

david lynch's 'twin peaks': postmoderne soap opera (*)

jan van der vloedt

Toen *Twin Peaks* in 1990 in Amerika in première ging, werd de serie meteen met lofbetuigingen overladen. Vier jaar later willen we even terugblikken, om na te gaan of deze serie daadwerkelijk de vernieuwende televisie is waarvoor ze toen nogal gemakkelijk doorging. In een eerste paragraaf zullen we bekijken waar *Twin Peaks* afwijkt van de conventionele soap opera, zowel op inhoudelijk, visueel (montage, mise-en-scène, cinematografie) als auditief niveau. Vervolgens wordt de serie behandeld als een vorm van postmoderne televisie. We zullen zien dat *Twin Peaks* door het vermengen van verschillende genres en het aanwenden van pastiche en parodie een polysemische vorm van televisie is.

EEN SOAP OPERA

Het is niet vanzelfsprekend *Twin Peaks* bij één welbepaald genre te willen categoriseren, omdat de serie met meerdere genres tegelijk flirt (zie infra). Toch zijn het naar onze mening vooral de kenmerken van de soap opera die er het meest uitspringen. In wezen is de serie niet veel meer dan een gewone nighttime soap: een vervolgverhaal, gekenmerkt door de aanwezigheid van zeer vele personages en een complexe verhaalstructuur. De afleveringen hebben een open einde en ook puur inhoudelijk vinden we vele typische soap-elementen terug. Anderzijds wijkt *Twin Peaks* dikwijls van het normale soap-stramien af, vooral omdat de handtekening van filmregisseur David Lynch steeds aanwezig is. In deze paragraaf zullen we van naderbij bekijken hoe *Twin Peaks* met de soap-conventies omgaat.

De narratieve soap-conventies

Een belangrijk kenmerk van een soap opera is de oneindige continuïteit. *Twin Peaks* telt echter 'slechts' 30 afleveringen en wijkt hiermee dus reeds van de meeste soaps af. Merkwaardig is ook dat de serie op het inhoudelijke vlak een welomschreven uitgangspunt heeft, namelijk de

dood van Laura Palmer, waardoor we dus bijna moeten besluiten dat we met een mooi afgerond verhaal te doen hebben en dat de typische oneindigheid van de soap opera wel erg ver weg is. Nochtans is dit niet echt het geval. De moord op Laura is immers maar een aanleiding tot het vertellen van de geschiedenis van het stadje, met al haar onderhuidse verwickelingen en intriges. Bovendien had de serie het potentieel in zich om eeuwig te kunnen doorgaan, en initieel hadden de makers ook niet het plan er na 30 afleveringen mee op te houden. Externe factoren - lees: de daling van de kijkcijfers - beslisten daar echter anders over.

Wat het verloop van de verschillende afleveringen betreft, volgt *Twin Peaks* het normale soap opera-stramien. Elke aflevering heeft een open einde, meestal een cliffhanger: het verhaal wordt middenin een dramatische gebeurtenis stopgezet met de bedoeling de kijker nieuwsgierig te maken voor de volgende aflevering (b.v. het neerschieten van Cooper op het einde van aflevering 8). Het gebruik van cliffhangers is tevens een zeer belangrijk middel om de kijker actief bij het gebeuren te betrekken. Het is het belangrijkste stijlmiddel om de nieuwsgierigheid van de kijker te prikkelen, de nieuwsgierigheid waar het volgens Lynch in soaps, en dus ook in *Twin Peaks*, om draait: 'In soap opera's is de kijker de eeuwige detective. Iedereen wil graag weten wat er gebeurd is, waarom, met wie en hoe.' (1) Dit opwekken van de nieuwsgierigheid was iets wat *Twin Peaks* zeer goed lukte; het was één van de belangrijkste elementen die bijdroegen tot het succes van de serie: 'Twin Peaks plays on one of the most basic pleasures of narrative: the desire to find out, the need to know' (Medhurst, 1990:42).

Met de cliffhanger zijn we tevens bij een andere soap-conventie beland die *Twin Peaks* in ere houdt, namelijk het proces van anticipatie. Hiermee bedoelen we dat de kijker actief bij het gebeuren betrokken wordt, doordat hij reeds zaken te weten komt waarvan relevante personages in het verhaal zich nog niet bewust zijn. Op die manier kan de kijker op het verhaal vooruit lopen. In *Twin Peaks* is dit constant het geval in de plot rond de perikelen tussen Ben Horne, Catherine Martell en Josie Packard. We kunnen *Twin Peaks* dan als een soap opera omschrijven, juist vanwege de verhaalstructuur, die bestaat uit een complex verhaal met een groot aantal personages en talrijke parallel lopende (neven)intriges. 'Om te volgen moet je bereid zijn het typische soap-spel mee te spelen: oproepen van feiten uit het verleden, speculatie over wat gaat gebeuren, verbanden leggen tussen de parallelle intriges' (Mertens, 1991:89). In *Twin Peaks* zijn er een vijfendertigtal verschillende plots en evenveel verschillende personages te onderscheiden, die bijna allemaal iets met elkaar te maken hebben. Deze ineenstrengeling van narratieve lijnen en

personages is typisch voor de soap opera, en heeft als (gewild) neveneffect dat elke kijker zijn favoriete personage(s) kan hebben, naar wie hij kan uitkijken. De structuur van het verhaal in *Twin Peaks* is echter zo ingewikkeld, dat het voor zeer vele kijkers onmogelijk bleek nog te kunnen volgen na een aflevering overgeslagen te hebben. In die zin verschilt de structuur van de serie van de andere soaps, waar de kijker de verhaallijn op eender welk moment weer kan oppikken.

Het eigenlijke verhaal kunnen we samenvatten met het adjectief waarop David Lynch een patent lijkt te hebben: *weird* (vreemd, bizar). *Twin Peaks* betreedt een surreële wereld waar prime time drama zich doorgaans niet waagt, een wereld waar dansende dwergen en geïncarneerde geesten zich thuisvoelen, een wereld die de film liefhebber natuurlijk reeds kende uit de films van Lynch. Toch blijft de serie toegankelijk voor iedereen, omdat er kundig gebalanceerd wordt op de grens van realisme en surrealisme. Tot op zekere hoogte volgt *Twin Peaks* qua verhaal inderdaad de zaken die we van een nighttime soap mogen verwachten. De zagerij-intrige b.v. is een machtsstrijd die typisch is voor prime time soaps. Het traject dat dit soort van verhaallijn doorloopt, wordt gestructureerd door het bedrog van één personage door een ander, veelal in een liefdesrelatie die bedreigd wordt door de steeds op de loer liggende ontdekking van het bedrog. Catherine Martell staat centraal in veel van deze soorten soap-misleidingen: Ben, Josie, Andrew en Pete staan allen in verschillende machtsverhoudingen tegenover haar, afhankelijk van hoeveel zij van haar weten en omgekeerd. De rol van Catherine komt op die manier overigens zeer goed overeen met die van Alexis in *Dynasty*: net zoals Alexis is Catherine een sterke en koelbloedige vrouw die goed in staat is om andere personages te manipuleren. Dit komt bijvoorbeeld zeer goed tot uiting in de scène waarin ze Pete omhelst als ze bij hem terugkeert: haar blik met open ogen is naar de kijker gericht, die verondersteld wordt hierin de belichaming van het manipulatieve vrouwelijke personage in de soap opera te herkennen. Ook de aanwezigheid van verrassende onthullingen en het verrijzen van doodgewaande personages zijn conventionele ingrediënten, waarmee de soap-liefhebber goed vertrouwd is. Overigens kwam Derry (1985:101-104) in zijn analyse van de soap opera uit op een tiental conventionele plots (een onmogelijke liefdesrelatie, een onverwachte ziekte of ongeval, carrièrebetrachtingen, etc.), die we stuk voor stuk ook in *Twin Peaks* terugvinden.

Naast de surreële sfeer blijken de traditionele soap-thema's dus wel degelijk aanwezig te zijn in *Twin Peaks*. De manier waarop ze behandeld worden, wijkt echter sterk af van wat we gewoon zijn. Datgene wat

Twin Peaks naar ons gevoel tot echt andere televisie maakt, is de typische sfeer die we ook kennen van de films van de regisseur. Deze sfeer wordt o.a. bereikt door zijn typische visuele en muzikale stijl, maar ook door de gecreëerde personages, een bende 'weirdo's' (vreemde, bizarre figuren), die we voorheen niet zagen op het kleine scherm. De karaktertrekken en de problemen van de meeste personages zouden herkenbaar zijn, ware het niet dat ze zodanig opgeblazen zijn. Zo verworden sommige personages tot karikaturen, waarmee de kijker zich nog maar in zeer beperkte mate kan identificeren. De gekste personages zijn wellicht Dr. Jacoby, Nadine Hurley en de 'log lady', en helemaal buiten classificatie staan de 'bovennatuurlijken', Mike, Bob, de reus en de dwerg. Het uitvergroten van de eigenschappen en problemen van de personages maakt de serie naar ons gevoel uniek, maar is tegelijk ook verantwoordelijk voor het feit dat de kijker zich moeilijker kan inleven in het verhaal: 'het bemoeilijkt de herkenbaarheid, het identificatieproces dat de kijker met de personages aangaat. Het resultaat is een zekere distantie waaronder ook de betrokkenheid op het verhaal lijdt' (Mertens, 1991:90).

Iets anders wat opvalt is dat *Twin Peaks* alleen bevolkt wordt door adolescenten en volwassenen, hetgeen dan wel weer typisch is voor soap opera's. 'De problemen die in alle soaps behandeld worden (verloving en huwelijk, overspel en echtscheiding, gewilde, ongewilde of verlangde zwangerschappen en alle emoties die met intieme relaties te maken hebben) situeren zich immers in deze leeftijdsgroep' (Porter, 1982: 126). Tenslotte vermelden we nog dat de personages niet echt vreemd overkomen door hun uiterlijk (met grote uitzondering van de 'log lady', een personage dat Lynch reeds 20 jaar in zijn hoofd had) maar wel door hun dialogen, die dikwijls zeer bizar zijn of plotse wendingen nemen naar zaken die zo irrelevant zijn dat de kijker het weer even moeilijk heeft met het identificatieproces. Aan de andere kant zijn er ook scènes waarin zeer lange tijd niets gezegd wordt, ook weer zoiets dat we niet gewoon zijn van televisiedrama.

De audiovisuele soap-conventies

Het soap opera-genre hanteert enerzijds een onopvallende camerastijl om de realiteitsillusie niet te doorbreken, en maakt anderzijds veel gebruik van close-ups die de emoties van de personages goed doen uitkomen. Het wekte dan ook enige verbazing op dat juist David Lynch, een filmregisseur met een wel uitgesproken visuele stijl, voor de televisie kwam werken. De camera is in *Twin Peaks* dan ook overal prominent aanwezig, en er wordt tevens veel aandacht besteed aan mise-en-scène,

montage en belichting. Televisie is traditioneel meer narratief dan visueel; *Twin Peaks* staat echter dicht bij cinema dan televisie, wat we reeds merken d.m.v. een eenvoudige test. De serie is namelijk zeer moeilijk te volgen wanneer we het beeld uitschakelen, iets wat in de conventionele soaps niet het geval is; deze zijn immers volgestouwd met eenvoudige dialogen waarbij het beeld geen echte vereiste is om het verhaal te volgen. Op dat vlak zouden we, het ontstaan van de televisiesoap uit de radiossoap in gedachten, kunnen gewagen van radio met beelden. *Twin Peaks* moet het echter eerder hebben van beelden, en buit dus eigenlijk als eerste soap het hoofdkenmerk van het televisie-medium, namelijk zijn visuele karakter, volledig uit.

Iets dat duidelijk verschilt van andere televisieseries is de montage. Een eerste zaak die opvalt, is de lengte en de nadrukkelijkheid van bepaalde shots, waardoor de kijker zich bewust wordt van de aanwezigheid van de camera, wat in de conventionele soaps nooit het geval is. De montage geeft de serie haar specifiek traaglopend tempo, maar is tegelijkertijd ook zeer verzorgd. We hebben dikwijls te doen met trage overvloeiers (*dissolves*), wat we niet gewoon zijn van televisiedrama. Ook de *inserts* (shots van zeer korte duur) zijn van een eerder ongewone aard. Waar de meeste andere soaps tussen twee op zichzelf staande scènes meestal een kort shot geven van de buitenkant van een huis of appartementsgebouw, en vervolgens terug naar het interieur cutten, bestaan de *inserts* in *Twin Peaks* uit onverklaarde shots van nachtelijke verkeerslichten die verspringen of van het geruis van de wind door de bomen. Deze shots hebben geen betekenis van welke aard dan ook, maar zijn er louter voor de sfeerschepping.

De mise-en-scène is expressiever dan in de doorsnee-soap, waar die er slechts voor hoeft te zorgen dat het verhaal begrijpbaar blijft. In *Twin Peaks* geeft de mise-en-scène echter een meerwaarde aan het geheel. Er is ten eerste veel aandacht besteed aan de decors. De 'Black Lodge' b.v. roept op overtuigende wijze een sfeer op die totaal los staat van enige menselijke ervaring. Ook de locaties waar men de - voor televisie uitzonderlijk veel - buitenopnames maakte, zijn zorgvuldig uitgekozen. De kostumering en vooral de make-up (b.v. Laura's lijk) zijn van uitzonderlijke kwaliteit, en ook het feitelijke in-scène-zetten biedt een meerwaarde aan. Tijdens de begrafenisscène b.v. valt Leland op de doodskist van Laura, waardoor een mechanisme in gang gezet wordt dat de kist op en neer doet gaan; dit beeld heeft een seksuele connotatie en suggereert voor het eerst de incestueuze verhouding tussen Leland en Laura.

Tenslotte is het cameragebruik op zich ook heel expressief. De camera-standpunten zijn veelal onrealistisch, waardoor de kijker zich bewust wordt van de aanwezigheid van de camera. Zo wordt er gebruik gemaakt van vogel- en kikvorspectieven. De waarschijnlijk beroemdste scène van de serie is de droomscène die we in aflevering 3 terugvinden. In deze scène - volgens Lynch zelf 'the best piece of film I've ever made' (Alexander, 1993:6) - blijkt Agent Cooper contact te hebben met geïncarneerde geesten. Lynch filmde de hele episode achterstevoren, en ook de geluidsband draaide achteruit, waardoor de acteurs niet alleen moesten achteruitlopen en -dansen, maar ook hun tekst achterstevoren opzeggen.

Naast het eigen visuele karakter vertoont de serie ook een specifieke auditieve stijl. In soap opera's draagt de muziek doorgaans niet veel bij tot het verhaal; het blijft bij één herkenningmelodie of -liedje. In *Twin Peaks* daarentegen blijkt de muziek een belangrijke bijdrage tot het geheel te vormen. Lynch is er samen met componist Angelo Badalamenti zeer goed in geslaagd de serie een geluid mee te geven dat de mysterieuze sfeer goed weergeeft. Zo wordt de begingeneriek begeleid door het 'Twin Peaks Theme', de herkenningmelodie, een mengeling van piano's, violen, basklarinetten, synthesizers en saxofoons; een trage, dramatische, ietwat donkere en dreigende melodie, die reeds goed de mysterieuze sfeer van de serie weergeeft. Het meest opvallende is echter dat verschillende personages hun eigen muziekje hebben. De kijker hoeft bijvoorbeeld nog maar de eerste noten van 'Audrey's Dance' te horen, of hij weet al dat er weer een ondeugende frats van Audrey Horne op komst is. Louter muzikaal gezien hebben de composities van Badalamenti niet zoveel om het lijf, maar we kunnen wel besluiten dat zijn muziek de sfeer en de emoties die Lynch met zijn beelden scheidt, zeer goed versterkt.

POSTMODERNE TELEVISIE

Kenmerkend voor de hedendaagse, postmoderne televisie is, aldus Fiske (1987:254), 'its 'flatness' and emphasis on surface style; its abandonment of traditional narrative; and its tendency to be self-reflexive and about itself'. Als schoolvoorbeelden van postmoderne televisie verwijst hij naar programma's als *Miami Vice*, *The Singing Detective* en *Max Headroom*. Zonder ons te mengen in de zeer complexe en overigens oneindige discussie rond postmoderniteit, willen wij in deze paragraaf enkele eigenschappen van *Twin Peaks* vermelden die als postmodern kunnen worden aanzien.

Intertextualiteit

Eén van de opvallendste elementen in de serie is de intertextualiteit, waarmee we bedoelen dat de serie meerdere genres en stijlvormen in zich verenigt. In de vorige paragraaf betoogden we reeds dat de serie kan worden gelezen als een nighttime soap, zowel wat de inhoud als de vorm betreft. We zagen echter ook dat *Twin Peaks* geen alledaagse soap is, en dit komt o.a. door het inmengen van andere genres of verwijzingen naar andere genres. Natuurlijk bevat elke soap opera onvermijdelijk verwijzingen naar andere teksten: een verhaallijn uit een boek of film, het verschijnen van een beroemde ster uit de show- of filmwereld in het verhaal, maar nergens gebeurt dit zo opvallend als in *Twin Peaks*.

Naast soap opera is *Twin Peaks* immers ook een detective-story, waarvan de basisplot reeds in de eerste scènes vastgelegd wordt. Het lijkt van een meisje wordt gevonden en een F.B.I.-agent moet samen met de plaatselijke politie een antwoord gaan zoeken op de basisvraag, die ook de kijker zich stelt: Who killed Laura Palmer? Dit is het typische uitgangspunt voor een detective-verhaal, een 'whodunnit'. Typerend voor de hele serie is dan weer dat ook met de conventies van de detective-story de spot gedreven wordt. *Twin Peaks* moet bijvoorbeeld zowat de eerste fictieve 'smalltown' zijn waar de plaatselijke autoriteiten het goed kunnen vinden met de F.B.I.

Agent Cooper verschilt ook danig van de doorsnee televisie-detective. De conventies van het detective-genre worden in *Twin Peaks* zodanig overtreden dat de kijker enige moeite heeft zich te oriënteren.

Andere genres die overvloedig de revue passeren zijn het melodrama, de situation comedy en het horrorverhaal. *Twin Peaks* heeft meer dan een gewoon detective-verhaal en een gewone soap opera - aandacht voor de gevoelens van de personages, soms overdreven veel, zodanig dat we te doen hebben met een vorm van melodrama. Exemplarisch hiervoor is de eerste helft van de pilootaflevering, waarin Lynch ons de zeer emotionele reacties toont van de *Twin Peaks*-gemeenschap op het nieuws van Laura's dood. De perikelen rond de liefdesaffaire tussen Andy en Lucy, en de tussenkomst van Richard 'Dick' Tremayne, Andy's concurrent, kunnen dan weer beschouwd worden als een situation comedy. Andy en Lucy bekvechten ongeveer elke aflevering om onbenulligheden, wat aanleiding geeft tot tal van komische situaties. Een beproefd middel om humor te bereiken, is de contrastwerking. In *Twin Peaks* wordt er ook met contrasten gewerkt, veelal op het vlak van de dialoog. Men plaatst achter inhoudelijk ernstige en voor de plot veelal relevante dialooglijnen dikwijls iets totaal irrelevant of een absurde oneliner, wat door het

contrast met wat voorafging zijn uitwerking niet mist. Tenslotte is *Twin Peaks* soms ook pure horror. Evenals in vele hedendaagse televisieseries ontbreekt het de serie niet aan geweld, maar Lynch gaat verder dan het doorsnee programma. De visioenen waarin Sarah en Maddy de serie-moordenaar, Killer Bob, in hun huis zien rondsluipen, passen zonder problemen in een griezelfilm. In een scène die duidelijk naar Stanley Kubrick's *The Shining* refereert, gaat Leo Bobby te lijf met een grote bijl. Voor de meest gruwelijke scène van de serie moeten we naar aflevering 15, waar Leland/Bob Maddy afslacht op een afschuwelijke en zeer bloederige wijze. Verscheidene recensenten beschouwden dit als één van de gewelddadigste scènes in de geschiedenis van de televisie.

We kunnen besluiten dat Lynch en Frost een extra dimensie gegeven hebben aan het soap-genre door het te vermengen met andere stijlen. Ze voegden elementen uit verscheidene genres en stijlen toe aan een gewoon soap-verhaal. Dit is een typisch postmodernistische werkwijze. Postmoderne kunstenaars - of het nu schrijvers, schilders of televisiemakers zijn - hebben geen stilistische grenzen en werken steeds op verschillende niveaus. Zij maken met behulp van verschillende stijlen iets nieuws. In *Twin Peaks* wordt elk genre daarenboven op een andere manier behandeld in de verschillende scènes. Lynch en Frost zetten de kijkers voortdurend op het verkeerde been door b.v. een inhoudelijk ernstige scène plots te laten eindigen met een absurde noot. 'At one moment, the conventions of a genre are taken "seriously"; in another scene, they might be subjected to the sort of ambivalent parody that Linda Hutcheon associates with postmodern textuality (...) The movement in and out of parodic discourse is common in all of the episodes' (Collins, 1993:347). We hebben dus te doen met een oscillatieproces, waarin emotionele betrokkenheid alterneert met ironische afstandelijkheid. Wat *Twin Peaks* onderscheidt van series als *Dallas*, is volgens Collins niet alleen het feit dat deze alternerende kijkposities aangemoedigd worden, maar vooral dat de serie expliciet uitkomt voor deze manier van televisiekijken. *Twin Peaks* erkent m.a.w. dat dit spanningsveld tussen betrokkenheid en afstandelijkheid juist één van de plezierverlenende elementen van de televisietekst is.

Parodie, pastiche, zelfreferentialiteit en nostalgie

Pastiche en parodie (al zijn niet alle auteurs het hier over eens) zijn concepten die onvermijdelijk opduiken als men het over postmodernisme heeft, ook i.v.m. televisie: 'Postmodernism plunders the image-bank and the word-board for the material of parody, pastiche and, in extreme cases, plagiarism' (Jameson, 1991:17). In *Twin Peaks* alterneren de ver-

schillende hierboven besproken televisiegenres en -conventies met parodie en pastiche. Parodie is een bespottelijk makende nabootsing van een kunstwerk en moet onderscheiden worden van pastiche. Pastiche is een neutrale praktijk van zulke nabootsing, zonder de bijbedoelingen die parodie wel heeft, zonder spot.

Pastiche is blinde parodie. Het is het zonder meer imiteren van de stijl, de manier en de motieven van een tekst. In *Twin Peaks* werd op die manier b.v. de 'film noir' onder de loep genomen. Zo blijkt Josie Packard het prototype van de 'femme fatale' te zijn.

Lynch en Frost hebben echter niet alleen stilistisch verwezen naar het 'noir-genre'; *Twin Peaks* zit boordevol met verwijzingen naar oude films zoals *Laura* en *Double Indemnity* (beide uit 1944). Dit is een pure vorm van pastiche. Het merendeel van de kijkers is zich van deze verwijzingen immers niet bewust. Het is een vorm van 'spielerei', een speels verwijzen naar films en televisieseries uit het verleden, een vorm van citeren zonder enige bijbedoeling. Het is een spel dat alleen kan meegespeeld worden door kijkers die een redelijke film- en televisiebagage hebben. Het al dan niet zien van de verwijzingen heeft dan ook geen invloed op het verhaal als geheel. Ook hebben de makers enkele autobiografische grapjes verstoppt in de serie. Zo is b.v. het personage Maddy afkomstig uit Missoula, Montana, eveneens de geboorteplaats van Lynch. Dit soort weetjes is al helemaal voor de hardnekkige fans bestemd. Dit is 'mere playfulness', niets meer dan enkele knipoogjes. De verschillende segmenten van het gefragmenteerd publiek kunnen de serie dan ook op een verschillende manier bekijken. Zij die geen boodschap hebben aan de postmodernistische conventies, kunnen de serie als een doodgewone soap opera bekijken. *Twin Peaks* is een polysemische vorm van televisie.

De serie is echter niet alleen pastiche. Er wordt ook danig de spot gedreven met het soap opera-genre. Het duidelijkst komt dit tot uiting in de 'soap in de soap'. De dagelijkse soap opera voor de *Twin Peaks*-bewoners is 'Invitation to Love'. De afleveringen van 'Invitation to Love' bestaan uit close-ups en eindeloze dialogen, die we van daytime soap gewend zijn. De grootste fans van de soap blijken Nadine, Shelly en Lucy te zijn, kortom, de vrouwelijke doelgroep van de daytime soaps. Tegelijkertijd refereert 'Invitation to Love' ook aan de gebeurtenissen in *Twin Peaks* zelf. De soap wordt macaberder naarmate het geweld in *Twin Peaks* toeneemt. In aflevering 7 wordt het zelfs een perfect spiegelbeeld: wanneer Shelly haar man neerschiet, zien we op het televisietoestel in de woonkamer net hetzelfde gebeuren; 'Invitation to Love' neemt een even dramatische wending als *Twin Peaks*, wanneer Chet Jade neerschiet. Denzin (1991:11) zegt dat zulke zelfreferentialiteit een typisch iets is in het postmodernisme. Het publiek kijkt in feite naar de

produktie van een produktie. De traditionele grens tussen de film- of televisietekst en de kijker wordt dan als het ware weggeveegd. Deze zelfreferentialiteit heeft dan tot gevolg dat de kijker zich ervan bewust wordt dat hij naar de televisie aan het kijken is. Concreet kunnen we dus zeggen dat, d.m.v. de soap in de soap, *Twin Peaks* haar eigen personages beschouwt als populaire figuren. M.a.w. de *Twin Peaks*-personages kijken naar 'Invitation to Love' zoals wij, kijkers, naar *Twin Peaks* kijken.

Tenslotte is het moeilijk te zeggen in welke periode de serie zich afspeelt. De *Twin Peaks*-tienaars lijken recht uit de jaren vijftig gestapt, terwijl de F.B.I. over hypermoderne opsporingsapparatuur beschikt. Ook de muziek is niet te definiëren in de tijd. *Twin Peaks* speelt zich af in een soort tijdloze droomwereld, in een mix van kleding, auto's, kapsels, interieurs, waardesystemen en taalgebruik, die de laatste vier decennia overspannen. Dit is tekenend voor de postmoderne cultuur, die niet met haar eigen tijd overweg schijnt te kunnen en daarom maar de nostalgische toer opgaat.

BESLUIT

We kunnen *Twin Peaks* beschouwen als een prime time soap, een soap echter die de conventies van dat eigenste genre op alle vlakken op de spits drijft. Enerzijds parodieert de serie door deze conventies tot in het absurde uit te vergroten, maar anderzijds blinkt ze uit door haar hoge audiovisuele kwaliteit en inventiviteit. *Twin Peaks* vraagt een inspanning van de kijker, die het niet gemakkelijk heeft om het toch wel zeer complexe verhaal te volgen. Het zijn echter vooral de constante overtredingen van de ongeschreven televisieconventies, die het de kijkers moeilijk maken zich te blijven inleven in de gebeurtenissen.

De serie is ook een postmoderne collage van verschillende televisiegenres, waarin op nostalgische wijze gerefereerd wordt aan oude films. Dit alterneren van genres heeft natuurlijk wel implicaties voor de kijker, die als het ware schippert tussen emotionele betrokkenheid en ironische afstandelijkheid. Het is echter o.a. juist deze afwisseling van kijkposities die van het bekijken van de serie iets bijzonders maakt. *Twin Peaks* is immers de eerste serie waar dit vermengen van genres op een zo expliciete wijze gebeurt, en het is juist daarom dat de serie op verschillende manieren kan worden gelezen. Ook het aanwenden van pastiche en parodie draagt bij tot dit polysemisch karakter van de serie. Er bevinden zich talloze refenties aan oude films, televisieseries etc., die echter niet moe-

ten worden begrepen om het verhaal te kunnen volgen. Deze referenties zijn a.h.w. slechts een extraatje voor de kijkers met een redelijke filmbagage. Ook is het moeilijk *Twin Peaks* in een tijds kader te plaatsen, wat weer typisch is voor de postmoderne cultuur, waarin op alle vlakken teruggegrepen wordt naar het verleden.

Dit alles noopt ons ertoe te besluiten dat *Twin Peaks* als een buitenbeentje in het televisielandschap kan worden beschouwd, wat echter nog geen garantie voor succes betekent: na een spectaculaire start, o.a. veroorzaakt door de enorme mediabelangstelling, nam de serie al vlug een even spectaculaire duik in de kijkcijfersstatistieken...

(*) Dit artikel is gebaseerd op zijn eindverhandeling *David Lynch's Twin Peaks. Analyse van een postmoderne soap opera*, Fac. Soc. Wet., Dep. Comm. Wet., K.U. Leuven, september 1993, 110 blz. Promotor: Prof. Dr. W. Hesling.

NOOT

(1) David Lynch, geciteerd in een interview in *De Morgen* (29/03/1991). Voor een groot interview met de regisseur over 'Twin Peaks' en zijn gehele oeuvre (zie: Breskin, 1992).

LITERATUURLIJST

- Alexander, J. (1993) *The Films of David Lynch*. London: Letts.
- Breskin, D. (1992) *Inner Views: Filmmakers in Conversation*. Boston & London: Faber and Faber.
- Collins, J. (1992) 'Postmodernism and Television', in R.C. Allen (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd. ed. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Denzin, N. (1991) *Images of Postmodern Society*. London, Newbury Park & New York: Sage Publications.
- Derry, C. (1985) 'Television Soap Opera: Incest, Bigamy and Fatal Disease', in S. Kaminsky & J. Mahan (eds.) *American Television Genres*. Chicago: Nelson Hall.
- Fiske, J. (1987) *Television Culture*. London & New York: Methuen.
- Goodwin, A. & Whannel, G. (1990) *Understanding Television*. London & New York: Routledge.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso.
- Medhurst, A. (1990) 'The Lynch Mob', *Marxism Today*, (10): 42.
- Mertens, P. (1991) 'Desintegratie van een Televisiegenre', *Kultuurleven*, 58 (4): 88-91.