie in overweging genomen. Eerder een vergelijking dan een tegenstelling is het perspectief.

Alfred Hitchcock Presents en Twin Peaks kunnen vooraf als een zelfde of soortgelijke vorm van remediëring beschouwd worden. In beide gevallen gaat het om de verfilming van een verhaal voor televisie, waarbij televisie aldus het remediërende medium kan worden genoemd dat (onder meer) gebruik maakt van

197 Zie ook het tekstonderdeel 'The medium is that which remediates' op pagina 28 en 29 in deze paper.

198 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; p. 68.

het medium film - wat uiteraard voor zo goed als elke productie voor televisie nominatief is. Bovendien hebben Alfred Hitchcock en David Lynch - die ik in casu beschouw als de verantwoordelijke uitgevers van de creaties - een enigszins vergelijkbaar artistiek parcours afgelegd naar aanloop van de besproken televisieseries, vanuit het filmcircuit infiltrerend in de televisiewereld. Een bijkomende remediëring kenmerkt echter eerstgenoemde casus aangezien voornamelijk reeds bestaande korte verhalen, romans of novelles werden verwerkt in de verhaalstof.

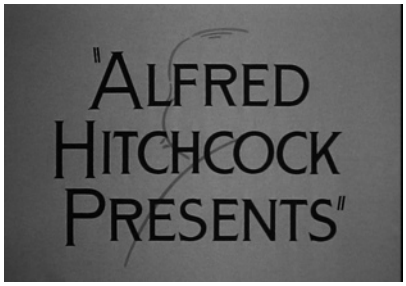
Het spreekt voor zich dat beide kunstenaars hun ervaring en ontwikkelde gewoontes in de filmwereld - bepaalde filmische technieken of andere esthetische principes - in zekere zin hebben toegepast op en/of aangepast aan de specifieke werkwijze voor televisie. Die artistieke influentie heeft geresulteerd in een karakteristieke, revolutionaire en invloedrijke aanpak die uit beide casussen zal blijken.

Zoals aangegeven wordt elke casus benaderd met een andere visie. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS zal ik bekijken om het waarom of de mogelijke meerwaarde van remediëring te onderzoeken, terwijl ik met TWIN PEAKS in de eerste plaats de specifieke stijl en de directe gevolgen van remediëring wil aantonen.

8.2 THEATRALITEIT VERSUS ABSORPTIE

Ook een contrast tussen beiden kan echter worden bemerkt. Michael Fried omschreef in *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980) het begrippenpaar 'absorptie' en 'theatraliteit', waarmee hij de relatie tussen de kunstenaar en de toeschouwer bij het bekijken van een kunstwerk polariseerde.[199] 'Absorptie' kan vereenvoudigd verwoord worden als het samenvallen van de blik van de toeschouwer en die van de kunstenaar, zonder een zekere bewustwording - er is een soort van imaginaire betrokkenheid waardoor de toeschouwer opgaat in wat hij ziet of hoort. 'Theatraliteit' moet dan begrepen worden als de tegenstelling daarvan - en dus de expliciete en door de kunstenaar geforceerde bewustwording van de positionering tegenover het kunstwerk - of met andere woorden als een 'presentatiemodus' die de kijker zijn voyeuristische blik stellig ontneemt en hem rechtsreeks appelleert. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS is in die verwoording uiteraard erg adequaat en dus theatraal te noemen - Hitchcock die als televisie-icoon de kijker nadrukkelijk aanspreekt en voortdurend herinnert aan de artificialiteit en zelfreflexiviteit van het programma, wat de absorptie in relatie tot de korte verhalen bemoeilijkt, of toch minder relevant maakt. In het geval van TWIN PEAKS zou men eerder kunnen spreken van absorptie aangezien de kijker vooreerst verwacht wordt om zich in te leven in de verhaallijn en het moordmysterie - de overheersende plot - mee op te lossen. De gedurfde genremix, de kenmerkende stijlbehandeling en de bijgevolg ambigue uitstraling van de televisieserie verhogen echter ook hier het theatrale vermogen.

199 Niet te verwarren met het lexicon van Bolter en Grusin, zoals beschreven in het tweede hoofdstuk 'Media: de theorieën' in deze paper.



CASUS : ALFRED HITCHCOCK PRESENTS ALS TELEVISUEEL FORUM. CREATIE EN EXPLOITATIE VAN DE PERSOONLIJKHEID HITCHCOCK.

8.3 ONDERZOEKSFOCUS OP THEMATIEK EN IMAGOVORMING: ALFRED HITCHCOCK PRESENTS ALS ZELFREFLEXIEF TELEVISIEFORUM

> *"Most writers who have bothered at all to deal with Alfred Hitchcock's television work have focused exclusively on the shows which he himself directed - and then only insofar as they reflect the stylistic and thematic preoccupations of his feature films. The series itself has remained almost completely unexamined, particularly with regard to: (a) Hitchcock's influence, regardless of the extent of his day-to-day involvement, on the content and style of the programs; and (b) the relationship between the enormous celebrity which the show brought him and the context/style of his concurrent and subsequent feature films."* (Martin Grams Jr. en Patrik Wikstrom in *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, 2001) [200]

Martin Grams Jr. en Patrik Wikstrom vestigden nog bij de start van dit centennium de aandacht op het feit dat het reeds verrichte onderzoek naar Hitchcocks televisiewerk onvolledig en ontoereikend is. In *The Alfred Hitchcock Presents Companion* deden de auteurs een zeer verdienstelijke inspanning om die lacune ten minste te verkleinen. Om in te gaan op hun bovenvermelde motivatie en verzoek zal ik hier hun voorbeeld volgen en alvast ALFRED HITCHCOCK PRESENTS onder de loep nemen. In deze casus zal de onderzoeksfocus liggen op het inhoudelijke aspect van de televisieserie of meer algemeen de bepalende thematiek, aan de hand waarvan een soort van zelfreflexief forum tot stand kwam.

In eerste instantie het waarom van een bewuste en benadrukte remediëring zal hier in vraag gesteld worden, wel gevolgd door de specifieke wijze waarop het intermediale contact tussen film en televisie daarbij verliep. Vanuit een niet gemaskeerd narcisme wendde filmmaker Hitchcock zich tot televisie om er zijn charismatische persoonlijkheid te exploiteren. Wat precies de meerwaarde is geweest van die overstap naar een medium dat door velen werd geprezen maar door anderen evenzeer werd vervloekt, vormt het voorwerp van onderzoek.

200 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 7.

[Afbeelding ontleend aan *"Alfred Hitchcock Presents"*, USA, Universal Studios, 1955. DVD. 2006. Universal Pictures]

8.3.1 HITCHCOCK: EEN SAMENSPEL VAN HUMOR, IRONIE EN ZELFREFLEXIVITEIT

In de inleiding van *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone* (2000) stuurt Susan Smith aan op een onderkennen van het belang van de humoristische en ironische ondertoon die Hitchcocks films kenmerkt. Hoewel ook bijvoorbeeld Robin Wood die mening deelt en de specifieke sfeer in Hitchcocks films omschrijft als een "interweaving of tension and light humour" en een "interplay of irony and humour", wil Smith met haar boek aantonen dat een grondige analyse ervan geen overbodige of herhaalde oefening is.[201]

Ook Lesley Brill was zich in *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films* (1988) al bewust van de belangrijke rol die Hitchcock aan ironie toeschreef, al benadrukt Brill dat romantiek en liefde de kern vormen van Hitchcocks films - en dat zelfs zijn meest ironische films of passages best aanzien worden als een parodie of inversie van de romantische film.[202]

Een derde element dat de toon van Hitchcocks films in grote mate bepaalt is de zelfreflexiviteit, de zelfbewuste verwijzing naar zichzelf en zijn status als filmmaker en publieke figuur. De vele cameo's - bijvoorbeeld Hitchcock die met een contrabas de trein opstapt in STRANGERS ON A TRAIN, of Hitchcock op de foto als medestudent van Tony Wendice in DIAL M FOR MURDER, of Hitchcock die de tram mist in het begin van NORTH BY NORTHWEST, of Hitchcock die met twee puppy's de vogelwinkel buitenkomt in THE BIRDS - zijn een illustratie van de intentionele maar dikwijls erg subtiele manier waarop Hitchcock zichzelf in de kijker plaatst. Het werd een gimmick tot zelfs een ritueel waarmee Hitchcock zich telkens opnieuw tevredenstelde en zijn imago en standing wilde benadrukken. Thomas Leitch zou het als een zeer efficiënte strategie kunnen beschouwen in functie van de vierde auteurscirkel - 'de regisseur als celebrity'.[203]

In ALFRED HITCHCOCK PRESENTS komen diezelfde bepalende elementen terug, waardoor de televisieserie een weloverwogen samenspel werd van humor, ironie en zelfreflexiviteit. Hitchcock paste met andere woorden zijn persoonlijke stijl- en toonkeuze toe op het medium televisie, en versterkte zelfs de ironische en zelfreflexieve dimensie. Uiteraard lenen de afzonderlijke in- en uitleidingen waarin Hitchcock als gastheer het publiek rechtsreeks toespreekt zich sterk tot een dergelijk rolpatroon - wat doet uitschijnen dat televisie nog meer dan film het voorkeursmedium van Hitchcock moet geweest zijn - al was dat vergeleken met andere 'anthology series' zoals reeds vermeld zeker geen gewoonte noch een voor de hand liggende keuze.[204]

Een andere parallel tussen Hitchcocks films en ALFRED HITCHCOCK PRESENTS is de uiteenlopende thematiek die erin behandeld wordt - zoals ook Thomas Leitch dat inzag.[205] Anders dan doorgaans wordt aangenomen, vertegenwoordigt het aandeel van misdaad en moordzaken daarin geen absolute meerderheid. Zowel liefde

---

201 SMITH, Susan, *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone*, Londen, British Film Institute, 2000, pp. v-xiii.

202 BRILL, Lesley, *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 7 en p. 26.

203 Zie ook pagina 51 en 52 in deze paper.

204 Zie ook pagina 55 in deze paper.

205 Zie ook pagina 52 in deze paper.

en romances, intriges en bedrog als moordzucht, het ensceneren van 'de perfecte moord', angst versus veiligheid, horror, geldzucht en chantage, frustratie van de eenzaat tot zelfs psychologische ziektes of tekortkomingen, en het dubbelgangersmotief - vaak thema's omgeven door een taboesfeer toentertijd - behoren tot de karakteristieke verhaalstof van Hitchcocks film- en televisiewerk. Een constante drijvende kracht die de plot in zekere zin structureert zijn echter wel de specifieke opbouw van suspense en tegelijk de ironische toets die het geheel dikwijls een minder zwaarmoedige uitstraling meegeeft.

8.3.2 "I WISH TO REACH THE WIDEST POSSIBLE AUDIENCE"

Om het samenspel van humor, ironie en zelfreflexiviteit te vatten, kan het waardevol of zelfs bevredigend zijn om enkele van Hitchcocks introducties en conclusies voor de afleveringen in ALFRED HITCHCOCK PRESENTS aandachtig te volgen. Hierna volgen een aantal citaten uit die korte maar bondige teksten, geschreven door James Allardice en met overgave 'gepresenteerd' door Alfred Hitchcock; waaruit Hitchcocks doel zal blijken: het grootst mogelijke publiek bereiken.[206]

> *"This is an ax. I say this for the information of those of you whose television tubes may have burned out. I wish to reach the widest possible audience."* (AHP, S1, E17)

> *"We slowly turn our eyes back to the charms of television advertising and the lyrical chant of our sponsor's message."* (AHP, S1, E2)

> *"The next minute promises to be rather painful."* (AHP, S7, E250)

> *"I do wish we had longer commercials. They are so short that one must be very agile to get to the kitchen and back."* (AHP, S3, E98)

> *"Time is also very important in television. We fill it. We must start on it. We must finish on it. And, appropriately enough, we occasionally kill it. I refer of course to my own fumbling efforts, certainly not to the stellar entertainment which follows."* (AHP, S1, E16)

> *"In case you seem to recognize parts of the story, don't be alarmed. It is familiar because it is a classic of its kind. Many many people have borrowed this legend, quite profitably too. Two novels have been written about it, and it has been made into a motion picture called The Lady Vanishes, once by no lesser personate than ... euhm ... Alfred Hitchcock."* (AHP, S1, E5)

> *"But before we show you the story, we want to test your reflexes with this commercial. If on seeing it, you have the impulse to leave the room, you are absolutely normal."* (AHP, S7, E236)

206 De citaten zijn weergegeven met verwijzing naar het respectieve seizoen (S) en de episode (E).

"Man, I've changed my mind. That was the greatest. The story may be unhip, but those crazy commercials are pure poetry. They deserve better treatment." (AHP, S4, E147)

"I'm afraid that's all the commercial we have time for this evening. But we should be back next week with some more. And ... euh ... oh, incidentally, if there's time , we also plan to tell you another story." (AHP, S1, E15)

"Imagine if you can the terror of being inside a television set. Knowing that any moment a viewer may shut you off, and being powerless to prevent it. Well, I go through this every week. My only consolation is that some portions of our program are so fascinating that they hold the viewer 'spellbound'.*"* (AHP, S1, E7; mijn markering)

"I realise you have already had two commercials, but why not have one more for the road?" (AHP, S5, E171)

"That was amuzing, wasn't it? But please don't get the idea it was mere entertainment. All our stories attempt to point a little moral, such as: crime does not pay, (...) One of them is bound to fit." (AHP, S1, E14)

"You needn't sit there staring. We're not going to show you any more. In fact, I'm not even going to tell you what happened. Television audience is becoming entirely too dependent. You expect us to do everything for you. (...) Next week, I hope to see you again." (AHP, S1, E18)

"And speaking of money, I shall be back in a moment." (AHP, S7, E264)

"After sixty seconds, I shall turn the commercial into an Alfred Hitchcock." (AHP, S3, E85)

Uit de selectie van citaten wordt merkbaar dat Hitchcock de kijker attendeert op wat hij te zien krijgt of nog zal krijgen, zij het op een gewiekste wijze waardoor Hitchcock meestal zelf het onderwerp van gesprek wordt. Grappig en gedurfd verwijst hij bovendien voortdurend naar zijn sponsors - zonder wie de televisieserie niet had kunnen blijven bestaan - en hun reclamespots die minstens twee keer het programma onderbraken. Hitchcock begaf zich daarmee op een terrein waar nooit tevoren een andere gastheer van een televisieshow had durven vertoeven.[207] Occasioneel had weleens een celebrity het gewaagd om de draak te steken met zijn geldschieter, zoals Ed Wynn tijdens zijn radioshow Texaco Fire Chief, waarna hij bijgevolg mocht opkrassen. Een ander voorbeeld is de komiek Henry Morgan die bepaalde advertenties parodieerde of bespotte. Maar de manier waarop en het medium waarin Hitchcock zijn ironische zinspelingen verkondigde was vernieuwend en scheen bovendien geaccepteerd door de financiers zelf, aangezien Hitchcock zo toch tien jaar doorging. Hitchcock vertelt: "Once I said, 'The views expressed in the following commercial are strictly those of the sponsor.' They didn't like that. I could see their point of view, too. Afterward I changed it

207 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 23.

slightly. I said 'The views expressed here are entirely those of the sponsor' and I did a look - you know that, perhaps I really didn't mean it."[208]

8.3.3 EEN EINDFASE EN VERNIEUWING IN HET GENRE VAN DE ANTHOLOGY SERIES

Hoewel Hitchcock dus zowel voor de verhalen en de verfilming ervan als voor de in- en uitleidingen voor die diverse episodes in de meeste gevallen slechts zijn goedkeuring verschuldigd was aan een equipe van schrijvers, regisseurs en producenten, werd hij aanzien als het gezicht en de persoonlijkheid achter de televisieserie - Hitchcock alleen was de ster van de show. Thomas Leitch merkte al op dat Hitchcock zichzelf als gastheer van de show keer op keer naar een distinctief of zelfs superieur niveau tilde, van waarop hij zijn eigen personage als de enige constante van de televisieserie naar voren schoof, en op die manier het karakteristieke van de 'anthology series' - elke aflevering een nieuw verhaal, zonder een enkel punt van herkenning of voortgang - enigszins overboord gooide.[209] De rollen die hij in sommige van die presentaties aannam - voor de aflevering 'The Perfect Crime' bijvoorbeeld begroet Hitchcock de kijker in de gedaante van Sherlock Holmes, tot hij echter zeepbellen uit de pijp blaast - werden zo gecreëerd dat ze door hun transparantie en overdrijving niemand meer of minder dan Hitchcock zelf voorstelden. Ook Henry Slesar, auteur en schrijver van enkele kortverhalen voor ALFRED HITCHCOCK PRESENTS, kon zich van die indruk niet ontdoen: "Hitchcock had such a strong identity that he made his show a sort of non-anthology in that he himself was the continuing character."[210]

Zoals in een online essay over *The rise and fall of the anthology series on American television* te lezen staat, kan de continuïteit, die door Hitchcocks uitzonderlijke en a-typische rol als gastheer van de televisieserie gecreëerd werd, geïnterpreteerd worden als een opmerkelijke vernieuwing van de 'anthology series' en zelfs als een overgang naar een nieuwe genrevorm: de 'episodic series', waarin het episodische karakter een televisieserie vorm geeft.[211] Robert E. Kapsis maakte in zijn boek *Hitchcock: The Making of a Reputation* (1992) dezelfde conclusie: "Hitchcock's weekly presence on the show transcended that of mere host, meaning that he also provided the series with the continuity of an episodic series. Through his intervention at the end of each program, Hitchcock saw to it that law and order were restored."[212] Het belang van de host Hitchcock in relatie tot het succes van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS kan bijgevolg nauwelijks overschat worden, ook al omdat velen het cultformat van de televisieserie nadien hebben overgenomen - bijvoorbeeld Rod Serling als gastheer in THE TWILIGHT ZONE (CBS, 2 oktober 1959) - maar zelden ook de populariteit ervan konden evenaren.

---

208 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; pp. 23-24.

209 LEITCH, Thomas M., p. 68.

210 McCarthy, Brian, KELLEHER, Brian; *Alfred Hitchcock Presents: An Illustrated guide to the Ten-Year Television Career of the Master of Suspense*, New York, St. Martin's Press, 1984, p. 24. (gelezen in LEITCH, Thomas M., p. 68.)

211 Gelezen op de website van het Australian Centre for the Moving Image (ACMI), op: http://www.acmi.net.au/; *The rise and fall of the anthology series on American television: The strange case of Alfred Hitchcock Presents* (online essay) - http://www.acmi.net.au/anthology_americantv.htm/. (Laatst geraadpleegd op 17/05/2010)

212 KAPSIS, Robert E., *Hitchcock: The Making of a Reputation*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 33.

8.3.4 HITCH ALS DE POSTMODERNE MODERNIST: "ALFRED WILL PLAY MY PART"

Wie Alfred Hitchcock een plaats wil geven in de theoretisch overeengekomen afbakeningen modernisme en postmodernisme, zal na enig denk- en puzzelwerk moeten besluiten dat een juiste positionering vrijwel onmogelijk is. Hitchcock zou kunnen beschouwd worden als een kind van zijn tijd en kan dus een modernist genoemd worden. Hij wou zich als kunstenaar onderscheiden van de anderen en zijn positie als geprivilegieerde burger benadrukken aan de hand van zijn kunstwerken en vooral ook de media-aandacht die hij kreeg. John Barth omschreef de modernistische kunstenaar als een 'self-exiled hero', (bewust) afgezonderd van het gros van de mensheid, die de rol van taal en techniek in de kunst benadrukt; wat leidde tot een marginalisering van de experimentele kunst binnen de muren van het museum of de universiteiten.[213] Hoewel Hitchcock duidelijk het eerste gedeelte van die definitie kan illustreren, sturen zijn verwezenlijkingen aan op een ontkrachten van het tweede part ervan. Een focus op (de problematiek van) het creatieproces - die volgens Barth voortkwam uit het modernistische streven naar zuiverheid en het accentueren van technisch vermogen, door de auteur benoemd als 'metafiction' - is bijvoorbeeld in ALFRED HITCHCOCK PRESENTS wel aanwezig - denk onder meer aan de herhaalde verwijzingen naar de sponsors die afgetekend worden als onvermijdbare actoren van de productie van het programma - maar het feit dat Hitchcock zijn persoonlijkheid letterlijk tentoonstelde tijdens de wekelijkse uitzending van een massaal bekeken televisieserie spreekt een zogenaamde marginalisering volledig tegen. Hitchcock leek als een van de weinigen geen moeilijkheden te hebben met de inherente paradox van het modernisme - namelijk dat het cultiveren van de radicale vormen van persoonlijke expressie en het bespelen van de publieke opinie onverzoenbaar schenen te zijn [214] - en maakte de overgang naar de postmodernistische drang om buiten de grenzen van het kunstenaarsmilieu te komen en (opnieuw) de massa te bespelen. Collins merkte (in 1991) op dat "in the 'meta-pop' texts that we now find on television, on newsstands, on the radio, or on grocery store book racks, we encounter, not avant-gardists who give 'genuine' significance to the merely mass cultural, but a hyperconsious rearticulation of media culture by media culture" en gaf daarmee onbedoeld een ultieme omschrijving van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS. De inhoud van de televisieserie bestond uit de verfilming van geschreven verhalen op televisie en is aldus een vertegenwoordiging van drie media in één. Tegelijk getuigen Hitchcocks introducties en conclusies bij elke aflevering van de hyperbewuste en zelf-expressieve attitude die het postmodernisme zou gaan kenmerken.

Een uitloper van dat hyperbewustzijn is de allusie op een mogelijk duale identiteit van Hitchcock of het regelmatig ensceneren van dubbelgangers. Het dubbelgangersmotief, dat sinds de ontdekking van Sigmund Freud in Amerika in het begin van de twintigste eeuw erg populair werd in bijvoorbeeld film noir, komt in Hitchcocks films meermaals terug - in VERTIGO bijvoorbeeld vormt het de kern van het verhaal. Ook in ALFRED HITCHCOCK PRESENTS stuurt het thema af en toe de plot. In de tiende aflevering 'The Case of Mr. Pelham' worstelt Mr. Pelham met de waanvoorstelling dat zijn evenbeeld zijn levensloop kruist. De man gaat aan de complottheorie ten onder en stelt zijn eigen identiteit in vraag. Aan het eind van de episode probeert een woeste Hitchcock zich los te rukken uit de greep van twee mannen in een witte jasschort en roept haast

213 BARTH, John, 'The Literature of Replenishment', in: BARTH, John (ed.), *The Friday Book*, New York, Putnam, 1984, pp. 193-206.

214 Zie ook pagina 19 in deze paper.

wanhopig dat hij de enige echte Hitchcock is. “Sure, sure, everybody is ...”, repliceert een van de mannen in het wit. Even later bemerkt de gastheer verbitterd: “An astounding hoax. He carried off the impersonation brilliantly, except for one thing: bubblegum in his pocket, indeed. Alfred Hitchcock wouldn’t be caught dead with a bubblegum in his pocket.” [Zie Afbeeldingen 2 en 3] Aflevering zevenenvijftig begint met een heuse ‘Alfred Hitchcock lookalike-contest’ waarin drie Hitchcocks - elk van hen werd vertolkt door Hitchcock zelf - strijden om de eer. Gastheer Hitchcock geeft de kijker mee dat hij geenszins enthousiast was over die wedstrijd, aangezien hij al na de eerste ronde geëlimineerd werd. “I’m not Hitchcock”, overtuigt de host in de introductie van de negenenveertigste episode, gevolgd door: “Alfred will play my part.” Een soortgelijke verwarring wordt veroorzaakt tijdens de intro van een aflevering waarin de vertrouwelijke gastheer niet op zijn post blijkt te zijn en vervangen wordt door ‘zijn broer’:

> *“Mr. Hitchcock is indisposed this evening. As a matter of fact, we can’t find him anywhere. I’m quite worried. I wouldn’t want anything to happen to him. You see I’m his brother and sole heir. Of course we mustn’t let brother Alfred’s absence interfere with the evening’s entertainment. I’m sure he would want it that way. I have his notes. The second item on the agenda is a drama entitled ‘Little White Frock’. As for the first item he says . . . I know my brother thinks I’m rather dull and somewhat of a prude, but this language is much too frank for television.”* (AHP; gelezen in *The Alfred Hitchcock Presents Companion*) [215]

In zijn essay *Casting Around: Hitchcock’s Absence* buigt Thomas Elsaesser over die dubbelzinnige toespelingen en besluit dat Hitchcock, zelfs door zijn afwezigheid, op elk moment de scène blijft overheersen. Juist omdat Hitchcock zich bewust opstelt en voorstelt als een geconstrueerde persoonlijkheid, en daarin voortdurend die identiteit lijkt te ontkrachten of ontdubbelen, overstijgt Hitchcocks gecreëerde personaliteit de werkelijkheid.

> *“The lookalikes are thus of the order of ‘similitude’ rather than ‘resemblance’, for it is this order of similitude which ensures that the world of Hitchcock can appear more real than the real world, while being so self-confidently artificial: the ‘piece of cake’ rather than the ‘slice of life’, as Hitchcock notoriously put it.”* (Thomas Elsaesser over en in *Looking for Alfred*) [216]

Michael Eaton ensceneerde in een manuscript *Drella and the MacGuffin: Alfred Hitchcock Meets Andy Warhol and Both Get Out of the Encounter Alive* - *Just* een dramatische ontmoeting tussen Hitchcock en Pop-Artist Andy Warhol, en doet ook Patricia Pisters concluderen dat Hitchcock - net als Warhol - zonder verpozen het kunstzinnige met het commerciële vermengde. “En dit maakt ook Hitchcock, naast een (streng) modernistische regisseur, tot een postmoderne kunstenaar die niet terugschrikt voor ‘vervuiling’ van de commercie en de mogelijkheden van de mediacultuur”, aldus Pisters.[217]

---

215 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 25.

216 ELSAESSER, Thomas, ‘Casting Around: Hitchcock’s Absence’, in: BODE, Steven (ed.), p. 161.

217 PISTERS, Patricia, p. 272.

Het specifieke geval van Hitchcock bewijst dat modernisme en postmodernisme niet als opponenten moeten gezien worden, maar eerder als een tweeledige constructie die met de tijd mee is geëvolueerd en afhankelijk van contextuele factoren geleidelijk bepaalde veranderingen heeft ondergaan, en uiteindelijk binnen een discours gedefinieerd dient te worden.

8.4 REMEDIËRING ALS TACTISCHE ZET EN COMMERCIËLE MEERWAARDE

8.4.1 ALFRED HITCHCOCK PRESENTS: POSTMODERNE INTERTEKSTUALITEIT EN REMEDIËRING

Een opvallende karaktertrek van de televisieserie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS is zoals meermaals aangehaald de expliciete verwijzing naar andere media en mediateksten. De inhoud van de afzonderlijke afleveringen werd voornamelijk ontleend aan bestaande korte verhalen of romans van bekende en minder bekende auteurs - waaronder Cornell Woolrich, John Collier, Roald Dahl, Stanley Ellin en Robert Bloch - en occasioneel ook aan Hitchcocks eigen tijdschrift *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*.[218] Hitchcock zelf stond erop dat de verhalen vooraf waren gepubliceerd, zodat zowel het productieteam als de kijker niet van nul moest beginnen en kon refereren aan de gebruikte tekst. De noodzakelijke ingrediënten voor een succesverhaal waren dus op zich al aanwezig.[219] Een welgekozen en degelijk geconstrueerde plot, aan de hand van helder omschreven personages, die de aandacht en interesse van het publiek moet wekken en vasthouden, kon in principe gewoon worden overgenomen door de scenarioschrijvers. Omdat in een half uur weinig plaats is voor een gecompliceerde ontwikkeling van de personages speelde de casting echter een belangrijke rol. Vaak werd dan ook gekozen voor bekende figuren of acteurs die al enige ervaring hadden in het milieu - om dezelfde reden vertolkten vele acteurs een (hoofd)rol in meerdere afleveringen van de televisieserie - zoals Vera Miles (ook in onder andere THE TWILIGHT ZONE, BONANZA; Hitchcocks PSYCHO), Warren Stevens (ook in onder andere Hitchcocks SUSPICION, THE TWILIGHT ZONE, GUNSMOKE), Ray Montgomery, Frances Bavier, John Forsythe, Gene Barry, Patricia Hitchcock (ook in onder andere Hitchcocks SUSPICION; Hitchcocks STRANGERS ON A TRAIN en PSYCHO), Gene Barry, Nancy Gates, Raymond Bailey, Barry Fitzgerald (ook bijvoorbeeld in Hitchcocks JUNO AND THE PAYCOCK), Jacques Bergerac, Everett Sloane, Charles Bronson (ook in onder andere THE TWILIGHT ZONE, THE UNTOUCHABLES, BONANZA; THE GREAT ESCAPE, ONCE UPON A TIME IN THE WEST), Norma Crane.

Bovendien werden sommige kortverhalen, zoals verfilmd in de televisieserie, aangevuld met andere gelijkaardige kortverhalen en uitgebracht in boekvorm. Voordien was een eerste anthology-reeks van Hitchcock verschenen bij uitgeverij Dell, *Suspense Stories: Collected by Alfred Hitchcock* (1945). Maar om de publiciteit van de televisieserie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS optimaal te benutten lag vanaf 1959 de eerste editie van *Alfred Hitchcock Presents: Stories They Wouldn't Let Me Do on TV* in de rekken. Een

218 Zie ook pagina 56 in deze paper.

219 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; pp. 27-28.

vijfentwintigtal verhalen werd vergezeld van een korte inleiding door Hitchcock - echter niet zelf geschreven - om ook de karakteristieke sfeer van de televisie-episodes op te roepen. Die ging als volgt: "I cannot conceive of giving people stories without adding my own comments. The publishers of this book, being far wiser than my television sponsors, have limited my interference to this short preface."[220]

Ook omgekeerd werden elementen van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS regelmatig hergebruikt of aangewend in andere televisieprogramma's.[221] In 1961 verscheen een aflevering van THE FLINSTONES (ABC, 30 september 1960) getiteld 'Alvin Brickrock Presents' in de ether. Gastheer Alvin die lijkt op Alfred Hitchcock, heeft het er moeilijk met de uitspraak van de woorden 'good evening'. In december van hetzelfde jaar werd ALFRED HITCHCOCK PRESENTS tweemaal geparodieerd door Warner Bros. Studios. Zowel in een Merrie Melodie cartoon met de titel 'The Last Hungry Cat', uitgezonden op twee december, als in de aflevering 'Prison to Prison' van THE BUGS BUNNY SHOW (ABC, 11 oktober 1960) dook Alfred Hitchcock als verteller op. Twintig jaar later was gastheer Alfred Hitchcock opnieuw present in een geanimeerde televisiefilm THE BUGS BUNNY MYSTERY SPECIAL (CBS, 26 oktober 1980) ter gelegenheid van Halloween. Ook Quentin Tarantino, die zich wel vaker op een parodie laat betrappen, regisseerde een vierde en laatste episode van de komische serie FOUR ROOMS (Miramax Films, 25 december 1995), waarin de aflevering 'Man From the South' van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS door een groep dronken Hollywood-celebrities werd bekeken en nagespeeld - getiteld 'The Man From Hollywood'.

In 1959 werd een 'boardgame' uitgebracht als *Alfred Hitchcock Presents WHY*, waarin denkwerk, strategie en geheugen vereist zijn om als eerste elf speelkaarten - met op elk van die kaarten een wapen, een geest of een deel van Hitchcocks schaduw - te verzamelen en het spel bijgevolg te winnen. Toen in 1999 Hitchcocks honderdste verjaardag (post mortem) werd gevierd, bracht Parker Brothers nog een speciale editie uit van het detectivegame *Clue*, dat in 1944 door Anthony Pratt werd uitgevonden. In de gepersonaliseerde uitgave waren ruim driehonderd vierentwintig moordcombinaties mogelijk, met als deelnemers van het spel enkele van de personages uit Hitchcocks films.

8.4.2 HITCHCOCKS STIJL VAN REMEDIËRING

Dat ALFRED HITCHCOCK PRESENTS een typevoorbeeld is van intermedialiteit en remediëring mag na het voorgaande reeds duidelijk zijn. Als een samensmelting van ten minste drie media, zijnde het boek, de film en televisie, werd de serie een geheel van afzonderlijke verhalen, filmische stijlcomponenten en als het ware een televisueel forum waarin Hitchcock een zorgvuldig gekozen en geconstrueerde persoonlijkheid aan het kijkerspubliek tentoonstelde. Om toch even stil te staan bij de stilistische verfilming van de verhalen kan een korte vergelijking met de films van Hitchcock illustratief zijn. Aan de hand van een aantal verschillen en gelijkenissen tussen Hitchcocks filmstijl en enkele afleveringen uit de televisieserie wordt de intensiteit van remediëring en de toegepaste strategie immers beter verstaanbaar.

---

220 Gelezen in GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 577. [Zie ook bijlage 8 op pagina 119 in deze paper]

221 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; pp. 57-59.

Enkele karakteristieke elementen van Hitchcocks films zijn de nadrukkelijke uitbeelding van emoties, de alledaagse thematiek, de (opbouw van) suspense en in de meeste gevallen een einde waarin bijvoorbeeld een mysterie wordt opgelost of de orde hersteld wordt.

Typerend is een duidelijke karakterschets van de hoofdpersonages aan het begin van de film. Een establishing shot geeft een overzicht van de omgeving en bepaalt de sfeer die in de film zal overheersen. Een illustratie zijn de eerste beelden van PSYCHO waarin een lange camerabeweging het levendige stadscentrum van Phoenix overschouwt en langzaam een hotelkamer binnendringt, waar de smoorverliefde en naïeve Marion Crane haar getrouwde minnaar Sam ontmoet. Meteen wordt duidelijk dat een passionele romance op til is, echter verhinderd door de trouwring van Sam en een tekort aan geld om samen een nieuw leven te beginnen. Dat Marion in de volgende scène toevallig veertig duizend dollar van haar baas in handen krijgt om naar de bank te brengen, en aldus de kans van haar leven op een schoteltje geboden krijgt, en die ook grijpt door met het geld weg te vluchten, zal de kijker bijgevolg niet verbazen. Opvallend is echter dat in de film zeer weinig woorden nodig waren om al die informatie weer te geven. Bij Hitchcock primeren de beelden, de setting en de gestiek van de personages boven de onnodige verklarende dialoog. De verdere ontwikkeling van het verhaal en van de personages bevestigt of ontkracht uitdrukkelijk de vermoedens die de kijker opgedrongen worden in de beginscène, aan de hand van de typische opbouw en de visualisering van spanning.

In ‘Don’t Come Back Alive’, de vierde aflevering van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS, wordt op een soortgelijke manier een verhaal verteld. [ZIE OOK EEN VISUELE DOORLOOP VAN DEZE AFLEVERING IN BIJLAGE 1/BIS OP PAGINA 109 IN DEZE PAPER] De plot is samengebald in nog geen half uur waarin verschillende tijdssprongen een grote evolutie in de diëgetische tijd ineens overbruggen. Als in Hitchcocks films zijn de eerste shots veelzeggend en karakteriseren ze de context, personages en mogelijke ontwikkeling van het verhaal. Hier echter worden details, visuele uitwijdingen over de levenssituatie van de personages noodgedwongen vermeden, om tijd te besparen. De opeenvolging van gebeurtenissen wordt vrij haastig in beeld gebracht waardoor het geheel bijna letterlijk overkomt als een verkorte versie van een langspeelfilm. De informatie die nodig is om het verhaal te volgen wordt bondig door de weinige personages verteld en zo evocerend mogelijk in beeld gebracht - in deze aflevering: een man en vrouw bespreken bij het avondeten de last die ze dragen omwille van openstaande rekeningen, en beramen een plan om de vrouw zeven jaar te laten onderduiken om op die manier de verzekering op te lichten en een grote som geld van de levensverzekering op haar naam te innen. Door middel van beschrijvende zinnen wordt de levenssituatie die ze hadden, hebben en zullen hebben aan de kijker verklaard. Het vervolg omvat tijdssprongen van respectievelijk zes maanden, zes jaar en ten slotte een laatste van de te overbruggen zeven jaar. Anders dan in een film of een soap bijvoorbeeld wordt die evolutie in slechts drie korte scènes - occasioneel in één shot - weergegeven, zonder aanzienlijke verandering van ruimte, personages of context. Het verhaal wordt herleid tot de essentie en bestaat uit de snelle opeenvolging van visueel concrete maar paradoxaler wijze meestal tot de verbeelding sprekende scènes, als in een aanhoudende rush naar het einde toe.

Het einde is echter in de meeste gevallen onbeslist, en houdt de afloop van het verhaal open. Anders dan in de meeste van Hitchcocks films ontbreekt in ALFRED HITCHCOCK PRESENTS doorgaans een visuele afsluiting van het verhaal. Omdat de verhalen sterk aansloten bij de alledaagse emotionele beleving van de meeste televisiekijkers, werd de indruk gewekt dat ze gewoon hadden kunnen doorgaan. In de outro van de afleveringen nam Hitchcock echter vaak de grootste ontzetting meteen weer weg, door bijvoorbeeld mee te geven dat gerechtigheid uiteindelijk geschiedde.

Ook in aflevering tien, 'The Case of Mr. Pelham', wordt de typische werkwijze duchtig tot zelfs geroutineerd toegepast. Het verhaal is in dit geval een aaneenschakeling van korte flashbacks waarin opnieuw enkel de essentie overblijft. Er is geen uitvoerige beschrijving of visualisering van de setting noch een verduidelijkende karakterschets van de personages. Een soort van voice-over stuurt de snelle afwikkeling van de plot. Het geheel heeft de aanschijn van een film - in de stijl van Hitchcocks langspeelfilms - maar valt op door de bondige en directe aanpak.

Samenvattend bestaan de afzonderlijke afleveringen van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS uit korte filmische verhalen, beperkt tot de visuele en narratieve essentie - zonder veel verhalende context of uitvoerige details; met maximaal drie (hoofd)personages - en daarbij steunend op de suggestieve kracht van de snel opeenvolgende scènes. Ondanks de directe en soms geforceerde weergave van verhaalsituatie en plot is het voor de kijker vaak geen sinecure om het verhaal meteen te plaatsen of een juiste zin te geven. Bijna elke aflevering wordt open afgesloten, waardoor het einde van het verhaal door de kijker zelf kan of moet ingevuld worden. Een bijsturing van de gastheer na elke aflevering vergemakkelijkt echter die opdracht, gevolgd door een aansporing om de week erop opnieuw af te stemmen op ALFRED HITCHCOCK PRESENTS.

De werkwijze voor de afleveringen van de televisieserie verschilde op bepaalde vlakken van die voor Hitchcocks films, in de eerste plaats omwille van de kortere tijdspanne waarin het geheel moest passen. Toch valt op dat de vertelstijl en de visualisering van de gebeurtenissen sterk aansluiten bij die van de gekende Hitchcockfilm.

> *"It seems to me that the whole point in live television is the laying out of the whole thing in advance and coordinating the movement of the camera with the movements of the actors. The viewer's eye should always be distracted from the movement of the camera itself by the movement on the screen - unless you're making a dramatic point of camera movement. In my filmed television productions I also map out everything ahead of time. But this is nothing new for me. I've done the same thing in motion pictures. I make a plan on paper before I start."* (Alfred Hitchcock over film en televisie) [222]

Hitchcock verwijst hier zeer waarschijnlijk naar de productie van ROPE, waar de film als in een doorlopende scène, als een verfilmd toneelstuk, werd opgenomen; in ongeveer negen aaneensluitende opnames van ongeveer tien minuten. Alle aanwijzingen voor de filmcrew stonden er op een krijtbord aangegeven.[223]

222 Gelezen in Gelezen in GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 39.

223 BOUZEREAU, Laurent, *"Rope: Making of"*, USA, Universal Studios Home Video, Inc., 2000. Rope. DVD. Universal Studios. (1948) 2001.

Zonder twijfel doelt hij ook op PSYCHO, die met dezelfde televisiecrew werd gemaakt als die voor ALFRED HITCHCOCK PRESENTS, in een periode van dertig dagen voor de shooting van de film.[224]

De flexibele werkwijze die zowel voor film als voor televisie zeer toepasselijk is gebleken, is samen met de vernieuwende attitude die in de televisieserie werd aangenomen, de drijvende kracht geweest achter de succesformule van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS. Hitchcocks overstap naar televisie was bijgevolg een weloverwogen tactische zet, die de populariteit en het aanzien van Alfred Hitchcock in sterke mate heeft beïnvloed en vergroot.

Los van de herbestemming van de vele reeds bestaande verhalen in de televisieserie, is volgens de logica van Bolter en Grusin de gebruikte remediëringsstrategie in ALFRED HITCHCOCK PRESENTS die van absorptie.[225] Televisie is in dit geval het remediërende medium en is erin geslaagd om het geremedieerde medium film in zekere zin te absorberen. De esthetische vormprincipes van film werden overgenomen, weliswaar vereenvoudigd en aangepast aan de commerciële, inhoudelijke en vormelijke noden van televisie. Elk medium moet immers beschouwd worden als een hybride, waarin economische, industriële, technologische en esthetische factoren worden verenigd. Omwille van onder meer de kortere tijdsduur van een aflevering, het noodgedwongen invoegen van commercials en het seriële aspect van de televisieserie werd bijvoorbeeld de visualisering van het einde van het verhaal weggelaten, terwijl dat tot op dat moment in film de regel was.

Hoewel het eigenlijke verhaal in elke aflevering een verwijzing is naar de realiteit, maken de intro's en outro's de kijker bewust van de aanwezigheid van het medium, en beklemtonen ze de artificialiteit en de directheid van televisie. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS doet televisie aldus voorkomen als een hypermedium dat herinnert aan het verlangen naar immedialiteit, nog versterkt en aangewakkerd door de commercial die aandringt op de sociale en maatschappelijke realiteit van televisie.[226] Zoals Richard Lanham de logica van hypermedialiteit omschreef als 'the tension between looking at and looking through' is Hitchcocks televisieoptreden een perfecte illustratie van de genotvolle - in deze context misschien zelfs genotzuchtige - bewustwording van het medium als medium. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS accentueert de spanning tussen het besef van de gemedieerde weergave en de beschouwing van het gerepresenteerde als reëel.

ALFRED HITCHCOCK PRESENTS kan bijgevolg opgevat worden als een 'erkende absorptie' waarin televisie en film hun intermediale relatie niet loochenen. Aan de hand van het seriële aspect van televisie wordt de continuïteit en de link tussen medium en (hyper)realiteit benadrukt - door de remediëring schrijft het die eigenschap bovendien ook toe aan het geremedieerde medium film. Anderzijds wordt ook de dialoog van remediëring, zoals Bolter en Grusin die definieerden, gerespecteerd; de televisieserie is eigenlijk slechts film op televisie, maar door de gekozen absorptiestrategie wel een vernieuwde vorm van het oorspronkelijke medium - door Bolter en Grusin benoemd als 'remediation as reform'.

---

224 GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; p. 81.

225 Voor de verklaring van het hier gebruikte lexicon: zie het tekstonderdeel 'Bolter en Grusin: intermedialiteit en remediëring' in het tweede hoofdstuk in deze paper, op pagina 28 tot en met 34.

226 Zie ook het tekstonderdeel 'Film en televisie volgens Bolter en Grusin' op pagina 45 tot en met 47 in deze paper.

CASUS : TWIN PEAKS ALS GETUIGE VAN HET FENOMEEN TELEVISUALITY. DE DOORBRAAK VAN QUALITY TELEVISION IN DE JAREN 1990.

8.5 ONDERZOEKSFOCUS OP VORM EN STIJL: TWIN PEAKS ALS FILMISCHE TV

De televisieserie TWIN PEAKS zal ik hier analyseren om vooral de stilistische intermedialiteit tussen film en televisie aan te tonen. 'Filmische televisie' en 'quality television' werden sinds TWIN PEAKS populaire begrippen die op zich al een indicatie geven van de versterkte intermediale relatie tussen beide media. Meer specifiek wil ik de aandacht vestigen op de invloed van film noir die in de televisieserie duidelijk herkenbaar is.

8.5.1 ANALYSE VAN DE MISE-EN-SCÈNE

Om de bijzondere look die TWIN PEAKS kenmerkt uit te lichten is een analyse van de mise-en-scène nodig. "Mise-en-scène has its own narrative too", staat te lezen in *American Science Fiction TV*.[227] Misschien een opmerkelijke uitspraak, maar in het geval van David Lynch een certitude. Mede dankzij de reeds beschreven 'televisuality-revolutie' werd het mogelijk om de filmsets op het scherm levensecht te maken, ook voor televisie.[228]

In TWIN PEAKS lijken vele scènes daardoor uit het leven gegrepen. Alles is uitgewerkt tot in de kleinste details. Lynch creëert als het ware realistische beelden, al blijft de vraag welke realiteit nu precies wordt weergegeven onbeantwoord. Door de postmoderne mix van historische stijlperiodes - de 'American fifties'-sfeer vloeit over in een (destijds) hedendaags jaren-negentig-klimaat, uitgebeeld in een bijzondere 'noir style' - is het tijdsbeeld eigenlijk zoek. Bovendien wisselt Lynch de waarheidsgetrouwe momentopnames af met surreële droombeelden zoals de scènes in de 'Red Room' of de interventies van 'the Giant'. In TWIN PEAKS ontstond een nieuwe realiteit, een andere wereld.

Thomas Elsaesser en Warren Buckland verdedigen in *Studying Contemporary American Film* (2002) naar mijn gevoel gegrond een brede definitie van mise-en-scène. Niet alleen wat wordt weergeven voor en door de camera, maar ook de relatie tussen de voorgrond en de achtergrond, de relatie tussen beeld en geluid of

227 JOHNSON-SMITH, Jan, p. 4.

228 Zie ook het tekstonderdeel 'Het fenomeen televisuality brengt een nieuwe tv-esthetiek en zorgt voor een explosie van narratieve genrevormen' op pagina 67 en 68 in deze paper.

[Afbeelding ontleend aan "Twin Peaks. Definitive Gold Box Edition", USA, Paramount Pictures, 2007. Twin Peaks. DVD. CBS Broadcasting Inc.]

zelfs de overgangen en cuts die de opeenvolgende shots van elkaar scheiden - de montage - speelt een rol in de mise-en-scène.[229] Bij mijn analyse zal ik die stelling in acht nemen.

8.5.2 DE LYNCH-STIJL ALS STILISTISCHE RODE DRAAD DOORHEEN TWIN PEAKS

Doordat meerdere regisseurs en schrijvers hebben meegewerkt aan de televisieserie lijkt de postmoderne multivocaliteit opnieuw bevestigd. Of omgekeerd, de samenwerking van de vele creatievelingen heeft ervoor gezorgd dat TWIN PEAKS die typische meerduidige uitstraling heeft meegekregen. Ook in de mise-en-scène valt het op dat de serie niet het solowerk is van een individu. Beweren dat de negenentwintig afleveringen afzonderlijk kunnen worden geplaatst zou te ver gaan, maar toch kan niet ontkend worden dat bepaalde episodes letterlijk in het oog springen door de bijzondere stijltoepassing van de regisseur/'auteur'. Niet in het minst spreken de afleveringen die door Lynch geregisseerd zijn een opmerkelijke taal. Ze vormen anderzijds een stilistische rode draad doorheen de serie. Bepaalde accenten waaronder bijvoorbeeld de karakteristieke tussenshots - terugkerende beeldmotieven als de waterval, de hangende verkeerslichten, brandend vuur - worden door andere regisseurs overgenomen. Om de unieke stijlvoering van Lynch aan te tonen zal ik hieronder twee sequenties in detail bespreken.

Sequentie I (episode 3; 38'25" - 45'25"):
In de derde episode pakt Lynch uit met de befaamde droomsequens waarin Dale Cooper terechtkomt in een ruimte die wordt begrensd door rode gordijnen. [ZIE AFBEELDING 10] Het is een eerste echte inwijding in de surrealistische droomsfeer die vooral in de laatste aflevering een hoofdrol zal opeisen. De relatie tussen wat op de voorgrond van het beeld gebeurt en wat in de achtergrond aan de gang is, wordt hier op een bijzondere manier weergegeven door het schaduwspel. Op de rode gordijnen verschijnt een schaduw die lijkt op te lossen in het geheel, maar toch de aandacht trekt. [ZIE AFBEELDING 11] Bovendien lijken de figuren in de voorgrond de ruimte te laten voor iets dat moet gebeuren. De ruimte wordt eigenlijk niet omsloten - gordijnen vervangen de gebruikelijke muren - waardoor een onvoorspelbare en enigmatische stemming zich opdringt. Even opmerkelijk hier is de kostumering. Cooper en een reïncarnatie van Laura Palmer zijn in het zwart gekleed en verdwijnen zo als het ware in de zwartkleurige zetels waarin ze zitten, terwijl de dwergfiguur (Man from Another Place) opvalt in het rood, zoals de gordijnen. De dwergfiguur praat even later op een eigenaardige manier - de tekst werd achterwaarts ingesproken en dan weer achterwaarts afgespeeld [230] - en geeft de kijker tal van clues mee die verderop in de serie hun waarde blijken te hebben. Ondertussen maakt Cooper kennis met de duivelse Mike en Bob. In deze scène duikt een cirkelmotief op - een stuk aardegrond wordt omringt door kaarsen - dat vooraf in de aflevering al een rol speelde en nog meermaals zal terugkeren in de serie.

229 ELSAESSER, Thomas, BUCKLAND, Warren; *Studying Contemporary American Film. A guide to movie analysis*. Londen, Hodder Education, 2002, pp. 80-93.

230 RODLEY, Chris, pp. 165-167.

Sequentie II (episode 10; 05'28" - 10'22"):
In de tiende episode wordt de kijker ondergedompeld in de specifiek dreigende sfeer die het werk van Lynch zo typeert. Een ogenschijnlijk onschuldige scène waarin een bejaarde vrouw haar dagelijkse maaltijd aan huis gebracht krijgt wordt omvat door een gloed van mysterie, opgebouwd door het creatieve camerawerk van Lynch en de dito geluidsbehandeling van Angelo Badalamenti. De aparte combinatie van eigenaardige cameraposities, plotse beeldwendingen, lang aangehouden close-ups en deep focus shots zorgt ervoor dat een geheimzinnige sfeer zich opdringt. De vreemde personages die in de scène worden geïntroduceerd - waaronder de kleine magiër Pierre (vertolkt door Austin Jack Lynch, zoon van David) - versterken het gespannen gevoel. [ZIE AFBEELDINGEN 7, 8 EN 9] "My grandson is studying magic ...", geeft Mrs. Tremont mee. Hoewel in de scène weinig wordt gesproken, lijkt het alsof de kijker geconfronteerd wordt met heel wat verhalende informatie. Alweer een stokpaardje van Lynch, die graag de beelden laat vertellen. Auditief bijgestaan door de even opmerkelijke geluidscomposities van Badalamenti is een raadselachtige stemming niet meer weg te denken.

8.5.3 EEN FILMISCH TELEVISIEBEELD IN DIRECTE DIALOOG MET MUZIEK EN GELUID

Uit beide fragmenten blijkt een filmische benadering van het televisiebeeld. Lynch gebruikt technieken en esthetische vormprincipes die hij ook al in zijn voorgaande films had toegepast, en die bijgevolg op 'het kleine scherm' (misschien) uitdagend en onwennig ogen. Wat opvalt is de gedetailleerde uitwerking van de mise-en-scène waarin alles zeer precies wordt vormgegeven en uitgebeeld. Terwijl in het tweede voorbeeld de setting volgestouwd wordt met meubels, fotokaders enzovoort om een waarheidsgetrouwe huiselijke sfeer te creëren, wordt in de Red Room (het eerste voorbeeld) de ruimte zeer sober en sec aangekleed. In beide gevallen echter is de invulling van de ruimte veelzeggend en sfeer scheppend. Een andere parallel tussen de twee voorbeelden is de ongewone spanning die heerst tussen de personages. Het is in de eerste plaats de blik - en het gekozen camerastandpunt om die blikken weer te geven - die voor suspense zorgt. Weinig woorden volstaan om enerzijds de spanning te verhogen en anderzijds om de kijker te voorzien van de nodige verhalende toelichting. Hetzelfde kan gezegd worden over bijvoorbeeld de eerste episode 'Tricks' in de televisieserie HOTEL ROOM die door Lynch geregisseerd werd, waarin de filmische setting en het scherpzinnige camerawerk een (voor die tijd) a-typisch televisiebeeld creëren. Weinig actie, slechts één locatie, weinig informatie en een traag tempo verplichten de kijker om zich over te geven aan de opgebouwde spanning.

Een belangrijke rol is daarbij weggelegd voor de muziek en de weergave van geluiden. Angelo Badalamenti draagt in sterke mate bij tot de experimentele waarde van TWIN PEAKS. Het spel van en de overgangen tussen diëgetisch en non-diëgetisch geluid vormen een vaste waarde in alle afleveringen. In de scène voor de tweede sequentie zoals hiervoor beschreven bijvoorbeeld gaan op sublieme wijze de hoge tonen van een groep zangers op de achtergrond geleidelijk over in een steeds lager wordende toon die de ernst van de zaak blootlegt en de dreiging opwekt. En zoals reeds vermeld is de sequentie in de Red Room visueel maar evenzeer auditief een bewonderenswaardige passage, waarin de klankband wel zeer alternatief behandeld wordt. "Where we come from ... there's always music in the air ...", bevestigt Man from Another Place.

8.6 TELEVISION + FILM NOIR = THE PERFECT MATCH

De intermediale relatie tussen film en televisie in TWIN PEAKS - zoals die werd besproken op de vorige pagina's - wordt in zekere zin veroorzaakt en vooral versterkt door sfeerbepalende referenties aan film noir - een reeks donkere films die vooral tijdens het vierde en vijfde decennium van de vorige eeuw in de Amerikaanse filmwereld werd geproduceerd, en na de Tweede Wereldoorlog door een groep Franse academici als 'film noir' betiteld werd, waarmee ze verwezen naar de misdaadromans van de jaren dertig en veertig bekend als 'Série Noire'. David Lynch doet wel vaker een beroep op de filmische stijl- en genrekenmerken van film noir om zijn films een duistere en mysterieuze glans mee te geven. Een typische 'noir-mood' is karakteristiek aan zo goed als het volledige oeuvre van filmmaker David Lynch - denk vooral aan BLUE VELVET, LOST HIGHWAY en MULHOLLAND DRIVE. Beïnvloed door regisseurs als Billy Wilder en Otto Preminger ontwikkelde Lynch een eigenzinnige variant van 'the noir style'. Zijn bewondering voor Wilder spreekt Lynch uit als volgt: "Sunset Boulevard is in my top five movies, for sure."[231] Ook TWIN PEAKS blijkt rijkelijk voorzien van narratieve en visuele 'noir-iconen'. Lynch maakte met de televisieserie een gewaagde uitstap, maar introduceerde op treffende wijze film noir in het televisielandschap.

8.6.1 FILM NOIR EN TWIN PEAKS: EEN VERGELIJKING

> *"Film noir is in certain sense a fantasy."* (Elizabeth Cowie over film noir) [232]

Rond film noir heerst een erg uitvoerige genreproblematiek. Voor velen is film noir een stijl, voor anderen een beweging, en sommigen zien er weinig bijzonders in - zoals Elizabeth Cowie het een fantasie noemt die slechts leefde in de hoofden van enkele critici. Een vergelijkbare moeilijkheid omvat het werk van David Lynch, en specifiek de televisieserie TWIN PEAKS. Is het nu een soap opera of een detective story? Een 'continuous serial' of toch een 'episodic serial'? In elk geval kan de serie zonder er afbreuk aan te doen een fantasie genoemd worden, die leefde in de hoofden van David Lynch en Mark Frost. Bovendien lijkt het postmoderne discours dergelijke problemen te verwaarlozen of zelfs te weerleggen.

Hoe dan ook kunnen bepaalde gelijkenissen tussen film noir en TWIN PEAKS niet miskend worden. Een karakteristieke noir-mood zoals Ian Cameron die omschrijft - 'downbeat and pessimistic' - is ook kenmerkend in TWIN PEAKS.[233] Om de stilistische gelijkenissen tussen film noir en TWIN PEAKS aan te tonen, zal ik aan de hand van bepaalde referenties de vergelijking maken. Film noir blijkt een bijzondere combinatie van tijdsgebonden ontwikkelingen, technologische vernieuwingen en artistieke beïnvloeding, die resulteerde in een karakteristieke set van stilistische en thematische trefpunten. Die typische eigenschappen of 'noir-

231 RODLEY, Chris, *Lynch on Lynch*, Revised Edition, New York, Faber and Faber Inc., 2005, p. 71.

232 Gelezen in: CHOPRA-GANT, Mike, pp. 175-177.

233 CAMERON, Ian, *Film noir. The movie book of*, Moffat, Cameron Books, 1992, p. 8.

iconen' kunnen hier schematisch weergegeven worden.[234] Volledigheid nastreven is onbegonnen werk, al was het maar omdat bepaalde elementen op talloze manieren zijn gebruikt, en andere slechts een zeldzame keer. Wat volgt is een selectie van voorname noir-kenmerken:

- [1] visuele stijliconen: onderbelichte en uiterst donkere locaties; overdreven schaduwen; trappen en tralies om een bevangen kooi-effect te creëren; beeldvervormingen door het gebruik van de breedhoeklens; de deep-focus shot en extreme close-up; driehoekscomposities; een neonlicht dat flikkerend beeldflarden schetst;
- [2] maatschappijkritische toon, met aandacht voor de duisternis en corruptie in de Amerikaanse samenleving;
- [3] film noir als fatalistische nachtmerrie; soms uitermate complexe verhaallijn;
- [4] de stad als onheilspellend en bedreigend, corrupt en onderaards; heel vaak nachtscènes;
- [5] de 'border (town)' als uitermate gevaar scheppend; biedt een onderkomen aan de meest rare en marginale karakters van de gemeenschap;
- [6] het casino als plaats van samenkomst voor alle duistere en ambigue personages; wordt gerund door een machtig rivaal van de held; heeft vaak een seksuele bijklank;
- [7] specifieke locaties die verwijzen naar de karaktereigenschappen van de bewoners ervan;
- [8] de nachtelijke en bijgevolg onheilspellende auto- of motorrit;
- [9] (het aansteken van) de sigaret als kenschetsend noir-beeld; soms verbonden met een gemoedelijke, vaak romantisch/sensuele sfeer; soms om het gevaar van overspel of verdoken praktijken aan te duiden;
- [10] seksualiteit houdt meestal verband met een bepaalde dreiging of aankomend gevaar, afhankelijk van de locatie; dikwijls gecombineerd met geweld;
- [11] een vrouw die een man bedreigt met een pistool; dikwijls een cruciaal element in de symboliek van het verhaal;
- [12] de femme fatale die al haar vrouwelijke charmes aanwendt om zo veel mogelijk of zo rijk of machtig mogelijke mannen te verleiden; dikwijls gemene vrouw die voor niets of niemand terugdeinst;
- [13] de private-eye of detective: gaat op zoek naar het mysterie dat het verhaal overheerst; meestal de held in het verhaal; is vaak een eerder solitair iemand die niet vlug contacten legt met anderen, en in het bijzonder terughoudend tegenover vrouwen;
- [14] typische Hollywoodkarakters: corrupte rijkelui, gevaarlijke gangstertypes, bartenders, prostituees, dandy's en extravagante homo's, het uitschot van de maatschappij, enzovoort;
- [15] de vaak destructieve vaderfiguur: alles behalve zorgdragend en verwikkeld in allerlei intriges;
- [16] mannelijke groepsvorming en kameraadschap; met of zonder homo-erotische connotatie;
- [17] 'amour fou' of krankzinnige liefde: vluchtende geliefden die betrokken raken in velerlei lastige situaties; soms zelf schuldig aan een misdrijf, soms onterecht beschuldigd; slaan vaak op de vlucht;

234 De 'noir-iconen' zijn enkele veel voorkomende stilistische en thematische kenmerken binnen film noir, samengesteld na een selectie uit onder meer: CAMERON, Ian, pp. 25-32; CHOPRA-GANT, Mike, *Hollywood genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation. Popular Movies and Film Noir*, Londen - New York, I.B. Tauris & Co Ltd., 2006, pp. 160-163; SILVER, Alain, URSINI, James; *The Noir Style*, Cologne, Könemann, 2000, pp. 38-204; SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul; *Film Noir*, Keulen, Taschen, 2004, pp. 39, 53, 97, 196.

- [18] de last van het verleden: de protagonist ervaart dikwijls persoonlijkheidsproblemen die teruggaan op (een tragische gebeurtenis in) zijn verleden;
- [19] 'the Doppelgänger thing': het verwarrende en misleidende effect van dubbelfiguren; vaak in combinatie met spiegelbeelden.

Een gelijkaardige schematische weergave illustreert in welke mate TWIN PEAKS schatplichtig is aan film noir.[235] (Voor de visuele getuigenis verwijs ik naar de afbeeldingen in bijlage 1 op pagina 107 en 108 in deze paper.)

- TWIN PEAKS wordt gekenmerkt door een complexe en gelaagde verhaallijn, waarin het mysterie rond de moord op Laura Palmer de hoofdplot is, maar aanleiding geeft tot tal van nieuwe mysteries en verhalen [3];
- het fictieve stadje Twin Peaks is een 'border town' waar de meest bizarre en marginale karakters lijken te leven, en waar plotsklaps een vlaag van mysteries aan het licht komt; er heerst een constante dreiging en duistere sfeer [5];
- het plaatselijke casino/bordeel One-Eyed Jack's wordt gerund door Ben Horne die tot de rijke en machtige elite van Twin Peaks behoort; omwille van de moeilijkheden waarin hij verstrikt raakt deinst hij niet terug om de held Dale Cooper uit de weg te ruimen; bovendien is hij gezien de verdoken romance tussen Cooper en zijn dochter Audrey onrechtstreeks een rivaal en obstakel voor de held in het verhaal [6];
- Twin Peaks is vol van specifieke locaties die een inkijk geven op de bewoners ervan: bijvoorbeeld het Great Northern Hotel - uitgebaat door Ben Horne - waar een zeer ambigue en mysterieuze sfeer alle gebeurtenissen in Twin Peaks lijkt samen te brengen, net zoals Ben Horne verwikkelt is in alle mysteries in Twin Peaks; of het huis van de familie Palmer dat een typisch Amerikaanse villa lijkt te zijn, bewoond door een typisch Amerikaans gezin, maar niets is minder waar [7];
- motorrijder James begeeft zich meermaals op de nachtelijke en bijgevolg onheilspellende wegen in Twin Peaks [8];
- vooral vrouwen die een sigaret roken komen in TWIN PEAKS vaak aan bod en roepen de karakteristieke noir-stemming op [9]; conform de visuele stijl van Lynch zeer dikwijls in (extreme) close-up;
- seksualiteit houdt in TWIN PEAKS zo goed als altijd een zekere dreiging in: bijvoorbeeld James die wordt opgepakt nadat hij met Donna 's nachts in het bos intiem had gekust; of de geheimzinnige en ogenschijnlijk roekeloze romance ('amour fou') tussen Ben en Katherine, de twee machtigste rivalen in Twin Peaks [10,17];
- vele vrouwen in TWIN PEAKS lijken de rol van femme fatale al te graag te vervullen: zo is er bijvoorbeeld Jocelyn die de sheriff verleidt om ongehinderd haar duistere plannen uit te voeren, of Lana die met haar schoonheid elke man in Twin Peaks kan verleiden en zo een relatie begint met de hoogbejaarde burgemeester om Miss Twin Peaks te kunnen worden, of Audrey die echter zelf het slachtoffer wordt van haar inzet en gered moet worden door Cooper [12];

235 De nummers tussen [ ] verwijzen naar de respectieve iconen zoals opgesomd in de lijst met 'noir-iconen'.

- Dale Cooper neemt als FBI-agent de rol van moderne private-eye op zich, en is het hoofdpersonage van de serie; daarbij niet echt 'hard-boiled' maar eerder kwetsbaar op amoureus vlak [13]; hij draagt een last uit zijn verleden met zich mee die naar het einde van het verhaal toe een grotere rol speelt [18];
- als typevoorbeeld van mannelijke groepsvorming geldt de heimelijke vereniging 'The Bookhouse Boys'; of de stoere motorrijders die in de Roadhouse eerder nichterig lijken samen te komen [16];
- 'the doppelgänger thing' vormt een soort van rode draad in de verhaallijn van TWIN PEAKS: Bob die binnendringt in andermans geest lijkt de bron van alle onheil te zijn; maar ook op andere niveaus komt het concept van dubbelfiguren terug, wanneer bijvoorbeeld de nicht van Laura opduikt die sprekend op haar lijkt en bovendien vertolkt wordt door dezelfde actrice (Sheryl Lee) [19].

Een bijzondere verwijzing ten slotte naar de noir-klassieker DOUBLE INDEMNITY (Billy Wilder, 1944) is exemplarisch. Special Agent Dale Cooper die in de serie wordt aangesteld om het moordmysterie op te lossen - Cooper als 'noir private-eye' - heeft de eigenaardige gewoonte om zijn bevindingen, ontdekkingen en zielenroerselen in te spreken in een dictafoon. Al of niet een denkbeeldige constructie; Cooper valt steeds terug op 'Diane' - tot wie hij zijn gesprekken richt. Lynch grijpt aldus terug naar de 'noir confessional mode', meer bepaald zoals Billy Wilder die ook al toepaste in DOUBLE INDEMNITY. [ZIE AFBEELDINGEN 12, 13, 14 EN 15]

8.7 TWIN PEAKS EN HET VERSCHUIVEN VAN DE GRENZEN

8.7.1 POSTMODERNE INTERTEKSTUALITEIT ALS BEWUSTE KEUZE

Het postmodernisme heeft sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw definitief aanleiding gegeven tot het verglijden van de grenzen binnen (onder meer) de populaire mediacultuur.[236] Verschillende genres worden sindsdien steeds vaker met elkaar vermengd; een onderscheid tussen hoge en lage cultuur wordt resoluut geweigerd; en voortdurend duiken verwijzingen op naar andere cultuurproducten. In TWIN PEAKS zijn die drie postmoderne kenmerken alomtegenwoordig en bovendien bewust aangewend. Mark Rogers onderscheidt ten minste drie verscheiden niveaus waarop intertekstualiteit tot uiting komt in de serie.[237] Op een eerste plan zorgt de cast van TWIN PEAKS voor indirecte verwijzingen naar andere films of tv-programma's. Dat Richard Beymer en Russ Tamblyn na een lange periode terug zij aan zij stonden roept bij de fans van WEST SIDE STORY (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961) waarschijnlijk heimwee op. Ten tweede is TWIN PEAKS een mix van verschillende genres en stijlen - film noir, thriller, misdaad, komedie, science-fiction, soap opera om een idee te geven - en wordt zeer frequent gealludeerd op andere films en tv-

236 Zie ook het eerste hoofdstuk 'Modernisme en postmodernisme: een overview' in deze paper.

237 LAVERY, David, pp. 175-177.

programma's. De vele insider referenties die daaruit voortkomen creëren volgens Rogers een bepaalde vorm van intellectueel vermaak. En ten slotte is er een vermenging van verschillende tijdsgebonden culturele stijlperiodes - een 'fifties feel' is manifest terwijl de serie speelt in de eigentijdse jaren negentig.

Bepaalde acteurs in TWIN PEAKS geven de kijker een teken van herkenning. Kyle MacLachlan en Jack Nance bijvoorbeeld maken na respectieve vertolkingen in ERASERHEAD, DUNE en BLUE VELVET deel uit van de 'Lynch family' en bepalen zo mee de karakteristieke sfeer in TWIN PEAKS.[238] Televisie-icoon Piper Laurie gaf de serie dan weer een zekere maturiteit voor het 'kleine scherm'. Anderzijds roepen de namen van sommige personages een specifiek beeld op. Het vermoorde hoofdpersonage Laura is een adept van Otto Premingers film noir LAURA (Otto Preminger, 1944), waarin ook gespeeld wordt met dubbelfiguren. De vogel Waldo in TWIN PEAKS verwijst naar een personage uit diezelfde film. Dat de locale sheriff Harry S. Truman heet, wordt door Cooper in de pilot ludiek opgemerkt: "Shouldn't be too hard to remember that". Cooper's mentor is dan weer Gordon Cole, naar het gelijknamige personage in Sunset Boulevard. Maar ook in de serie zelf zijn tekstuele verwijzingen naar de personages onderling niet vreemd. Twee ondeugende tieners heten niet toevallig Bobby en Mike, verwijzend naar de duivelse geesten Bob en Mike.

De intertekstuele referenties aan andere films van Lynch zijn duidelijk merkbaar. Terwijl DUNE een oefening was voor de science-fiction scènes in TWIN PEAKS, lijkt BLUE VELVET op stilistisch vlak dan toch de officieuze prequel te zijn. Eenzelfde 'noir-mood' kenmerkt de donkere film waarin de duistere onderwereld van het stadje Lumberton - de gelijkenis met Twin Peaks is treffend - wordt onthuld. In ERASERHEAD is het zigzag-motief van de vloer in de Red Room te herkennen in het appartement van Henry. De Lady in the Radiator (ERASERHEAD) lijkt op haar beurt sprekend op Man from Another Place.[239] En wie ten slotte WILD AT HEART heeft gezien, herkent in TWIN PEAKS ongetwijfeld de excentrieke enscenering, en de combinatie van geweld en de roes van de liefde waarin de personages verkeren. Ook te herkennen in de film is Laura Palmer (Sheryl Lee) die er in de slotscène opduikt - deze keer als toverfee.

Het is opmerkelijk hoe Lynch steeds lijkt verder te gaan met wat hij in vorige films heeft opgebouwd. Misschien zien sommigen daar een zwakte in, maar omdat de Amerikaanse cineast telkens weer een afgewerkt geheel weet af te leveren, is het volgens mij juister om die werkwijze als een sterkte te beschouwen. Hij is er op die manier in geslaagd om een zeer persoonlijke en uitzonderlijke 'Lynch-stijl' te ontwikkelen.

Filmmakers Alfred Hitchcock, Jacques Tati en Stanley Kubrick hebben op Lynch merkbaar een sterke invloed gehad.[240] Het voyeurisme uit sommige klassiekers van Hitchcock - PSYCHO kan als voorbeeld gelden - is in TWIN PEAKS te zien in onder meer de scènes waarin Audrey vanuit een geheime ruimte haar vader bespioneert. Maar ook de complexe verhaallijn of de typische opbouw van suspense verraden Hitchcock's invloed. In VERTIGO bijvoorbeeld wordt de ambigue vrouw Madeleine vermoord; in TWIN PEAKS gebeurt

238 DE LAUZIRKA, Charles, *A Slice of Lynch*, USA, Lauzirka Motion Picture Company, 2007. Twin Peaks, The Definitive Gold Box Edition. DVD. CBS Studios Inc. 2007.

239 RODLEY, Chris, p. 65.

240 CHION, Michel, *David Lynch*, 2nd Edition, Londen, British Film Institute, 2006, pp. 26-27.

met Laura's nicht Madeleine hetzelfde. Beide verhalen worden overigens gekenmerkt door een ingewikkeld en alles overheersend mysterie.

Stanley Kubrick's LOLITA (Stanley Kubrick, 1962) blijkt de fascinatie voor 'cherry pie' in TWIN PEAKS gevoed te hebben, en was ook de inspiratiebron voor de scène waarin Cooper en Truman in de ziekenkamer van Ronette Pulaski klungelig omgaan met de draaistoelen.[241]

8.7.2 HET DOORBREKEN VAN DE GRENZEN IN DE TELEVISIEWERELD

De ongegeneerde en opzettelijke referenties aan andere culturele teksten roepen in TWIN PEAKS een vorm van cultstatus op, gelijkaardig aan en verscholen in de autoriteit en het aanzien van de oorspronkelijke werken waarnaar verwezen wordt.[242] Fans van Bugs Bunny zullen zich misschien verheugen wanneer Laura overtuigd de befaamde zin "What's up, doc?" uitspreekt.

Maar anderzijds heeft de cultstatus van TWIN PEAKS te maken met de uitzonderlijke 'televisuele' uitstraling van de serie. Nooit eerder had een regisseur/auteur zo nadrukkelijk zijn stempel gedrukt op een productie voor televisie.[243] Mede door de crisisperiode waarin de productiehuizen verkeerden en de zin voor risico die de productieleiders daarom noodgedwongen aanwendden, konden Lynch en Frost grotendeels vrijelijk hun zin doen met de televisieserie. Hoewel nooit verhoopt, veroorzaakten Lynch en Frost met TWIN PEAKS een ware rage. *The Secret Diary of Laura Palmer* werd al gauw een bestseller, de personages van de serie waren te zien op talloze T-shirts en andere gadgets, 'Twin Peaks cherry pie and donuts' gingen over de toonbank als warme broodjes, en een heus 'Twin Peaks Festival' lokt nu nog jaarlijks duizenden fans.

TWIN PEAKS doorbrak de conventies en taboes die de televisiewereld naar de verstarring leidden; Lynch en Frost waagden zich op onverkende wegen binnen het medium. De postmoderne veranderingen die reeds aan de gang waren - het hybridische label 'dramedy' benoemt de vermenging van stijlen en narratieve vormen - werden in TWIN PEAKS op een doortastende wijze voortgedreven.[244] Een meerwaardige en zeer heterogene mix van genres en stijlen was het gevolg. Bovendien kreeg zoals reeds uitvoerig aan bod kwam het geheel een filmische uitstraling wat de op gang gekomen artistieke uitwisseling tussen beide media beklemtoonde. Een lange geschiedenis van onderlinge afhankelijkheid werd sinds de late jaren tachtig van de twintigste eeuw vertaald in de overstap van heel wat A-list Hollywood-regisseurs zoals Oliver Stone (WILD PALMS; ABC, 16 mei 1993) en Steven Spielberg (BAND OF BROTHERS; HBO, 9 september 2001) naar televisie.[245] TWIN PEAKS kon zo als televisieproductie profiteren van de reputatie die Lynch in de filmwereld had opgebouwd. 'The Lynch brand' zorgde ervoor dat de serie nog voor de eerste minuut was uitgezonden als

241 HUGHES, David, *The Complete Lynch*, Londen, Virgin Publishing Ltd., p. 112.

242 LAVERY, David, pp. 5-7.

243 LAVERY, David, p. 6.

244 LAVERY, David, p. 175.

245 HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy; pp. 41-44.

cultproduct werd bestempeld. "Twin Peaks was the smartest moment in a unique wave of US 'smart TV' production", aldus Michael Hammond en Lucy Mazdon.[246]

Imitaties en soortgelijke intertekstuele verwijzingen naar TWIN PEAKS in andere televisieprogramma's bleven niet uit, en getuigen mee van het welslagen van de televisieserie.[247] Onder meer Laura en de Log Lady doken begin 1991 al op in het populaire SESAME STREET (PBS, 10 november 1969) waar Special Agent Cookie op ontdekking gaat in het stadje Twin Beaks. Vier jaar later wordt een hommage gebracht aan de Red Room in THE SIMPSONS (Fox, 17 december 1989). Een tweede parodie in THE SIMPSONS duikt op in een aflevering in 1997, waarin The Giant zich richt tot Homer Simpson. Twee meer recente goeroe's van het televisiescherm, Joss Whedon en David Chase die met respectievelijk BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (WB, 10 maart 1997) en THE SOPRANOS (HBO, 10 januari 1999) hoge toppen scheerden, spreken over TWIN PEAKS als een 'television touchstone'.[248] Ook in science-fictions series zoals THE X-FILES (Fox, 10 september 1993) is de invloed van TWIN PEAKS te merken.

8.7.3 DE CREATIE VAN EEN NIEUWE GENREVORM

De explosie van narratieve genrevormen binnen televisie in de jaren tachtig van de twintigste eeuw introduceerde naast de twee traditionele vormen - de 'continuous serial' en de 'episodic series' - de 'episodic serial' en de 'sequential series'. De narratieve plot van TWIN PEAKS lijkt echter niet onder te brengen in een van die categorieën.

Dankzij het baanbrekende werk van de successerie CHEERS (NBC, 30 september 1982) was op het eind van de jaren tachtig een klimaat gecreëerd waarin verwacht werd dat het kijkerspubliek niet terugschrok voor een gecompliceerde verhaallijn die zich ontwikkelde doorheen verschillende afleveringen.[249] Het 'surprise-acceptability problem' was een andere kwestie waar Mark Frost met HILL STREET BLUES een oplossing voor had gevonden.[250] Door in de afleveringen afzonderlijk een verrassende of grappige plot uit te werken en ondertussen de grote verhaallijn over de verschillende afleveringen te laten doorgaan, moesten zowel nieuwe als trouwe kijkers zich aan de serie kunnen vastklampen. Een variatie op die strategie kenmerkt TWIN PEAKS. De plotconstructie is een bijzondere combinatie van de 'continuous serial' - waarin het grote moordmysterie rond de moord op Laura Palmer de leidraad is - en de 'episodic serial' - waarbij telkens nieuwe verhalen worden opgebouwd en afgewerkt die betrekking hebben op de relatie die bepaalde personages met elkaar hebben; bijvoorbeeld de driehoeksverhouding tussen Bobby, Shelley en Leo of de vele geheimen die Laura in zich lijkt te dragen. David Lavery merkt op dat die strategische keuze het succes op korte termijn

246 HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy; p. 42.

247 HUGHES, David, p. 113.

248 CREEBER, Glen, *Fifty Key Television Programmes*, New York, Oxford University Press Inc., 2004, pp. 225-226.

249 LAVERY, David, pp. 34-35.

250 LAVERY, David, pp. 35-36.

verklaart, maar tegelijk bij velen de teleurstelling en frustratie op langere termijn heeft veroorzaakt.[251] Van een detectiveverhaal wordt verwacht dat, eens alle clues verzameld zijn, het mysterie kan en zal worden opgelost. Een 'continuous serial' echter is voorbestemd om te blijven voortduren.

Niettegenstaande de specifieke genrekeuze voor TWIN PEAKS binnen de televisietraditie dus bepaalde gebreken met zich meedraagt, kan de vernieuwing door de bewuste vermenging van narratieve genrevormen evenzeer als verruimend worden aanzien. Nooit eerder werd een detectiveverhaal op een dergelijke wijze verwerkt in een soap opera. Bovendien was het de wens van Lynch en Frost om het mysterie (nog veel langer) onopgelost te laten.[252] Door de druk van de kijkcijfers drong een ontknoping zich op in het tweede seizoen - productiehuis ABC stuurde daarop aan om na een daling van de serie in de 'Nielson-ranking' opnieuw commercieel succes te boeken [253] - hoewel de allerlaatste scène vrijgeeft dat het mysterie nog altijd voortleeft in TWIN PEAKS.

8.7.4 TWIN PEAKS: QUALITY TV, BUT THE SAME KIND OF DIFFERENT

De grootste verdienste van Lynch is volgens David Lavery dat hij binnen de standaarden van het medium televisie keer op keer de kans vond om zijn spitsvondigheid en persoonlijke esthetiek ingang te doen vinden.[254] Lynch heeft enerzijds zijn filmstijl aan televisie aangepast, maar is er anderzijds trefzeker in geslaagd om het medium televisie een innovatieve stijlinjectie te geven. TWIN PEAKS bracht daardoor een alternatieve wending in het televisielandschap. Culturele bricolage en filmische televisie werden sindsdien gemeengoed. Maar door het eigenaardige karakter van het medium televisie, waar gecontroleerde genretransformatie meer dan in film heilzaam wordt ervaren, wordt in een hogere versnelling een 'cult burn-out' veroorzaakt.[255] Door de voortdurende genre-evolutie binnen televisie en de snelheid waarmee die ontwikkeling plaatsvindt, treedt veel vlugger een gevoel van gewenning of zelfs verveling op. Richard Corliss merkt bijdehand op: "Twin Peaks was even for today's Protean sensibilities different, but the same kind of different".[256]

Zoals die naar de logica van Bolter en Grusin in het voorgaande caput voor ALFRED HITCHCOCK PRESENTS werd achterhaald en beschreven, blijkt de absorptiestrategie ook hier het meest valabel te zijn. Een stilistische uitwisseling tussen beide media ligt aan de basis van een nieuwe uiting van de 'Lynch-stijl', en heeft bovendien gezorgd voor het doorbreken van bepaalde grenzen in het televisielandschap en voor de creatie van een nieuwe genrevorm.

---

251 LAVERY, David, pp. 36-39.

252 RODLEY, Chris, pp. 180-181.

253 RODLEY, Chris, p. 183.

254 LAVERY, David, p. 26.

255 LAVERY, David, p. 14.

256 CORLISS, Richard, 'Czar of Bizarre: As his haunting Twin Peaks begins a new season, David Lynch tests whether a brilliantly eccentric film artist can move into the mainstream', in: *Time*, 1 oktober, 1990, p. 86.

Die 'Lynch-stijl' kan aldus omschreven worden als een uiterst gepersonaliseerde omgang met beeld en geluid die in samenhang met de verhaallijn zorgt voor een eigenaardige ervaring. Film en televisie sluiten sinds TWIN PEAKS dichter bij elkaar aan. Televisie kreeg tijdens en vooral na de jaren tachtig van de twintigste eeuw een kwalitatieve upgrade. Een wederzijdse beïnvloeding van enerzijds de televisuele vernieuwingen en anderzijds de komst van heel wat A-list Hollywood regisseurs heeft het medium een boost gegeven, en introduceerde het begrip 'quality/cult television'.[257] TWIN PEAKS is een beslissende fase gebleken in die evolutie; en kende navolging in onder meer THE X-FILES en meer recent CARNIVÀLE (HBO, 14 september 2003).

257 JOHNSON, Catherine, 'Quality/Cult Television: The X-Files and Television History', in: HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy (eds.); pp. 57-68.

Besluit

Vanuit de overtuiging dat een hedendaags onderzoek van cultuur - waarin populaire cultuur al lang geen minderwaardig of verwaarloosbaar onderwerp meer is - moet vertrekken van een grondige studie van de context waarin het cultuurproduct tot stand kwam, werd in casu de blik gericht op het televisiewerk van twee invloedrijke filmregisseurs. Alfred Hitchcock wordt vandaag nog altijd de 'Master of Suspense' genoemd, aangezien zijn gigantische filmoeuvre sinds het begin van de vorige eeuw een monopolistische en tot dusver ongeëvenaarde positie inneemt in het filmlandschap. Films als Psycho, Dial M for Murder of Strangers on a Train golden als patroon voor talloze thrillers of suspenseproducties. Terwijl bijvoorbeeld The Birds, Rear Window, Rope, Mr. and Mrs. Smith en Vertigo slechts een illustratie zijn van de veelzijdige thematiek die Hitchcock zich eigen maakte. Een generatie later kan het werk van David Lynch als een eigenzinnige voortzetting beschouwd worden van Hitchcocks 'auteurscinema'. Sterk beïnvloed door het experimentele cameraspel van onder meer Hitchcock, maar in een zelfde mate gestuwd door zijn eigen creatieve wilskracht gaf de volbloed Amerikaanse regisseur de toon aan in het alternatieve filmcircuit. Het gros van Lynch' oeuvre heeft minstens evenveel tegenstanders als voorstanders, al zullen beide groepen gezamenlijk toegeven geconfronteerd te worden met een gevoel van verbazing of verstomming, na het bekijken van bijvoorbeeld Eraserhead, Lost Highway of Inland Empire.

Zowel Hitchcock als Lynch maakten tijdens hun carrière - nota bene: David Lynch is nog altijd actief, recent nog als producent van Surveillance (Jennifer Chambers Lynch, 2008) en Interview Project (Absurda, 2009) - de overstap naar het medium televisie. Sommige critici hebben dat beschouwd als een zwichting voor het commerciële succes, en negeerden bijgevolg hun televisuele experimenten. Gerespecteerde boekwerken van onder andere Francois Truffaut (1967; 1983) en Bill Krohn (2000) over het 'volledige' werk van Hitchcock bewijzen die lacune. Nochtans hebben televisieseries zoals Alfred Hitchcock Presents (Hitchcock) en Twin Peaks (Lynch) aangetoond dat de inspanningen van beide kunstenaars geloond hebben, zowel wat betreft de publieke appreciatie ervan als aangaande de artistieke en productionele waarde, die garant stond voor een respectieve doorbraak in de geschiedenis van televisie.

Een contextuele benadering van de voormelde televisieproducties stond in dit onderzoek voorop. Een inzicht in de sleutelconcepten van de Cultural Studies bood dan ook perspectieven voor de gebruikte methodiek. Na de oprichting van het Centre for Contemporary Cultural Studies in 1964 was met een breed gedefinieerd cultuurbegrip de toon gezet voor een vernieuwende en verruimende visie op culturele artefacten. Stuart Hall zag cultuur als een gamma van gedeelde sociale betekenissen, waarin taal geen neutraal medium is maar integendeel de drijvende kracht achter de culturele betekenisgeving. Om het culturele gamma van Alfred Hitchcock Presents en Twin Peaks in kaart te brengen, was een kritische detailstudie nodig van de productionele, technologische, economische, industriële, politieke, artistieke en sociale context waarin de producties werden gecreëerd en voor het eerst werden uitgegeven. Het uiteindelijk in verband met elkaar brengen van die verschillende contextuele factoren was een uitdaging, maar anderzijds een voor de hand

liggende opgave. In de CS wordt een dergelijke handelswijze ook wel 'articulation' genoemd. Het werk van Johan Grimonprez is daar een creatieve illustratie van, aangezien bijvoorbeeld in DOUBLE TAKE de politieke factor gearticuleerd wordt binnen de sociale en economische context. Het werk en leven van Hitchcock wordt er op een verantwoorde en bovendien originele wijze in beeld gebracht. DOUBLE TAKE heb ik bijgevolg als voorbeeld beschouwd voor een grondige contextuele reflectie op ALFRED HITCHCOCK PRESENTS en TWIN PEAKS, die me heeft aangezet tot een extrapolatie daarvan naar de huidige omstandigheden waarin de televisieseries heruitgebracht en herbekeken worden.

Jim Collins ziet de uitdaging voor televisiestudies als het in overeenstemming brengen van de semiotische dimensie met de economische dimensie van televisie. Een eenzijdig deterministische visie moet worden verworpen, opdat de culturele waarde van een mediatekst een discussiepunt zou blijven, afhankelijk van criteria die cultuurspecifiek zijn, eerder dan universeel.

Een vergelijkende analyse van de drie tekstuele niveaus van het culturele product, zoals John Fiske die omschreef, was bijgevolg nodig om beide casussen een plaats te geven in het tijdsbeeld toen - respectievelijk de jaren vijftig en zestig, en de jaren tachtig en negentig - en nu. Zowel een onderzoek dus van de primaire tekst (het televisieprogramma op zich, binnen de productionele context) en de secundaire tekst (kritiek, gedetailleerde boekwerken en documentaires, recensies, publicitaire artikels), in rekening gebracht met publieke reflecties over de eerstgenoemde tekstniveaus (de tertiaire tekst). Een diepgaand en wetenschappelijk verantwoord onderzoek van het tertiaire tekstniveau - bijvoorbeeld een selectieve vragenlijst bij een representatieve steekproef waarin gepeild wordt naar de huidige kennis en appreciatie van de cultuurproducties in kwestie - was niet het streefdoel van dit onderzoek, en overigens binnen het tijdsbestek van deze masterproef onmogelijk, gelet op de omvang van de andere niveaus. Het kan echter een aanzet zijn voor verder onderzoek en misschien een nieuw licht op de zaak werpen. Uiteraard heeft een analyse van reeds gepubliceerde werken een inzicht gegeven in de verschillende recepties van de televisieseries. Daarnaast is ook het internet een rijke maar niet altijd even betrouwbare informatiebron voor een indicatie van de publieke belangstelling. Een blik op de kijkcijfers - sinds de invoering van de Nielson-ranking - is echter een alternatief, en toont aan dat ALFRED HITCHCOCK PRESENTS en TWIN PEAKS niet verwaarloosd kunnen worden. In elk geval werd duidelijk dat de mediatekst dient opgevat te worden als een multivocaal geheel.

Het multivocale karakter van de mediatekst wordt eveneens benadrukt door de vele intertekstuele verwijzingen die ALFRED HITCHCOCK PRESENTS en TWIN PEAKS kenmerken. Zoals Jim Collins ook al aangaf, is postmoderne intertekstualiteit als een vaste waarde in televisie en kan het bovendien beschouwd worden als een indicator voor kwaliteitsvolle televisieproductie. Vooral TWIN PEAKS is een uiting van die tendens, aangezien de televisieserie een beslissende factor is geweest in de ontwikkeling van 'quality television' - een kwalitatieve upgrade van de televisieproductie die een direct gevolg was van de toegenomen wederzijdse beïnvloeding tussen film en televisie. Filmische televisie, culturele bricolage en eclecticisme werden sindsdien erg toepasselijke en populaire begrippen; wat bovendien mag wijzen op de geleidelijke ondergang of althans de toenemende irrelevantie van een tekstuele genrebenadering. Zowel ALFRED

HITCHCOCK PRESENTS als TWIN PEAKS doorbraken de theoretische genreconstructies en sturen aan op een culturele benadering van genre in televisiestudies, waarin de genreconstructie verdedigd wordt als een meervoudig geheel van tekst en context, met definitie, interpretatie en voortdurende evaluatie als kernwoorden.

Het onderzoeksdoel van deze masterproef was het achterhalen van de motivatie achter en de eventuele gevolgen van creatieve intermedialiteit tussen film en televisie. Meerbepaald werd aan de hand van twee casussen aangetoond dat remediëring een gebruikelijke strategie of zelfs een kenmerk is (geworden) van een productie voor televisie. De theorieën van Jay David Bolter en Richard Grusin werden in een afzonderlijk hoofdstuk besproken en vervolgens als een handleiding gebruikt tijdens een gedetailleerde analyse van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS en TWIN PEAKS. Vanuit een dubbele logica van remediëring - waarin immedialiteit en hypermedialiteit de twee polen vormen - onderscheiden de genoemde auteurs vier remediëringsstrategieën, die op een denkbeeldige schaal de stijgende graad en de intensiteit van remediëring voorstellen. De vierde en laatste strategie is die van absorptie, waarin een medium als het ware versmelt met een ander medium en bijgevolg de karaktereigenschappen van beide media in elkaar overgaan. Zowel ALFRED HITCHCOCK PRESENTS als TWIN PEAKS bleken schatplichtig aan die absorptiestrategie, wat uiteraard kan verklaard worden door de directe impact die film heeft gehad op de productie van de televisieseries, aangezien beide regisseurs zoals vermeld vanuit het filmcircuit tot de televisiewereld zijn toegetreden. Dat ze bij die overstap de getrouwe productionele werkwijze en de opgebouwde persoonlijke esthetiek als bagage meenamen heeft in beide gevallen geleid tot een vernieuwende aanpak en een verregaand intermediaal contact tussen film en televisie.

Een verschillende onderzoeksfocus voor beide casussen leverde een meervoudig inzicht in de logica van remediëring, waardoor het vermoeden van het belang of de mogelijke meerwaarde van creatieve intermedialiteit bevestigd werd. Een thematische analyse van ALFRED HITCHCOCK PRESENTS toonde aan dat de televisieserie heeft gediend als een middel om de naambekendheid en het aanzien van Alfred Hitchcock - die hij onder meer als filmmaker al had opgebouwd - uit te vergroten tot op een commercieel zeer gunstig niveau. Het succes van Hitchcocks films werd in elke aflevering van de televisieserie quasi letterlijk overgenomen in de verfilmde kortverhalen, die thematisch en ook stilistisch voortbouwen op wat hij in zijn films had bereikt; bovendien aangevuld met een handige tool die Hitchcock tot de absolute ster van de show heeft gemaakt. In korte maar zeer gevatte televisiepresentaties sprak gastheer Alfred Hitchcock de kijker rechtstreeks toe en verraste week na week met grappige anekdotes en pientere opmerkingen, die zijn ironische en zelfreflexieve attitude moesten illustreren. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS verwerd bijgevolg tot een televisueel en zelfreflexief forum waarin de persoonlijkheid van Hitchcock verder uitgebouwd en geëxploiteerd werd. Hitchcocks overstap naar televisie en bijgevolg de remediëring van film in en door het medium televisie waren een weloverwogen tactische zet, die de populariteit en het imago van Alfred Hitchcock in sterke mate heeft beïnvloed en vergroot. Als een postmoderne modernist gaf Hitchcock blijk van een streven naar zelfbewuste onderscheiding als modernistisch artistiek genie; terwijl hij als geen ander zijn meest persoonlijke expressie ingang kon doen vinden bij het grootst mogelijk publiek - zoals hij dat zelf graag wilde - en op die manier de overgang maakte naar de postmodernistische drang om alle grenzen te

doorbreken en de massa te bespelen. Het specifieke geval van Hitchcock bewijst dat modernisme en postmodernisme niet als opponenten moeten gezien worden, maar eerder als een tweeledige constructie die met de tijd mee is geëvolueerd en afhankelijk van contextuele factoren geleidelijk bepaalde veranderingen heeft ondergaan, en uiteindelijk binnen een discours gedefinieerd dient te worden.

Het doorbreken van de grenzen was wat ook David Lynch ambieerde en bereikte met TWIN PEAKS. Samen met Mark Frost begaf hij zich op onverkende wegen in het televisielandschap en creëerde hij een nieuwe genrevorm - een soap ergens tussen de 'continuous serial', de 'episodic series', de 'episodic serial' en de 'sequential series', die echter het best als 'dramedy' zou kunnen omschreven worden. Alleen al de letterkundige verwarring die de vorige zin oproept, bewijst dat een (te) strikt genreonderscheid nutteloos is, en dat een culturele benadering van genre zoals aangehaald een uitweg kan bieden. De bijzondere uitstraling van de televisieserie is een combinatie van ongegeneerde en opzettelijke referenties aan andere culturele teksten, een meerwaardige mix van genres en stijlen, en een filmische benadering van het televisiebeeld in een directe dialoog met muziek en de weergave van geluiden. Zoals in Lynch' films is een karakteristieke mood overheersend, opgebouwd vanuit een eigenzinnige interpretatie van film noir. Uit een analyse van de mise-en-scène blijkt meer dan één gelijkenis tussen de duistere filmreeks uit het Amerika van de jaren veertig en vijftig van de vorige eeuw en TWIN PEAKS. Ook in dit geval kan de remediëring als een absorptie bestempeld worden, waaruit een origineel televisiebeeld is voortgekomen. Ontsproten aan de 'televisuality-revolutie' luidde TWIN PEAKS een nieuwe fase in van de 'soap opera' die tot op vandaag in zekere zin nog een invloed heeft op de productie van televisiefictie.

Dat intermedialiteit altijd even creatief wordt aangewend, mag en kan hieruit geenszins geconcludeerd worden. Het contact tussen verschillende media hoeft overigens niet per se creatief of artistiek verantwoord te zijn. Vaak primeert het nuttige of commerciële aspect, zoals bij digitale televisie - puur bekeken dan vanuit het technologische perspectief. Hetzelfde geldt voor het internet, hoewel die hypermediale samenstelling een wel erg creatieve uitvinding is gebleken. Dat remediëring creatieve mogelijkheden biedt, vooral in deze tijden waarin (massa)media meer dan ooit de waarheid willen verkondigen, is een juistere conclusie. Dat bewijst bijvoorbeeld ook het werk van Johan Grimonprez, die echter niet uitgaat van een naïef blindstaren en de waarheidsconstructie van de media juist in vraag stelt. Bolter en Grusin stellen zonder blozen dat alle media in deze fase van de cultuurgeschiedenis zogenaamde remediatoren zijn, die ons een kans geven om verwezenlijkingen in vroegere media te (her)interpreteren. "All mediation is remediation", luidt het in *Remediation. Understanding Media* waarbij niet zozeer een objectieve gelijkenis met het gerepresenteerde voorop staat, maar wel een verlangen om een authentieke, immediale emotie - het reële - te bereiken.

Bibliografie

Boeken:

. ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, Second Edition, Padstow Cornwall, TJ International Ltd, 1999.
. ALLEN, Robert C. (ed.), *To be continued ... Soap operas around the world*, Londen, Routledge, 1995.
. ALLEN, Robert C., HILL, A. (eds.); *The Television Studies Reader*, Londen, Routledge, 2004.
. ALLEN, Richard, GONZALES, S. Ishi (eds.); *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, Londen, British Film Institute, 2000.
. ALTMAN, Mark, *Twin Peaks. Behind the scenes*, Las Vegas, Pioneer Books, 1990.
. ASTIC, Guy, *Twin Peaks. Les laboratoirs de David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond, 2005.
. BAUDRILLARD, Jean, *The Gulf War did not take place*, Indiana, Indiana University Press, 1995.
. BARKER, Chris, *Cultural Studies. Theory and Practice*, Londen, SAGE Publications Ltd, 2000.
. BENJAMIN, Walter, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: EVANS, Jessica, HALL, Stuart (eds.), *Visual Culture. The Reader*, Londen, Sage Publicity, 1999, pp. 72-79.
. BEST, Steven, KELLNER, Douglas; *The Postmodern Turn*, New York, The Guilford Press, 1997.
. BILTEREYST, Daniël, MEERS, Philippe (eds.); *Film/TV/Genre*, Gent, Academia Press, 2004.
. BIGNELL, Jonathan, *An Introduction to Televison Studies*, Second Edition, Londen, Routledge, 2004.
. BIGNELL, Jonathan, ORLEBAR, Jeremy; *The Television Handbook*, Third Edition, Abingdon, Routledge, 2005.
. BODE, Steven (ed.), *Johan Grimonprez: Looking for Alfred*, Italië, Amilcare Pizzi / Hantje Cantz Verlag, 2007.
. BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard; *Remediation. Understanding New Media*, Londen, The Mit Press, 2000.
. BOOKER, M. Keith, *Postmodern Hollywood*, Westport, Praeger Publishers, 2007.
. BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin; *Film Art*, Ninth Edition, New York, McGraw-Hill, 2009.
. BOURDIEU, Pierre, *Over Televisie*, Nederlandse vertaling uit het Frans door Rokus Hofstede, Oorspronkelijke titel: 'Sur la télévision', Amsterdam, Uitgeverij Boom, (1996) 1998.
. BRILL, Lesley, *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
. BUTSCH, Richard (ed.), *Media and Public Spheres*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2009.
. CALDWELL, John T., 'Modes of Production. The Televisual Apparatus', in: ALLEN, R.C.; HILL, A. (eds.); *The Television Studies Reader*, Londen, Routledge, 2004, pp. 293-310.
. CAMERON, Ian, *Film noir. The movie book of*, Moffat, Cameron Books, 1992.
. CASTELLS, Manuel, *The Rise of Network Society*, First Edition, Oxford, Basil Blackwell, 1996.
. CHION, Michel, *David Lynch*, 2nd Edition, Londen, British Film Institute, 2006.
. COLLINS, Jim, 'Television and postmodernism', in: ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, Second Edition, Padstow Cornwall, TJ International Ltd, 1999, pp. 327-353.

. COOK, David A., *A History of Narrative Film*, Fourth Edition, New York/Londen, W.W. Norton & Company, 2004.
. COOK, Pam, *The Cinema Book*, Londen, British Film Institute, 2007.
. CREEBER, Glen, *Fifty Key Television Programmes*, New York, Oxford University Press Inc., 2004.
. DEBORD, Guy, 'Separation perfected', in: EVANS, Jessica, HALL, Stuart (eds.), *Visual Culture. The Reader*, Londen, Sage Publicity, 1999, pp. 95-98.
. DERRIDA, Jaques, STIEGLER, Bernard; *Echographies of Televison*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 2002.
. DONNER, Stanley T. (ed.), *The meaning of commercial television. The Texas-Stanford Seminar*, 1966, Austin, University of Texas Press, 1967.
. DURGNAT, Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, Londen, Faber, 1974.
. ECKERT, Gerhard, *Die Kunst des Fernsehens*, Emsdetten (Westfalen), Verlag Lechte GmbH, 1953.
. ELSAESSER, Thomas, 'Casting Around: Hitchcock's Absence', in: BODE, Steven (ed.), *Johan Grimonprez: Looking for Alfred*, Italië, Amilcare Pizzi / Hantje Cantz Verlag, 2007.
. ELSAESSER, Thomas, BUCKLAND, Warren; *Studying Contemporary American Film. A guide to movie analysis.* Londen, Hodder Education, 2002.
. FISKE, John, 'British Cultural Studies and Television', in: ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, Padstow Cornwall, TJ International Ltd, 1999, pp. 284-326.
. FRIED, Michael, *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, California, University of California Press, 1980.
. FRY, Tony, *RUA/TV? Heidegger and The Televisual*, Sydney, Power Institute of Fine Arts, 1993.
. GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected writings and interviews*, Londen, University of California Press, 1995.
. GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Arlington, Kirby Lithographic Company, 2001.
. GREENBERG, Clement, 'Modernist Painting', in: BATTCOCK, Gregory (ed.), *The New Art: A critical anthology*, New York, E.P. Dutton, 1973, pp. 66-77.
. GRISKO, Michael (ed.), *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH&Co., 2009.
. GUNNING, Tom, 'An Aesthetic of Astonishment', in: WILLIAMS, Linda (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, pp. 114-133.
. HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy (eds.); *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
. HILMES, Michele, *The Television History Book*, Londen, British Film Institute, 2003.
. HUGHES, David, *The Complete Lynch*, Londen, Virgin Publishing Ltd., 2001.
. JAMESON, Frederick, *Postmodernism: Or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
. JOHNSON-SMITH, Jan, *American Science-fiction TV*, Londen, I.B. Tauris & Co Ltd, 2005.
. KALETA, Kenneth C., *David Lynch*, New Yorke, Twayne Publishers, 1993.
. KAPSIS, Robert E., *Hitchcock: The Making of a Reputation*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

. KERMAREC, Roland, *Lynchland*, Paris, Editions Objectif Cinéma, 2004.
. KROHN, Bill, *Hitchcock at Work*, Londen, Phaidon Press Limited, (2000) 2003.
. LANHAM, Richard, *The Electronic World: Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
. LAVERY, David, *Full of Secrets: Critical approaches to Twin Peaks*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.
. LEITCH, Thomas M., 'The Outer Circle: Hitchcock on Television', in: ALLEN, Richard, GONZALES, S. Ishi (eds.); *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, Londen, British Film Institute, 2000, pp. 59-71.
. LONG, Paul, WALL, Tim; *Media Studies. Texts, Production and Context*, Pearson Education Limited, Essex, 2009.
. LYNCH, David, *Catching the big fish : meditation, consciousness, and creativity*, New York, Tarcher/ Penguin, 2007.
. McCULLAGH, Ciaran, *Media Power. A sociological introduction*, New York, Palgrave, 2002.
. McGOWAN, Todd, *The impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007.
. McLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, New American Library, Times Mirror, 1964.
. McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin; *The Medium is the Massage*, Harmondsworth, Middlesex, Groot-Brittannië, 1969.
. McLUHAN, Marshall, MOOS, Michel A. (eds.); *Media Research: Technology, art, communication*, Amsterdam, OPA Amsterdam BV, G+B Arts International, (1980) 1997.
. McLUHAN, Marshall, POWERS, Bruce R.; *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
. MITTELL, Jason, 'A cultural approach to television genre theory', in: ALLEN, R.C.; HILL, A. (eds.); *The Television Studies Reader*, Londen, Routledge, 2004.
. O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg: The collected essays and criticism; Volume 1: Perceptions and judgements, 1939-1944*, Londen, The University of Chicago Press, Ltd., 1986.
. O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg: The collected essays and criticism; Volume 2: Arrogant purpose, 1945-1949*, Londen, The University of Chicago Press, Ltd., 1986.
. PETERS, Jan Marie, *Verhalen in woord en beeld. Literaire en filmische verteltechniek*, Leuven, Universitaire Pers, 1998.
. PISTERS, Patricia, *Lessen van Hitchcock. Een inleiding in mediatheorie*, Derde herziene editie, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
. PHILIPS, Gene D., *Alfred Hitchcock*, Londen, Columbus Books, 1986.
. RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, Champaign, University of Illinois Press, 1986.
. RODLEY, Chris, *Lynch on Lynch*, Revised Edition, New York, Faber and Faber Inc., 2005.
. SMITH, Susan, *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone*, Londen, British Film Institute, 2000.
. STOREY, John, *What is Cultural Studies?*, Londen, Arnold, 1996.
. STOREY, John, *Cultural theory and popular culture*, Londen, Prentice Hall, 1997.
. STRINATI, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londen, Routledge, 1995.

. TAYLOR, John Russel, *Hitch, The Life and Times of Alfred Hitchcock*, New York, Da Capo Press, (1978) 1996.
. TRUFFAUT, Francois, *Hitchcock/Truffaut*, Nederlandse vertaling uit het Engels en Frans door Loes Goedbloed, Oorspronkelijke titel: 'Hitchcock/Truffaut', Amsterdam, International Theatre Bookshop, (1983) 1988.
. VERSTRATEN, Peter, *Handboek Filmnarratologie*, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2006.
. WILSON, Eric G., *The strange world of David Lynch : transcendental irony from Eraserhead to Mulholland Dr.*, New York - Londen, Continuum, 2007.
. WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited*, New York, Columbia University Press, 1989.

Tijdschriftenartikels:

. BARRAT, Debbie, 'Daring to be different', in: *The Face*, 1990, juni, p. 32.
. CORLISS, Richard, 'Czar of Bizarre: As his haunting *Twin Peaks* begins a new season, David Lynch tests whether a brilliantly eccentric film artist can move into the mainstream', in: *Time*, 1 oktober, 1990, pp. 84-89.
. DECABOOTER, Julie, 'David Lynch: beleef een ervaring in een andere wereld', in: *Filmmagie*, 2007, nr. 571, p. 11.
. DE COCK, Ivo, 'Duistere emoties, onderkoeld geserveerd', in: *Film en televisie*, 1990, nr. 395, p. 40.
. DE COCK, Ivo, 'Twin Peaks', in: *Film en televisie*, 1994, nr. 438, pp. 42-43.
. KNEALE, Dennis, 'Risk taker: Which TV executive would be so bizarre as to air Twin Peaks?', in: *The Wall Street Journal*, 26 april, 1990.
. MERTENS, Peter, 'Desintegratie van een televisiegenre? De tv-serie Twin Peaks', in: *Kultuurleven*, Jrg. 58, 1991, nr. 4, pp. 88-91.
. SCHWARTZ, Jeffrey L., "Saturday night dead", in: *Entertainment*, 8 maart 1991.
. VAN DER VLOEDT, Jan, 'David Lynch's Twin Peaks: postmoderne soap opera', in: *Communicatie*, Jrg. 24, 1994/1995, nr. 1, pp. 32-42.
. VAN IEPEREN, Ab, 'Filmmaker David Lynch maakte een fascinerend uitstapje naar de televisie', in: *Vrij Nederland*, 1990, Jaargang 51, 28 april, pp.16-17.
. ZOGLIN, Richard, "A sleeper with a dream after the eerie Twin Peaks, TV may never be the same again", in: *Time*, 21 mei 1990.

DVD's:

. BLACKANDWHITE, "*Lynch (one)"*, USA, ABSURDA, 2009. DVD. 2009.
. BOUZEREAU, Laurent, "*Rope: Making of*", USA, Universal Studios Home Video, Inc., 2000. Rope. DVD. Universal Studios. (1948) 2001.
. SCHWARZ, Jeffrey, "*Mysteries of love*", featurette 'Making of', USA, Automat Pictures, 2002. Blue Velvet. DVD. De Laurentiis Entertainment Group, Inc. 1986.

. STRAILEY, Jonathan F., "*Love, Death, Elvis & Oz: The making of Wild at Heart*", USA, MGM Home Entertainment, 1990. Wild at Heart. DVD. The Samuel Golden Company. 1990.
. "*Twin Peaks. Definitive Gold Box Edition*", USA, Paramount Pictures, 2007. Twin Peaks. DVD. CBS Broadcasting Inc.

Websites:

. Alfred Hitchcock: The master of suspense; op:
http://hitchcock.tv/. (Laatst geraadpleegd op 14/05/2010)
. David Lynch, Offical Web page; op:
http://www.davidlynch.com/. (Laatst geraadpleegd op 22/05/2010)
. David Lynch Foundation Television; op:
http://dlf.tv/. (Laatst geraadpleegd op 16/05/2010)
. Episode Guides; op:
http://www.epguides.com/. (Laatst geraadpleegd op 19/05/2010)
. Greetings from Twin Peaks, Twin Peaks DVD: Definitive Gold Box Edition; op:
http://www.greetingsfromtwinpeaks.com/. (Laatst geraadpleegd op 16/05/2010)
. MysteryNet.com, The place for Mystery since 1995; op:
http://www.mysterynet.com/. (Laatst geraadpleegd op 11/05/2010)
. The City of Absurdity: The mysterious world of David Lynch; op:
http://www.thecityofabsurdity.com/. (Laatst geraadpleegd op 16/05/2010)
. The David Lynch Resource; op:
http://www.lynchnet.com/. (Laatst geraadpleegd op 15/05/2010)
. The Internet Movie Database; op:
http://www.imdb.com/. (Laatst geraadpleegd op 22/05/2010)
. TV.com is where TV lives online; op:
http://www.tv.com/. (Laatst geraadpleegd op 19/05/2010)
. Twin Peaks Online; op:
http://www.twinpeaks.org/. (Laatst geraadpleegd op 16/05/2010)

Bijlagen

Bijlage 1 : Afbeeldingen
Bijlage 1/bis : Alfred Hitchcock Presents - Visuele doorloop van episode 4
Bijlage 2 : Alfred Hitchcock Presents - Credits
Bijlage 3 : Twin Peaks - Credits
Bijlage 4 : Regisseurs en schrijvers die hebben meegewerkt aan Twin Peaks
Bijlage 5 : Lijst van films van Alfred Hitchcock die heruitgegeven werden in een radioprogramma
Bijlage 6 : Alfred Hitchcock Presents - Awards
Bijlage 7 : Twin Peaks - Awards
Bijlage 8 : Alfred Hitchcock Presents - Remediëringen van de tv-serie

Bijlage 1 :

Afbeeldingen

Afbeelding 1 – Alfred Hitchcock presenteert : *Alfred Hitchcock leidt als gastheer van de televisieserie elke aflevering in en uit. De korte teksten, geschreven door James Allardice, getuigen van een zelfreflexieve attitude, die voor een ironische en humoristische inslag heeft gezorgd. "Good evening, ladies and gentlemen" was een vaste opener. "I hope to see you next week" de gewoonlijke afsluiter. Tussenin echter verraste Hitchcock de kijker elke keer met een grappige sketch of een leuke vertelling.* (ep. 1; 00'27")

Afbeeldingen 2 en 3 – Alfred Hitchcock en de dubbelganger : *na de aflevering 'The Case of Mr. Pelham' waarin het motief van de dubbelganger werd verhaald, tracht Hitchcock zich los te rukken uit de greep van twee mannen in een witte jasschort, en poogt wanhopig te bewijzen dat hij de enige echte Hitchcock is. "I am Alfred Hitchcock, I can prove it", waarop een van de mannen niet overtuigd zegt: Sure, sure, everybody is ..."* (ep. 10; 22'59"; 23'04")

Afbeeldingen 4 en 5 – Alfred Hitchcock Presents (1) : *ter introductie van de aflevering 'The Older Sister' hanteert Hitchcock een attribuut dat in het respectieve verhaal een belangrijke rol zal spelen. Hij geeft mee: "This is an ax. I say this for the information of those of you whose television tubes may have burned out. I wish to reach the widest possible audience." Hitchcocks ultieme doel - het grootst mogelijke publiek bereiken - werd met de televisieserie Alfred Hitchcock Presents zeer waarschijnlijk bereikt. De wereldbekende filmregisseur werd een televisiegoeroe, tot zelfs een mediahype.* (ep. 17; 00'25"; 00'30")

Afbeelding 6 – Alfred Hitchcock Presents (2) : *de televisieserie werd uitgezonden gedurende zeven seizoenen, goed voor tweehonderd achtenzestig afleveringen. Op 10 mei 1968 ging Alfred Hitchcock Presents voor een laatste keer (origineel) in de ether. Nadien werd de deur geopend voor drie seizoenen van The Alfred Hitchcock Hour, waarin het vertrouwde concept werd behouden, echter met een verdubbeling van de tijdsduur van elke episode.* (ep. 18; 23'20")

Afbeelding 7 – Twin Peaks; Meals on Wheels (1) : *Donna gaat op bezoek bij Mrs. Tremont en brengt haar dagelijkse maaltijd. Door het gebruik van de breedhoeklens treedt een merkbare vervorming van het beeld op.*
(ep. 10; 06'00")

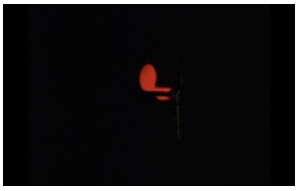
Afbeeldingen 8 en 9 – Twin Peaks; Meals on Wheels (2) : *de geheimzinnige kleinzoon van Mrs. Tremont blijkt magische krachten te hebben. De 'cream corn' verdwijnt met een vingerknip van het bord, en belandt in de handen van Pierre*.
(ep. 10; 06'43" en 07'22")

Afbeelding 10 – Twin Peaks; De droomsequens (1) : *een verouderde Dale Cooper ontmoet in de Red Room Man from Another Place en een reïncarnatie van Laura Palmer*. (ep. 3; 41'30")

Afbeelding 11 – Twin Peaks; De droomsequens (2) : *op de achtergrond doorloopt een schaduw de rode gordijnen van links naar rechts.*
(ep. 3; 41'51")

AFBEELDING 12 – Twin Peaks en film noir: *Billy Wilder zorgt in DOUBLE INDEMNITY voor een creatieve oplossing voor het probleem van de directe narratie. Walter Neff bekent schuld in een dictafoon.* (DOUBLE INDEMNITY, Billy Wilder, USA, 1949; 04'26")

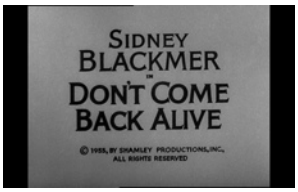
AFBEELDINGEN 13, 14 EN 15 – De 'noir confessional mode' in de televisieserie Twin Peaks : *Special Agent Dale Cooper richt zich tot Diane - aan de hand van een dictafoon.* (Afbeeldingen ontleend aan "*Twin Peaks. Definitive Gold Box Edition*", USA, Paramount Pictures, 2007. Twin Peaks. DVD. CBS Broadcasting Inc)



AFBEELDINGEN 16 T.E.M. 21 – De karakteristieke 'noir-mood' in Twin Peaks : *Enkele screenshots illustreren de typische sfeer van de televisieserie. Onder meer het 'sheriff's office' van het fictieve Twin Peaks; femme fatale Shelly die de (aan Twin Peaks intrinsieke) televisieserie 'Invitation to Love' bekijkt; de duistere geest Bob; een Lynchiaans tussenshot van het hangende verkeerslicht in de donkere nacht; het zicht op de trappen die naar Laura's kamer leiden met de draaiende ventilator; en Man From Another Place die zijn leuze uitroept.* (Afbeeldingen ontleend aan "*Twin Peaks. Definitive Gold Box Edition*", USA, Paramount Pictures, 2007. Twin Peaks. DVD. CBS Broadcasting Inc)

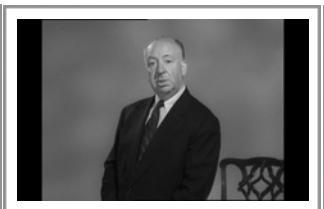
Bijlage 1/bis :

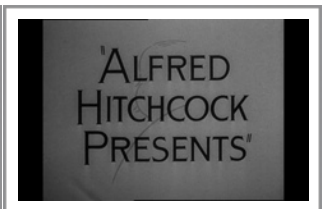
Alfred Hitchcock Presents - Visuele doorloop van episode 4



De inleiding van de aflevering 'Don't Come Back Alive', zoals gewoonlijk met vermelding van de hoofdsponsor, Hitchcocks silhouet als beeldmerk, de korte introductie door gastheer Alfred Hitchcock, vergezeld van een eerste commerciële onderbreking (bijna altijd ironisch aangekondigd door Hitchcock), en ten slotte de aankondigingsslide van de aflevering met de titel van het verhaal en de meest prominente acteur.
[Alle afbeeldingen ontleend aan *"Alfred Hitchcock Presents"*, USA, Universal Studios, 1955. DVD. 2006. Universal Pictures]

De snelle opeenvolging van filmisch ogende shots - in Hitchcocks karakteristieke stijl: afwisseling van overzichtsshots en close-ups, met de focus op uitgesproken emoties - voorzien de kijker slechts van de essentiële visuele en narratieve context. Het geheel heeft de aanschijn van een verkorte versie van een speelfilm. Merk op hoe bijvoorbeeld de grote tijdssprongen (soms tot zes jaar ineens) visueel worden voorgesteld in één oogopslag, aan de hand van de verzekeringsattesten waarop het jaartal vermeld staat (zie de tweede en vierde afbeelding hieronder).





In de outro van de afleveringen blikt Hitchcock kort terug op wat de kijker te zien kreeg. Met een kluchtige opmerking besluit de gastheer zijn korte presentatie, gevolgd door een derde en laatste commercial (hier niet visueel weergegeven). *"I shall stage the disappearance of my own. But don't be alarmed, I shall not stay out of sight for seven years, just seven days ... When I reappear, it will be to tell you another of our little fairy-tale stories for grown-up children."*

Bijlage 2 :

Alfred Hitchcock Presents - Credits

Alfred Hitchcock Presents

Gereleased op 2 oktober 1955 in USA door CBS en later NBC; op 24 januari 1959 in Europa (Nederland).

Uitgegeven in zeven seizoenen (tweehonderd achtenzestig episodes - met uitzondering van 'The Sorcerer's Apprentice': *broadcast in syndication only*) tussen 2 oktober 1955 en 26 juni 1962. (Vervolgd door The Alfred Hitchcock Hour, in drie seizoenen (drieënnegentig episodes).)

Geproduceerd door Joan Harrison, Norman Lloyd, Alfred Hitchcock; e.a.

Gecreëerd door Henry Slesar, Robert C. Dennis, Francis M. Cockrell, Bernard C. Schoenfeld, James P. Cavanagh, William Fay, e.a.

Geregisseerd door Robert Stevens, Paul Henreid, Herschell Daugherty, Norman Lloyd, Alfred Hitchcock, Robert Altman, e.a.

Aan- en afkondigingen van de verschillende episodes bedacht en geschreven door James Allardice.

Montage door Edward W. Williams.

Cinematography door John L. Russel, Reggie Lanning, John F. Warren Lionel Lindon, e.a.

Geluid en muziek door Stanley Wilson, William Brady, Earl Crain Sr., Earl Crain Jr., Hugh McDowell, Perc Townsend, Richard Tyler; Charles Gounod.

Gefilmd in Revue Studios in Hollywood, California; in samenwerking met MCA-TV, executive distributor voor Shamley Productions, Inc.

[Bronnen: GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Arlington, Kirby Lithographic Company, 2001, p. 110; The Internet Movie Database, op: http//www.imdb.com/.]

Bijlage 3 :

Twin Peaks - Credits

Twin Peaks

Gereleased op 8 april 1990 in USA door ABC; op 23 oktober in Europa (Groot-Brittannië).

Pilootaflevering uitgebracht als film Twin Peaks in 1989.

Uitgegeven in twee seizoenen: Eerste seizoen in acht episodes van 8 april 1990 tot 23 mei 1990, gevolgd door het tweede seizoen in tweeëntwintig episodes van 30 september 1990 tot 10 juni 1991.

Geproduceerd door Mark Frost, David Lynch, Gregg Fienberg, Philip Carr Neel, Tim Harbert, Harley Peyton, Robert D. Simon, Robert Engels, John Wenthworth.

Gecreëerd door David Lynch en Mark Frost; Harley Peyton, Robert Engels, Barry Pullman, Tricia Brock, Scott Frost.

Geregisseerd door David Lynch; Lesli Linka Glatter, Caleb Deschanel, Duwayne Dunham, Tim Hunter, Todd Holland, Tina Rathborne.

[Voor de gedetailleerde lijst van regisseurs en schrijvers, zie bijlage 4]

Casting door Johanna Ray.

Montage door Jonathan P. Shaw, Paul Trejo, Toni Morgan, Duwayne Dunham.

Cinematography door Frank Byers.

Geluid en muziek door Angelo Badalamenti; David Slusser.

Gefilmd in Ennis-Brown House - 2655 Glendower Avenue, Los Feliz, Los Angeles, California, USA; North Bend, Washington, USA; Salish Lodge & Spa - 6501 Railroad Ave N., Snoqualmie, Washington, USA; Snoqualmie Falls, Snoqualmie, Washington, USA; Snoqualmie, Washington, USA

[Bronnen: LAVERY, David, *Full of Secrets: Critical approaches to Twin Peaks*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, pp. 208-258; The Internet Movie Database, op: http//www.imdb.com/; Episode Guides, op: http://www.epguides.com/.]

Bijlage 4 :

Regisseurs en Schrijvers die hebben meegewerkt aan Twin Peaks

Episode	Regisseur	Schrijver(s)
[P] Pilootaflevering	David Lynch	Lynch, Mark Frost
[2]	Duwayne Dunham	Lynch, Frost
[3]	David Lynch	Lynch, Frost
[4]	Tina Rathbone	Harley Peyton
[5]	Tim Hunter	Robert Engels
[6]	Lesli Linka Glatter	Mark Frost
[7]	Caleb Deschanel	Harley Peyton
[8]	Mark Frost	Mark Frost
[9]	David Lynch	Lynch, Frost
[10]	David Lynch	Harley Peyton
[11]	Lesli Linka Glatter	Robert Engels
[12]	Todd Holland	Jerry Stahl, Frost e.a.
[13]	Graehme Clifford	Barry Pullman
[14]	Lesli Linka Glatter	Peyton, Engels
[15]	David Lynch	Mark Frost
[16]	Caleb Deschanel	Scott Frost
[17]	Tim Hunter	Frost, Peyton, Engels
[18]	Tina Rathbone	Tricia Brock
[19]	Duwayne Dunham	Barry Pullman
[20]	Caleb Deschanel	Peyton, Engels
[21]	Todd Holland	Harley Peyton
[22]	Uli Edel	Scott Frost
[23]	Diane Keaton	Peyton, Engels
[24]	Lesli Linka Glatter	Tricia Brock
[25]	James Foley	Barry Pullman
[26]	Duwayne Dunham	Peyton, Engels
[27]	Jonathan Sanger	Frost, Peyton
[28]	Stephen Gyllenhaal	Peyton, Engels
[29]	Tim Hunter	Barry Pullman
[30]	David Lynch	Frost, Peyton, Engels

[Bron: LAVERY, David, *Full of Secrets: Critical approaches to Twin Peaks*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, pp. 196-197]

Bijlage 5 :

Lijst van films van Alfred Hitchcock die heruitgegeven werden in een radioprogramma

To give an example of the demand Hitchcock's pictures were being presented on radio, here is a selection of his films, the radio programs they were dramatized on and the broadcast date. 'The Lodger', which was Alfred Hitchcock's third motion picture, was adapted for radio programs so many times it is impossible to even begin listing them all. A few of those adaptations originated from Hitchcock's movie, while many others originated from the story itself, and especially after the release of the 1944 movie of the samen name. In order to keep the list from expanding twice-fold, we have eliminated all of "The Lodger" adaptations.

The Lux Radio Theatre (December 13, 1937) "The 39 Steps"
The Campbell Playhouse (December 9, 1928) "Rebecca"
The Lux Radio Theatre (March 2, 1941) "Rebecca"
The Lux Radio Theatre (June 9, 1941) "Mr. and Mrs. Smith"
Philip Morris Playhouse (December 19, 1941) "The Lady Vanishes"
The Gulf Screen Guild Theatre (Februari 8, 1942) "Mr. and Mrs. Smith"
The Lux Radio Theatre (May 4, 1942) "Suspicion"
Philip Morris Playhouse (November 6, 1942) "Rebecca"
The Lady Esther Screen Guild Theatre (December 14, 1942) "Mr. and Mrs. Smith"
The Lady Esther Screen Guild Theatre (January 4, 1943) "Suspicion"
Philip Morris Playhouse (January 22, 1943) "Mr. and Mrs. Smith"
Philip Morris Playhouse (May 21, 1943) "The 39 Steps"
The Lady Esther Screen Guild Theatre (May 24, 1943) "Shadow of a Doubt"
The Lady Esther Screen Guild Theatre (May 31, 1943) "Rebecca"
Philip Morris Playhouse (October 15, 1943) "Suspicion"
Philip Morris Playhouse (November 12, 1943) "Shadow of a Doubt"
The Lux Radio Theatre (January 3, 1944) "Shadow of a Doubt"
The Lux Radio Theatre (September 18, 1944) "Suspicion"
Matinee Theatre (November 26, 1944) "Mr. and Mrs. Smith"
The Lady Esther Screen Guild Theatre (January 1, 1945) "Mr. and Mrs. Smith"
Matinee Theatre (January 21, 1945) "Rebecca"
Theatre of Romance (July 17, 1945) "Suspicion"
The Lady Esther Screen Guild Theatre (January 21, 1946) "Suspicion"
Theatre of Romance (April 9, 1946) "Jamaica Inn"
Theatre of Romance (April 30, 1945) "Shadow of a Doubt"
Hollywood Startime (July 20, 1946) "Mr. and Mrs. Smith"
Academy Award Theatre (July 24, 1946) "Foreign Correspondent"
The Hour of Mystery (September 1, 1946) "The 39 Steps"

Academy Award Theatre (September 11, 1946) “Shadow of a Doubt”
Hollywood Players (October 1, 1946) “Rebecca”
Academy Award Theatre (October 30, 1946) “Suspicion”
The Lux Radio Theatre (January 26, 1948) “Notorious”
The Lux Radio Theatre (March 8, 1948) “Spellbound”
Studio One (March 23, 1948) “The 39 Steps”
The Camel Screen Guild Players (June 21, 1948) “Shadow of a Doubt”
The Screen Guild Theatre (November 18, 1948) “Rebecca”
The Screen Guild Theatre (January 6, 1948) “Notorious”
The Ford Theatre (February 18, 1949) “Shadow of a Doubt”
The Lux Radio Theatre (May 9, 1949) “The Paradine Case”
Prudential Family Hour of Stars (July 24, 1949) “Rebecca”
The Screen Guild Theatre (November 24, 1949) “Suspicion”
The Lux Radio Theatre (November 6, 1950) “The 39 Steps”
The Screen Directors’ Playhouse (November 9, 1950) “Shadow of a Doubt”
The Screen Directors’ Playhouse (January 25, 1951) “Spellbound”
The Lux Radio Theatre (December 3, 1951) “Strangers on a Train”
Stars in the Air (December 26, 1951) “Mr. and Mrs. Smith”
Hollywood Sound Stage (January 10, 1952) “Shadow of a Doubt”
Suspense (March 3, 1952) “The 39 Steps”
Philip Morris Playhouse on Broadway (May 25, 1952) “Rebecca”
The Lux Radio Theatre (September 21, 1953) “I Confess”
The Lux Radio Theatre (April 12, 1954) “Strangers on a Train”

[Bron: GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Arlington, Kirby Lithographic Company, 2001, pp. 17-18]

Bijlage 6 :

Alfred Hitchcock Presents - Awards

1955

• genomineerd voor een Emmy Award for Best Action or Adventure Series

• genomineerd voor een Emmy Award for Best Master of Ceremonies or Program Host for a Television Series (Alfred Hitchcock)

• genomineerd voor een Emmy Award for Best Director in a Televised Film Series (Alfred Hitchcock)

• winnaar van een Emmy Award for Best Editing of a Television Film (Edward W. Williams)

• winnaar van een Look Magazine's Annual Television Award (Alfred Hitchcock als beste regisseur)

• winnaar van een Television Almanac Award (als beste mysteryprogramma voor televisie)

1956

• genomineerd voor een Emmy Award for Best Male Personality (Alfred Hitchcock)

• genomineerd voor een Emmy Award for Best Television Series

• winnaar van een Television Almanac Award als beste mysterieprogramma voor televisie

• winnaar van een Emmy Award for Best Teleplay Writing for a Television Series (James P. Cavanagh)

• winnaar van winnaar van een Look Magazine's Annual Television Award (als beste televisieserie)

1957

• genomineerd voor een Emmy Award for Best Dramatic Anthology Series

• winnaar van een Emmy Award for Best Direction for a Television Series (Robert Stevens)

• winnaar van een Golden Globe Award for Best Television Program

• winnaar van winnaar van een Look Magazine's Annual Television Award (als beste televisieserie)

1958

• winnaar van een Golden Globe Award for Best Television Program

1959

• genomineerd voor een Emmy Award for Outstanding Achievement in Art Direction and Scenic Design (John J. Lloyd)

• genomineerd voor een Emmy Award for Outstanding Achievement in Film Editing for a Television Series (Edward W. Williams)

1960

• genomineerd voor een Emmy Award for Outstanding Achievement in Film Editing for a Television Series (Edward W. Williams)

• winnaar van een Television Almanac Award (als beste mysteryprogramma voor televisie)

1963

- genomineerd voor een Emmy Award for Outstanding Achievement in Drama (Adaptation) (James Bridges)
- winnaar van een Television Almanac Award (als beste mysteryprogramma voor televisie)

1966

- Alfred Hitchcock ontvangt een Honorary Membership van de Association of Cinematography, Television and Allied Technicians

1971

- Alfred Hitchcock ontvangt Honorary Membership van de British Society of Film and Television Arts

2006

- genomineerd voor Saturn Award for Best Retro Television Release on DVD (voor Seizoen 1)

[Bronnen: GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Arlington, Kirby Lithographic Company, 2001, pp. 95-96; The Internet Movie Database, op: http//www.imdb.com/]

Bijlage 7 :

Twin Peaks - Awards

1990

- genomineerd voor acht Emmy Awards (onder meer Outstanding Drama Series, Outstanding Achievement in Main Title Theme Music, Outstanding Writing in a Drama Series)
- winnaar van een Broadcasting Press Guild Award for Best Imported TV Program
- winnaar van een Artios Award (Casting Society of America) for Best Casting for TV, Dramatic Episodic (Johanna Ray)
- winnaar van een Television Critics Association Award for Outstanding Achievement in Drama
- winnaar van een Television Critics Association Award for Program of the Year

1991

- genomineerd voor een American Society of Cinematographers Award Outstanding Achievement in Cinematography in Movies of the Week/Pilots (Ronals Victor Garcia)
- genomineerd voor Directors Guild of America Award for Outstanding Directorial Achievement in Dramatic Series' - Night (Lesli Linka Glatter)
- genomineerd voor vier Emmy Awards (onder meer Outstanding Lead Actor in a Drama Series, Outstanding Sound Editing for a Series)
- genomineerd voor een Golden Globe Award for Best Performance by an Actress in a Supporting Role in a Series, Mini-Series or Motion Picture Made for TV (Sherilyn Fenn)
- genomineerd voor een Grammy Award for Best Instrumental Composition Written for a Motion Picture or for Television (Angelo Badalamenti met de soundtrack)
- genomineerd voor tien Soap Opera Digest Awards (onder meer Outstanding Hero : Prime Time; Outstanding Heroine : Prime Time; Outstanding Lead Actor : Prime Time)
- winnaar van drie Golden Globe Awards (onder meer Best TV-Series - Drama)
- winnaar van een TP de Oro Mejor Serie Extranjera (Best Foreign Series)

1992

- genomineerd voor vier Soap Opera Digest Awards (onder meer Outstanding Prime Time Show; Best Death Scene : Prime Time)
- winnaar van een Aftonbladet TV Prize Bästa utländska program (Best Foreign TV Program)

2006

- winnaar van een TV Land Award for Favorite Dream Sequence

2007

- genomineerd voor een Satellite Award for Best DVD Release of a TV Show (voor Seizoen 2)

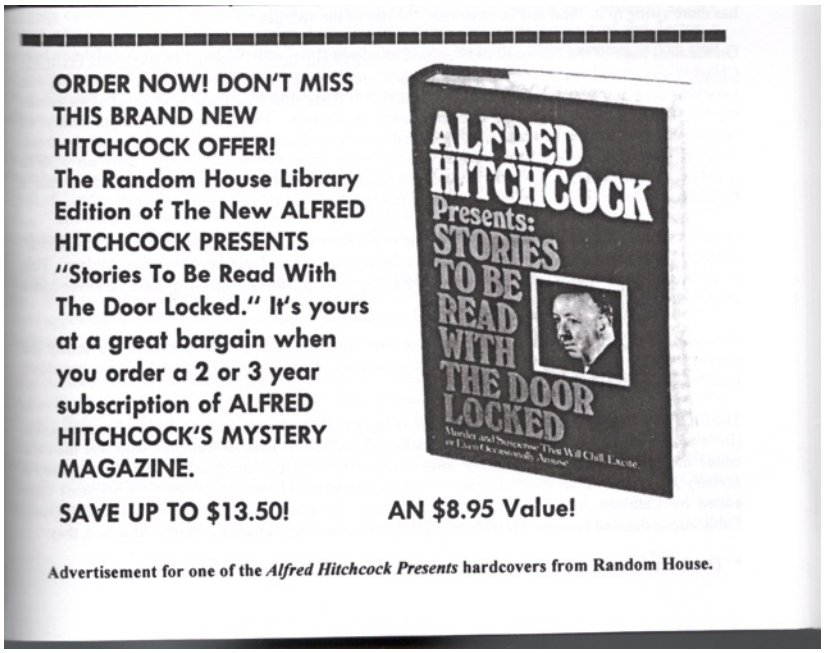
2008

• winnaar van een Saturn Award for Best Retro Television Series on DVD (The Definitive Gold Box Edition)

[Bron: The Internet Movie Database, op: http//www.imdb.com/]

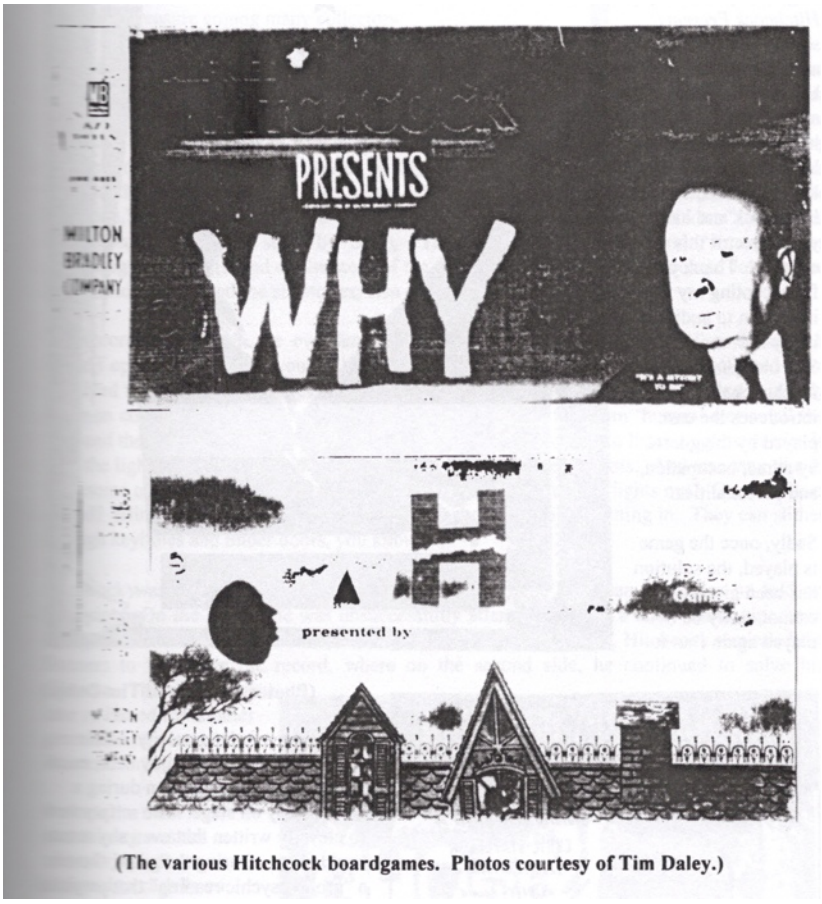
Bijlage 8 :

Alfred Hitchcock Presents - Remediëringen van de tv-serie



Advertisement for one of the *Alfred Hitchcock Presents* hardcovers from Random House.

Om de publiciteit van de televisieserie Alfred Hitchcock Presents optimaal te benutten lag vanaf 1959 de eerste editie van *Alfred Hitchcock Presents: Stories They Wouldn't Let Me Do on TV* in de rekken. Een gelijkaardige publicatie is deze anthologyreeks van suspense-, horror- en detectiveverhalen in hardcover boekvorm: *Alfred Hitchcock Presents: Stories To Be Read With the Door Locked;* voor het eerst uitgegeven in 1957 door Simon en Schuster.



(The various Hitchcock boardgames. Photos courtesy of Tim Daley.)

In 1959 werd een eerste 'boardgame' uitgebracht als *Alfred Hitchcock Presents WHY*, waarin denkwerk, strategie en geheugen vereist zijn om als eerste elf speelkaarten te verzamelen en het spel bijgevolg te winnen. Elk van die speelkaarten leverde een wapen, een geest of een deel van Hitchcocks schaduw op; nog aangevuld met een bonuskaart 'It's a Mystery to Me'. Nadien kwamen nog een aantal dergelijke boardgames op de markt. Hetzelfde spel werd nog tweemaal heruitgegeven: in 1961 als *WHY: Presented by Alfred Hitchcock*; en in 1967 als *Alfred Hitchcock: WHY Mystery Game*.

[Bron: GRAMS, Martin Jr., WIKSTROM, Patrik; *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Arlington, Kirby Lithographic Company, 2001, p. 89; p. 577]