

okantoor  
Leuven 1

# COMMUNICATIE

15 17 174

voor Massamedia en Cultuur

BLAUW

ROEP TOT NATIEVORMING IN EEN 'NIEUW' ZUID-AFRIKA: DE  
L VAN DE AFRIKAANSE PERS • THE UNBEARABLE LIGHTNESS  
BEING: EEN ANDERE KIJK OP DE FILMADAPTATIE • DAVID  
NCH'S 'TWIN PEAKS': POSTMODERNE SOAP OPERA • BOEKEN  
ER COMMUNICATIE

RTEMENT COMMUNICATIEWETENSCHAP  
N EVENSTRAAT 2A  
LEUVEN

JAARGANG 24, Nr. 1  
mei-juni-juli 1994  
driemaandelijks

**COMMUNICATIE**  
**TIJDSCHRIFT VOOR MASSAMEDIA EN CULTUUR**

Een uitgave van het Departement Communicatiewetenschap K.U.Leuven  
E. Van Evenstraat 2A  
B-3000 Leuven  
Verschijnt vier maal per jaar

ISSN 0771-7342

**Jaargang 24, nr. 1**  
**mei - juni - juli 1994**

**Redactieraad:** J.C. Burgelman (V.U.Brussel), E. De Bens (U.Gent), G. Fauconnier (K.U.Leuven), F. Saeyns (U.Gent), H. Van Pelt (U.I.Antwerpen), L. Van Poecke (K.U.Leuven), H. Verstraeten (V.U.Brussel)

**Kernredactie:** G. De Meyer, G. Fauconnier, K. Van den Vonder, R. Van Gompel, L. Van Poecke

**Hoofdredacteur:** L. Van Poecke

**Redactiesecretariaat:** R. Van Gompel

**Administratie:** A. Willems, I. De Wachter

**Abonnementen:** De abonnementsprijs bedraagt **400 BEF** voor een jaargang (4 nummers). De prijs voor losse nummers is **150 BEF**. Betaling kan geschieden op rekeningnr. 431-0370171-86 van het Departement Communicatiewetenschap, K.U. Leuven, E. Van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven.

Abonnees in **Nederland** schrijven **Fl. 30** over (verzendingskosten inbegrepen) op rekeningnr. 10.38.86.737 (Rabobank-Nederland) van Communicatie, E. Van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven. Losse nummers kosten **Fl. 10**. Voor betaling vanuit **andere landen** worden enkel cheques aanvaard van **880 BEF** (BTW, port- en wisselkosten inbegrepen).

Abonnementen worden automatisch verlengd, tenzij men een maand vóór het einde van de jaargang opzegt.

**Alle briefwisseling** i.v.m. redactie, administratie, boeken ter recensie, advertenties, enz. gelieve men te richten aan COMMUNICATIE, Departement Communicatiewetenschap, E. Van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven, tel 016/28.32.20.

**Advertentietarief** wordt op aanvraag toegezonden.

Getekende artikels verbinden alleen de schrijvers.

**Inhoud Jg. 24, nr. 1**

- 1 **Oproep tot natievorming in een 'nieuw' Zuid-Afrika: de rol van de Afrikaanse pers**  
Johannes D. Froneman en Arnold S. de Beer
- 17 **The Unbearable Lightness of Being: een andere kijk op de filmadaptatie**  
Patrick Cattrysse
- 32 **David Lynch's 'Twin Peaks': postmoderne soap opera**  
Jan Van der Vloedt
- 43 **Boekbesprekingen**
- 53 **Ingezonden boeken**
- 16 **Colofon**

# oproep tot natievorming in een 'nieuw' zuid-afrika: de rol van de afrikaanse pers

johannes d. froneman en arnold s. de beer

## INLEIDING (1)

Zuid-Afrika maakt een periode mee van fundamentele politieke en sociale transformaties. Duidelijke bewijzen van deze veranderingen zijn het aanvaarden van een nieuwe, niet-rationale grondwet en de eerste, met succes verlopen democratische verkiezingen in april 1994 (2) (Esterhuyse, 1994:19).

Onlosmakelijk verbonden met dit proces (we zijn immers nog maar aan het begin van een nieuw hoofdstuk in de voortdurende strijd voor echte democratie en politieke verdraagzaamheid) zijn politiek bloedvergieten en intimidatie aan de ene kant (Kockott, 1990; Mathiane, 1991; Qwelane, 1994; Smith, 1992), en oproepen tot vrede en natievorming aan de andere kant (b.v. De Beer, 1992). Deze laatste worden tot op een bepaalde hoogte gesymboliseerd door de veel besproken vorming van een regering van nationale eenheid na de verkiezingen.

Gevoelens voor natievorming waren ook duidelijk aanwezig in de vraag naar, en de daaropvolgende aanstelling van, een nieuw bestuur voor de Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK), de openbare omroep, die decennia lang haast een monopolie had op radio- en televisieuitzendingen. In de voorbije maanden hield het bestuur toezicht op een aantal belangrijke redactionele aanstellingen van vroegere opposanten tegen het apartheidsregime, alsook op andere veranderingen bedoeld om de rol van de SAUK als *nationale* omroep te versterken (SABC Annual Report, 1993/1994; Froneman, 1993a).

De SAUK krijgt langzaam aan een nieuw uitzicht, hetgeen ook kan worden afgeleid uit de verschuiving weg van de soms Afrikaner en meestal

blank-gerichte programmering op de belangrijkste tv-kanalen. (De SAUK heeft nog steeds radiostations die zich tot alle zwarte taalgroepen richten.) Wat er ook nog allemaal gedaan moet worden - en een en ander kan nog jaren duren -, de SAUK is al een betekenisvolle actor geworden in het natievormingsproces, dat *onder andere* voorgesteld wordt door de nieuwe, zwarte bestuursvoorzitster, Dr. Ivy Matsepe-Casaburri (De Beer, 1994:51-52):

Members of the Board showed with a strong consensus that they want to overcome the problems of the past that are haunting the Board. A common idea of shared values and a mission for the SABC developed within the ranks of the new SABC Board. National unity, reconciliation and a healing process are important objectives for the new Board.

De media in het algemeen en de dagbladen in het bijzonder, die in grote mate in handen zijn van het blanke establishment (Diederichs, 1993), bevragen hun eigen rol in het nieuwe stelsel. Vooral de Engelstalige pers heeft zich, niettegenstaande de kritiek op het feit dat ze leeft van het 'blanke kapitaal van de mijnindustrie' (Hachten en Giffard, 1984), altijd gericht naar zwarte lezers, die dan ook de meerderheid van de lezers uitmaken van deze zogenaamde 'blanke bladen'. Er zijn duidelijke stappen genomen om de redactionele staf een afspiegeling te laten zijn van het lezersprofiel. Dit werd kracht bijgezet door de verkoop van een meerderheidsaandeel van het meest verkochte dagblad van het land, *Sowetan*, aan een nieuw opgerichte, door zwarten gecontroleerde vennootschap (*Sake-Beeld*, 26-1-1994), evenals door de verkoop van een aandeel van 31% van de Argus Group aan de Ierse Independent Newspapers groep (*The Star*, 10-2-1994). Deze laatste stap mag dan nog niet zoveel betekenen op dit moment, hij kan wel wijzen op een bijkomende barst in de vroegere monolitische controle van de Anglo-American/Johannesburg Consolidated Investments (JCI) over de Engelstalige pers van het land. (De Afrikaanse uitgevergigant Nasionale Pers heeft er vroeger al op gewezen dat het zich - als de tijd rijp is - van het groeiende zwarte zondagsblad *City Press* zal ontdoen (*Sake-Beeld*, 18-8-1993).)

De vraag blijft of een gediversifieerde, levendige pers zal floreren in het zogenaamde 'nieuwe Zuid-Afrika', niet alleen economisch gezien, maar meer bepaald in het licht van de druk op de bladen om hun (voor sommige traditionele) kritische rol af te zwakken (Steyn, 1994). Sommigen verkiezen hoe dan ook een meer 'positieve', ontwikkelings-gerichte 'natievormende' en 'patriottische' journalistieke stijl voor het 'nieuwe'

Zuid-Afrika boven de vele kritiek en het populaire vermaak (De Beer, 1989; De Beer en Steyn, 1993a; Froneman, 1993b).

In dit artikel wordt de vrij bijzondere positie van de Afrikaanse pers min of meer in detail behandeld. Enkele van de relevante vragen zijn: Zal deze pers overleven, en zo ja, in welke vorm? Kan de Afrikaanse pers, d.w.z. de pers die de apartheid hielp definiëren en uitvoeren, hopen dat ze de kans krijgt een constructieve - zelfs kritische - rol (Froneman en De Beer, 1993) te spelen in het verrijzende Zuid-Afrika? Kan het nieuwe Zuid-Afrika een echte democratie worden genoemd als de pers van het establishment (de Afrikaanse pers inbegrepen) gedwongen wordt een door de staat opgelegd 'natievormingsprogramma' en een daarmee gepaard gaande ontwikkelings-journalistiek te steunen?

Om een antwoord te vinden op deze en andere daarmee verbonden vragen, zullen we kort moeten ingaan op de vroegere en huidige rol van de Afrikaanse pers. Nog belangrijker: we zullen ook een vraagteken moeten zetten achter de waarde van de verschillende noties van *natievorming*. Tenslotte zullen we aangeven welk politiek paradigma en welk media-beleid het best een constructieve rol van de pers in zijn geheel en van de Afrikaanse pers in het bijzonder mogelijk maken.

## PERSSYSTEMEN

Zuid-Afrika heeft vier grote persgroepen: de Afrikaanse groepen Nasionale Pers en Perskor, en de Engelstalige groepen Argus en Times Media. Samen publiceren ze 17 dagbladen, 5 zondagsbladen en een groot aantal streek- en stadsbladen. Zuid-Afrika heeft het grootste aantal geregistreerde publikaties in Afrika (meer dan 5.000), waaronder een aantal gespecialiseerde uitgaven (Diederichs, 1993:71,86). Maar de Zuidafrikaanse pers is heel wat meer gevarieerd dan het bovenstaande suggereert en is de laatste jaren opmerkelijk veranderd. Bijvoorbeeld: de hervormingen sinds februari 1990 hebben de positie van de linkse, *alternatieve* pers systematisch verzwakt (Diederichs, 1993:85; Tomaselli en Louw, 1991:222-226), wat *onder andere* de recente sluiting van het Afrikaanse alternatieve tijdschrift *Vrye Weekblad* tot gevolg had, vooral omwille van het stopzetten van de buitenlandse financiële hulp (Harber, 1994:8).

Gezien de omvang van de pers in Zuid-Afrika, kan men het belang van de Afrikaanse pers in twijfel trekken: zij telt slechts 3 dagbladen (*Die*

*Burger* - oplage 95.000, *Beeld* - 120.000 en *Die Volksblad* - 27.000) en 1 zondagsblad (*Rapport* - 430.000). Enkele jaren geleden, vóór onder meer de groei van de tv-reclamebestedingen haar tol had geëist, waren er nog acht Afrikaanse dagbladen (zie Froneman, 1993c).

Het belang van de dominerende Afrikaanse groep, Nasionale Pers, mag nochtans niet worden onderschat. Binnen de Zuidafrikaanse context is de Nasionale Pers *de* uitgeversgigant. Ze is tevens uitgever van een aantal grote Engelstalige tijdschriften en eigenaar van enkele populaire publikaties gericht op zwarte lezers, en heeft bovendien een aantal grote Engelse boekenuitgeverijen overgenomen (Diederichs, 1993; *Sake-Beeld*, 2-3-1994:7). Wegens deze dominantie (in het bijzonder op het gebied van de Afrikaanse dagbladen en, redactioneel, ook wat betreft *Rapport*) zal veel van wat in dit artikel wordt gezegd over de 'Afrikaanse pers', betrekking hebben op Nasionale Pers. En gezien de bijzondere historische relatie tussen enerzijds de huidige regering van de Nasionale Party, die vertegenwoordigd is in de nieuwe regering van nationale eenheid (Owen, 1994), en anderzijds de Nasionale Pers (De Beer en Steyn, 1993b), verdienen deze dagbladen van naderbij bekeken te worden.

Terwijl de meeste lezers van Afrikaanse dagbladen waarschijnlijk geneigd zijn de Nasionale Party te steunen, zal hun houding tegenover de nieuwe regering veranderen, afhankelijk tot op zekere hoogte van wat de nieuwsbladen *na een bepaalde tijd* zullen schrijven (Owen, 1994:16). Om een en ander in een juist daglicht te plaatsen, gaan we kort in op de mythe van de machtige pers/media.

## DE MYTHE VAN DE MACHTIGE MEDIA

Op het einde van de jaren '80 hadden de media van Zuid-Afrika af te rekenen met strenge beperkingen vanwege de staat op de vrije stroom van informatie binnen het land en ook buiten de landsgrenzen (Burns, 1990a:155; Burns, 1990b; Woods, 1991). De Media Noodregulaties werden opgeheven op 3 februari 1990, onmiddellijk na de aankondigingen van president F.W. de Klerk betreffende de politieke toekomst van het land. Vanaf dan werden ook een aantal andere voorschriften die betrekking hadden op de media, ingetrokken (De Beer, 1993; Streek, 1994). Dit heeft de pers in Zuid-Afrika waarschijnlijk vrijer gemaakt dan gelijk waar in Afrika en even vrij als in vele westerse landen.

Waarom werden de media in het verleden zo sterk aan banden gelegd? Met het oog op de toekomst is een antwoord op deze vraag belangrijk. Politiek gezien, zouden een aantal voor de hand liggende verklaringen kunnen worden gegeven, maar in de huidige discussie zouden we erop willen wijzen dat de macht die aan de media werd toegeschreven, een hoofdoorzaak was van de obsessie van de nationale staat/regering om de media in toom te houden. We zouden bovendien naar voren willen brengen dat de macht van de nieuwsbladen om politieke standpunten te veranderen en tot politieke actie aan te zetten (geweld inbegrepen) in het verleden over het algemeen overschat werd (De Beer, 1993).

In de lijn van de oude opvatting 'dat nieuwsbladen *veel macht* bezitten om de ideeën en acties van hun talrijke lezers te beïnvloeden' (zie De Fleur en Dennis, 1991:487) geldt de *algemene overtuiging* waarschijnlijk (nog steeds) dat de steun van de pers vereist is om de steun aan de regering van nationale eenheid in de toekomstige stormachtige dagen te verzekeren, wat een bepaald soort van steriele 'ontwikkelings'-journalistiek noodzakelijk maakt.

Terwijl we enerzijds het idee verwerpen dat de pers in staat is de uitslag van de verkiezingen te bepalen (het ANC behaalde een grote overwinning bij de eerste democratische verkiezingen zonder perssteun van enig belang), is het anderzijds ook duidelijk dat de rol en de invloed van de pers niet in eenvoudige electorale termen kunnen worden begrepen. De Afrikaanse nieuwsbladen hebben bijvoorbeeld jaren een belangrijke rol gespeeld in het bevorderen van de culturele (en ontwikkelings-)belangen van de Afrikaners (Beukes, 1992). Onlangs hebben ze opnieuw het onderwerp van de Afrikaanse taal aangesneden, een gevoelskwestie die het laatst op de voorgrond stond in de eerste helft van deze eeuw, toen het nationalisme van de Afrikaners een zaak van overleven was (Beukes, 1992).

Academische theorieën over de effecten van de pers zijn opvallend gewijzigd in een periode van 60 jaar: van de 'magic bullet'-theorie over de theorieën van de selectieve invloed naar de opvatting dat invloeden van massacommunicatie niet alleen selectief, maar ook vrij beperkt zijn (De Fleur en Dennis, 1991:556).

De laatste jaren werden er een aantal theorieën over de lange termijn- en indirecte invloeden van de media geponoerd. Een opmerkelijk en verhelderend voorbeeld is de theorie van de *accumulatie van minimale effecten* van De Fleur en Dennis (1991:560-565), die postuleert dat de media

de oriëntering en de actie van mensen op lange termijn helpen veranderen door zich herhaaldelijk op een bepaalde zaak te concentreren en door relatief consequent te zijn in het naar voren brengen van een min of meer uniforme interpretatie.

Het belang van deze theorie voor het begrijpen van de potentiële macht van de Zuidafrikaanse pers in de delicate post-verkiezingsperiode is duidelijk. Als de Zuidafrikaanse nieuwsbladen, zoals in het verleden de Afrikaanse nieuwsbladen, bakens van democratische consistentie vis-à-vis een officiële politiek van 'gedwongen nationale eenheid' zouden kunnen worden, zouden ze best een belangrijke rol kunnen gaan spelen.

## DE ROL VAN DE AFRIKAANSE PERS

Wat de macht van de Afrikaanse pers in het verleden ook was, het politieke spel is zo sterk veranderd dat ze tevreden zal moeten zijn met een tanende invloed in de nationale politiek (De Beer en Steyn, 1993b). Door dit te stellen, gaan we niet in tegen onze stelling dat de Afrikaanse pers nog altijd een belangrijke rol kan spelen. Wat we nodig hebben, zijn realistische concepten over het verleden en over de rol van de pers in het algemeen en van de Afrikaanse pers in het bijzonder in de onmiddellijke toekomst.

Hoe zal de Afrikaanse pers dan reageren? Of pertinenter: wat zullen haar opties zijn? ANC-voorzitter en huidige president Nelson Mandela (1991:175) verklaarde het volgende over de kwestie van de rol van de pers in het algemeen:

We cannot overemphasize the great store we set by a vigorous and free press in the democratic South Africa we hope to create... We regard a press that has the courage to speak its mind, without fear or favour, as essential in keeping the public vigilant and alert to any attempt on the part of government to abuse its powers.

Deze verklaring verwijst naar de voortzetting van een vrije, levendige pers, *zij het* in een meer representatieve vorm en structuur, zoals later werd voorgesteld door Mandela (1991:175; zie ook Mandela, 1994). Niettemin zijn er nog steeds twee scenario's mogelijk. Beide zullen direct bepaald worden door het mediabeleid en de algemene ethiek van de nieuwe regering, zoniet op korte, dan toch op langere termijn (zie



Ecquid Novi, 13(1) alsook Giffard, De Beer en Steyn, 1994 voor een uiteenzetting over het mediabeleid van de grote politieke groepen).

### Scenario Een (korte termijn)

In dit scenario kiest de toekomstige Zuidafrikaanse regering, in alle oprechtheid, zoals in vele andere Afrikaanse landen, voor een *zachte versie* van het ontwikkelings- (d.w.z. *natievormings*-)model voor de media. Dit impliceert 'a basic devotion to economic, political, cultural and social development as a primary national task' (De Beer, 1989:154; zie ook McQuail, 1983:119-121).

Het *lijkt* erop dat dit systeem, niettegenstaande zijn autoritaire wortels, de mogelijkheid blijft bieden aan de Afrikaanse pers om een betekenisvolle (zij het geherdefinieerde) politieke en culturele rol te blijven spelen in het Zuid-Afrika van na de apartheid (De Beer, 1992).

### Scenario Twee (middellange tot lange termijn)

In het tweede scenario zou de nieuwe, democratisch verkozen regering kunnen kiezen voor een totalitair 'natievormend' persmodel, zwakjes vermomd als een 'ontwikkelings'-model (Capraro, 1994:11). Een 'vergelings'-actie, d.w.z. repressieve maatregelen bedoeld om de sterkte van de 'pers van het blanke establishment' (Argus en Times Media, Nasionale Pers en Perskor) te reduceren, zou te zijner tijd kunnen volgen, vooral wanneer de regering er niet in slaagt aan de extreem hoge verwachtingen te voldoen en zondebokken nodig heeft om radicale politieke groeperingen zoals het Pan Africanist Congres (PAC) en de Afrikaanse Weerstands beweging (AWB) in bedwang te houden (zie *Beeld*, 1-3-1994:10). Deze maatregelen zullen hoogstwaarschijnlijk genomen worden in het licht van de bezorgdheid dat een

... situation in which a handful of immensely wealthy newspapers magnets gain a monopoly or even undue influence over a disproportionate large segment of the news and views available to the people as a whole is as bad for journalism as for democracy (Woods, 1991:185).

Deze (imminente) actie zou op haar beurt kunnen leiden tot een nog sterkere kritiek van de pers op de regering (zie ook Owen, 1993:24; Steyn, 1994:11), een woordenoorlog ontketenen, en uiteindelijk de persvrijheid de kop indrukken 'in naam van het nationale belang'. Het zou de pers van het 'establishment' (de Afrikaanse pers inbegrepen) zoals we

die nu kennen, dodelijk kunnen treffen en zelfs vernietigen. De pers zal nog maar eens een voorbeeld van Afrika's 'tragische geschiedenis van onderdrukking' worden (Agyemang, 1971; Barton, 1979; De Klerk, 1990:232; Hachten, 1971; Meldrum, 1990).

Het volstaat te zeggen dat dit scenario de *mogelijkheid* schept voor de opkomst van een ondergrondse Afrikaanse verzetspers, niet verschillend van het Bosnische ochtendblad *Oslo-bodjenje* (Jackson en Traynor, 1993), maar zonder enige garantie dat de Afrikaanse verzetspers dezelfde toewijding aan coëxistentie en tolerante multi-etniciteit van het Bosnische blad zal vertonen (3). De illegale uitzendingen van de rechtse Radio Pretoria in 1993-1994 kunnen ook een voorproefje zijn van wat nog komt. We moeten onthouden dat rechtse Afrikaner groepen er herhaaldelijk voor hebben gewaarschuwd dat het negeren van hun nationalistische idealen wel eens zou kunnen leiden tot een verzetsstrijd met guerillatechnieken zoals in Europa. De bomaanslagen in landelijke gebieden van Transvaal en de Vrijstaat-provincies in 1994 hebben aangetoond dat de rechtervleugel bereid en in staat is geweld te gebruiken. Clandestien publiceren en uitzenden mag op lange termijn misschien moeilijker zijn, maar niet onmogelijk.

Verskillende pogingen om de Zuidafrikaanse media te overhalen of zelfs te dwingen tot een natievormingscampagne onder het mom van ontwikkelingsjournalistiek, maakt nu een discussie noodzakelijk over de rol die de nieuwsbladen kunnen spelen in het proces dat algemeen bekend staat als 'natievorming'. Dit zal worden gedaan tegen de achtergrond van de analyse van het concept 'natievorming' door de Zuidafrikaanse filosoof Johan Degenaar (1987). Zoals zal worden aangetoond, ontdekt Degenaar (1987) het begrip 'natievorming' van zijn glanzend vernisje, en onmaskert hij het als de zoveelste uiting van een bepaald soort van nationalisme. Wij zouden willen stellen dat de Zuidafrikanen deze kritiek serieus moeten nemen, omdat ze duidelijk directe gevolgen heeft voor de inspanningen tot natievorming onder het voorwendsel een ontwikkelingsmodel aan te moedigen. Dit model is nog steeds erg populair in Afrika (Hooyberg, 1993:32), dikwijls met verschrikkelijke gevolgen voor de democratie.

## EEN ANALYSE VAN 'NATIEVORMING'

Volgens Degenaar (1987:2) kunnen verschillende betekenissen van het woord *natie* worden onderscheiden, al naargelang de context. Twee basisbetekenissen (met varianten) worden gehanteerd:

### 'Natie Een'

Hier refereert het concept van natie aan de congruentie tussen (homogene of etnische) cultuur en politieke macht, tussen het volk en de staat. De benadering zou *onder meer* kunnen leiden naar een *multi-natie* thesis (nl. dat elk *volk* een eigen staat zou moeten hebben, d.w.z. *volksstaten* of thuislanden), een *twee-naties* thesis (nl. dat Zuid-Afrika zou kunnen worden omschreven als een natie waarin een (overwegend) zwarte, socialistische gemeenschap en een (overwegend) blanke, kapitalistische gemeenschap tegenover elkaar staan), en de *één-natie* thesis (nl. dat de Unie van Zuid-Afrika bedoeld is om een Blanke natie te creëren, zoals generaal J.C. Smuts zei, of het idee, soms voorgesteld door het Pan Africanist Congress, dat Afrika voor de Afrikanen is, zonder de blanken).

Dit zou onvermijdelijk leiden tot extreme vormen van nationalisme, zoals blijkt uit de oproep van PAC-aanhangers die 'one bullet, one settler' scanderen of uit de veelzeggende oproep om journalisten te doden (hoofd-artikel, *The Citizen*, 1-3-1994:6; hoofdartikel, *Beeld*, 11-3-1994:10).

Het idee van 'Natie Een' is volgens ons niet aanvaardbaar in het licht van Degenaaars (1987) kritiek op dit model met zijn imperialistisch geloof in één bepaalde cultuur boven alle andere.

### 'Natie Twee'

De term natie zou ook kunnen worden gebruikt in een multi-culturele context waarin de natie wordt gevormd door een gemeenschappelijke loyaliteit aan een *transcendente* factor - een transcendent 'nationale' cultuur. Degenaar haalt het volgende aan als 'kandidaten voor het transcendent':

- een gemeenschappelijke cultuur door de dominante groep naar voren geschoven voor politieke doeleinden;
- een universele cultuur van modernisering waarvan wordt aangenomen dat ze in staat is afzonderlijke etnische aanspraken te depolitiseren;

- een klassenloze maatschappij, die de conflictueuze natuur van etniciteit overstijgt; en
- een grondwet, gezamenlijk aangenomen door alle groepen.

Het ligt voor de hand dat *cultuur* hier anders functioneert dan in het geval van 'Natie Een', of zoals Degenaar (1987:7) uitlegt:

The notion of Nation Two, although based on the definition of the congruence of culture and power, introduces a broader concept of culture which transcends the limiting concept of the culture of an ethnic community. It is assumed that this transcendent culture can produce a transcendent nation.

De *gemeenschappelijke cultuur*-visie houdt in dat de gemeenschappelijke cultuur de concurrerende culturen overstijgt. Een nieuwe natie wordt zo opgebouwd op basis van een gemeenschappelijke cultuur. Dit benadert de kern van een natievormend proces zoals het wordt verdedigd door velen in Zuid-Afrika.

Degenaar (1987) duidt evenwel de volgende problematische vragen aan:

- Wat is de aard van de 'gemeenschappelijke cultuur' en wie beslist wat ze inhoudt/zou moeten inhouden?
- In welke mate is ze verbonden met een dominante etnische cultuur?
- Welke waarde heeft haar aanspraak op 'transcendentie'?

Degenaar (1987:12) waarschuwt ervoor dat een

... clear distinction between dominant culture and common culture is necessary, otherwise we easily return to the concept of Nation One with its imperialism of a particular culture without our noticing it.

De *moderne cultuur*-visie houdt in dat het proces van modernisering de integratie van culturen van gemeenschappen in een groter geheel mogelijk maakt. Degenaar stelt een aantal scherpzinnige vragen in dit opzicht. We beperken ons hier tot de volgende: 'In welke mate is de dominante cultuur van modernisering slechts een andere naam voor de succesvolle gemeenschapscultuur?'

Het derde voorbeeld in termen van 'Natie Twee' is, volgens Degenaar (1987), het idee van een *socialistische cultuur*. Dit wordt beschouwd als het prerogatief van de arbeidersklasse. Fundamenteel houdt het de vernietiging van de etniciteit in, die verantwoordelijk wordt gesteld voor

het creëren van culturele conflicten die in de plaats komen van de alles-dominerende klassenstrijd. De cruciale vraag lijkt hier te zijn: hoe kan deze benadering verzoend worden met het democratische pre-electorale proces met zijn onderhandelingen, afspraken en consensus?

De vierde en cruciale kandidaat is de opvatting van een natie die gebaseerd is op het idee van een *democratische cultuur*. Wij geloven dat alleen binnen dit model de Afrikaanse pers - in feite alle vrije, maar verantwoordelijke nieuwsbladen - een echt betekenisvolle rol in de totale ontwikkeling van de hele Zuidafrikaanse bevolking kan spelen.

## DE AFRIKAANSE PERS IN EEN DEMOCRATISCHE CULTUUR

Wat houdt deze visie van een democratische cultuur in? Degenaar oppert dat de term *natie* misschien niet helemaal gepast is. Hij voegt eraan toe (1987:11):

In one sense we can still speak of nation as the congruence of culture and power, but now culture has shifted from a communal culture to a democratic culture which has, as one of its main characteristics, the accommodation of various communal cultures, but limits them in terms of the principles of democracy.

Het eigenaardige van de zaak is dat de pluralistische democratie de absolutistische claim van de nationalistische visie op een natie als een harmonie van gemeenschapscultuur en macht ontmaskert. Degenaar (1987:11) voegt eraan toe dat de taak van de democratie erin bestaat:

... depoliticize communal culture in the sense that this culture does not claim sovereignty, that is, the absolute power of the state, but relativizes itself on behalf of constitutionalism.

Bij de verwerping van de 'mythe van de natie' argumenteert Degenaar dat een doelbewuste keuze moet worden gemaakt tegen de fouten van de Franse Revolutie, die de soevereiniteit op zo'n manier aan de natie toeschreef dat volkssoevereiniteit voor absoluut werd gehouden. Als de controversiële term soevereiniteit dan toch moet worden gebruikt, stelt Degenaar (1987:12) voor dat hij zou worden gebruikt in een pluralistische context, nl. als de *soevereiniteit van gerechtigheid*. Dit brengt met zich mee dat:

... the highest political loyalty of the citizen is not owed to the nation but to justice. In this manner political responsibility is distributed over the whole of society which includes, along with the state, all associations in which individuals are involved. The task of the state is not defined by the popular will, the *volonté generale*, the common feeling of nationhood, but by the constitution formulated by representatives of all groupes.

Hier kiest Degenaar ondubbelzinnig voor grondwettelijkheid (alhoewel hij eerder in zijn verhandeling de duidelijk liberale notie van een *grondwettelijke natie* verwerpt). Het concept van natie 'has to make way for the concept of a civil society.' Waar men moet naar streven, zegt Degenaar (1987:12 - met een verwijzing naar Bernard Crick), is:

... a constitutional pluralist society based on a sense of common citizenship with mutual respect for different cultural traditions. In this dispensation the important sense of belonging is catered for both by communal cultures and a sense of common citizenship, and it can meaningfully take the place of a common national feeling.

Daarom verwerpt Degenaar de algemeen verbreide mythe van 'natievorming' en spoort hij zijn mede-Zuidafrikanen aan geen energie meer te verspillen aan pogingen een natie te 'vormen', maar beter 'to accept the shared responsibility for creating a democratic culture'. Deze zienswijze heeft directe gevolgen voor de media, vooral als politiek beleid en mediabeleid verstrengeld worden (zie De Beer, 1992).

Degenaar (1987:12) voegt daar de nood aan toe om te werken aan dringende problemen zoals politieke, sociale en economische onrechtvaardigheden:

We can indeed help to create a democratic society precisely by developing common projects in which members of various parties are involved concentrating on pressing practical problems on which we all agree: the urgent need for a growth economy, for employment, housing, education, and health services for all inhabitants.

Dit is inderdaad ook de taak van de pers, de Afrikaanse pers inbegrepen: samen met alle andere media werken aan het creëren van een echt pluralistische democratie, het aanmoedigen en ondersteunen van alle projecten die tot doel hebben het lot van alle mensen te verbeteren en alle onrechtvaardigheden te bestrijden.

Het idee van media-diversiteit in de termen van Degenaaers concepten kan daarom, ons inziens, niet verkregen worden in termen van een typisch Derde Wereld-ontwikkelingsmodel van de media, dat zijn oorsprong vindt in en positief staat ten opzichte van autoritaire begrippen en staatsinterventie. Het kan ook niet verkregen worden in termen van een vaag gedefinieerd en uiteindelijk futiel natievormingsbeleid, geïnspireerd (en gefundeerd) door de staat.

## BESLUIT

We hebben de nood aan Afrikaanse nieuwsbladen (als deel van de media in het algemeen) om een civiele, pluralistische democratische maatschappij te helpen creëren, benadrukt. Uiteindelijk is het in het voordeel van heel Zuid-Afrika als de Afrikaanse pers, die eindelijk bevrijd is van haar vroegere, op uitsluiting gerichte, Afrikaanse *nasiebou* (natievorming) en van haar propagandistische erfenis uit het verleden, een kritische, maar constructieve rol kan spelen door Afrikaanse lezers op de weg te zetten van een soms weerbarstige co-existentie naar een pro-existentie (leven voor anderen) (Degenaar, 1976:22). Dan zal de deugd van dienstigheid op de voorgrond treden en de honger naar macht en controle als leidende krachten vervangen.

Wat Zuid-Afrika waarschijnlijk nodig heeft, is een model dat niet alleen ruimte laat voor een communale cultuur (d.w.z. een linguïstische, religieuze en culturele verscheidenheid), maar ook voor verantwoordelijke, onbevreesde kritiek op de bestaande machten. Ook zijn er media nodig die er niet voor terugschrikken hun eigen betwistbare ideeën over nieuwswaarden en verslaggevingspolitiek te kritiseren, maar die ook steeds waakzaam blijven om door de staat opgelegde, autoritaire natievormingsinitiatieven onder het mom van 'nationale ontwikkeling' tegen te gaan. Gegeven het veelbewogen verleden van de ontwikkelingsjournalistiek, slaat Hooyberg (1993:30) de spijker op de kop wanneer hij zegt:

In contrast to the constraining efforts to redefine journalism and media communication for Africa as developmental journalism, bringing openness to African society offers something else ...

Dit hoeft echter geen ongebreideld liberalisme met zijn verborgen monopolistische valstrikken te betekenen (Louw, 1994). Bovendien zou de verdelingzaaiende politiek van het verleden Zuid-Afrika niet blind

mogen maken voor de enorme energie die door een democratische cultuur zou kunnen worden vrijgemaakt. Die democratische cultuur zou dan echter niet belemmerd mogen worden door gelijk welke oude of nieuwe vorm van openlijke of bedekte onderdrukking (die van de 'soevereine' meerderheid inbegrepen) door middel van een van bovenaf opgelegde natievormingscampagne, die de media als kanalen gebruikt.

## NOTEN

- (1) De auteurs zouden Elanie Steyn, onderzoekster aan het Instituut voor Communicatieonderzoek te Potchefstroom, willen bedanken voor haar redactionele bijdrage en hulp.
- (2) Dit artikel werd geschreven in februari en herwerkt in juni 1994. Het is een ingekorte en geactualiseerde versie van een paper naar voren gebracht op de International Division, Association for Education in Journalism and Mass Communication, Kansas City, USA, augustus 1993.
- (3) De huidige rechtse weekbladen *Die Afrikaner* en *Patriot* zijn duidelijk racistisch.

## LITERATUURLIJST

- Agyemang, E. (1971) 'Freedom of Expression in a Government Newspaper in Ghana', in O. Stokke (ed.) *Reporting Africa*. New York: Africana.
- Barton, F. (1979) *The Press of Africa*. New York: Africana.
- Beukes, W.D. (red.) (1992) *Oor Grense Heen. Op Pad na 'n Nasionale Pers, 1948-1990*. Kaapstad: Tafelberg.
- Burns, Y. (1990a) 'Censorship: Past, Present and Future', *Ecquid Novi*, 11 (2): 148-160.
- Burns, Y. (1990b) *Media Law*. Durban: Butterworths.
- Capraro, I. (1994) 'Vry, Wit Pers in SA het nog net Twee Jaar', *Beeld*, 1-3-1994: 11.
- De Beer, A.S. (1989) 'The Press in a Post-Apartheid South Africa', *Ecquid Novi*, 10 (1 & 2): 141-164.
- De Beer, A.S. (1992) 'The Role of the Media in Building a Nation for a United South Africa', *Plural Societies*, XXII (1 & 2): 214-237.
- De Beer, A.S. (1993) 'Censorship of Terror and the Struggle for Freedom: a South African Case Study', *Journal of Communication Inquiry*, 17 (2): 36-51.
- De Beer, A.S. (1994) 'Baas van 'n Bontspan', *De Kat*, 9 (8): 50-53.
- De Beer, A.S. & Steyn, E. (1993a) *Towards Defining News in the South African Context: the Media as Generator or Mediator of Conflict*. Paper read at the 12th Bi-annual Convention of the World Communication



- Association (in cooperation with the Southern African Communication Association), on: Unity through Communication, Human Sciences Research Council Building, Pretoria, July 1993.
- De Beer, A.S. & Steyn, E. (1993b) 'The National Party and the Media: a Special Kind of Symbiosis', in P.E. Louw (ed.) *South African Media Policy: Debates of the 1990s*. Bellville: Anthropos.
- De Bruyn, W. (1993) 'Khulu Sibiyi Praat oor Planne vir Swart Beleggers in City Press', *Sake-Beeld*, 18-8-1993: 54.
- De Fleur, M.L. & Dennis, E.E. (1991) *Understanding Mass Communication*. Boston: Houghton Mifflin.
- De Klerk, W.J. (1990) 'The Press in a New South Africa', *Ecquid Novi*, 11 (2): 232.
- Degenaar, J.J. (1976) *Moraliteit en Politiek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Degenaar, J.J. (1987) *The Myth of a South African Nation*. Idasa Occasional Paper n° 40. Cape Town: Idasa.
- Diederichs, P. (1993) 'Newspapers: The Fourth Estate: A Cornerstone of Democracy', in A.S. De Beer (ed.) *Mass Media for the 90s. The South African Handbook of Mass Communication*. Pretoria: Van Schaik.
- Esterhuysen, W. (1994) 'Jaar van Oorgang - maar waarheen?', *Finansies & Tegniek*, 7-1-1994: 19.
- Froneman, J.D. & De Beer, A.S. (1993) *The Afrikaans Press - Heading for Demise or a Constructive Role in a Plural Democracy?* Paper read at the International Communication Division, Association for Education in Journalism and Mass Communication, Annual Convention, Kansas City, USA, August 1993.
- Froneman, J.D. (1993a) 'SAUK se Taak lyk anders', *Woord & Daad*, Lente 1993: 25.
- Froneman, J.D. (1993b) 'Misplaaste Nasiebouery en 'n Voorskrytelikheid nie nodig', *Beeld*, 18-12-1993: 9.
- Froneman, J.D. (1993c) 'Einde van Verwoerd se Koerant', *Woord & Daad*, Herfs 1993: 25.
- Giffard, C.A., De Beer, A.S. & Steyn, E.F. (1994) 'New Media for the New South Africa', in F. Eribo (ed) *Communication and Press Freedom in Africa*. San Diego: Westview (at the press).
- Hachten, W.A. (1987) *The World News Prism*. Iowa: State Press
- Hachten, W.A. & Giffard, C.A. (1984) *Total Onslaught. The South African Press Under Attack*. Johannesburg: Macmillan.
- Harber, A. (1994) 'Quitting - While It'll Still Be Missed', *Weekly Mail*, 21-1-1994: 8.
- Hooyberg, V. (1993) 'Mass Media in Africa. From Distant Drums to Satellite', in A.S. De Beer (ed.) *Mass Media for the 90s. The South African Handbook of Mass Communication*. Pretoria: Van Schaik.
- Jackson, H. & Traynor, I. (1993) 'Blood in the Ink', *The Guardian Weekly*, 5-3-1994: 21.
- Kockott, F. (1990) 'Natal Violence. There are Few Innocents', *Rhodes Journalism Review*, 1 (1): 10-22.

- Louw, C. (1993) 'Wheels Come Off the Nat Machine', *The Weekly Mail*, 25-3-1994: 2.
- Mandela, N. (1991) 'The Media and Democracy', *Ecquid Novi*, 12 (2): 172-176.
- Mandela, N. (1994) Unpublished Address to the 43rd International Press Institute General Assembly, Cape Town, 14 February 1994.
- Mathiane, N. (1991) 'When Only Silence Reigns', *Rhodes Journalism Review*, 2 (2): 27-32.
- McQuail, D. (1989) *Mass Communication Theory*. London: Sage.
- Meldrum, W.A. (1971) *Muffled Drums. The News Media in Africa*. Iowa: Iowa State University Press.
- Owen, K. (1993) 'Judgments that Mark the Dawn of Freedom', *Sunday Times*, 19-12-1993: 24.
- Owen, K. (1994) 'Father Figures Leading Voters Back to Past', *Sunday Times*, 16-1-1994: 16.
- Qwelance, J. (1994) *Living With Intimidation*. Unpublished Paper read at the 43rd International Press Institute General Assembly, Cape Town, 6 February 1994.
- Smith, D. (1992) 'Burning the Messenger', *Rhodes Journalism Review*, 5: 12-13.
- Streek, B. (1994) 'Many Press Restrictions are Still in Force in SA', *Cape Times*, 14-2-1994: 6.
- Steyn, R. (1994) 'Newspapers Maligned', *Saturday Star*, 26-2-1994: 11.
- Tomaselli, K.G. & Louw, P.E. (eds.) (1991) *The Alternative Press in South Africa*. Bellville: Anthropos.
- Woods, D. (1991) 'In Search of Ideals of Real Freedom and Journalism', *Ecquid Novi*, 12 (2): 181-185.
- X (1993/1994) *SABC Annual Report*. Johannesburg (at the press).

De bijdragen in dit nummer zijn van:

Patrick CATTRYSSE, hoofddocent, Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen, Katholieke Universiteit Brussel

Arnold S. DE BEER, hoogleraar, Departement Communicatiewetenschap, Universiteit Potchefstroom, Zuid-Afrika

Johannes D. FRONEMAN, wetenschappelijk hoofdmedewerker, Departement Communicatiewetenschap, Universiteit Potchefstroom, Zuid-Afrika

Jan VAN DER VLOEDT, licentiaat Communicatiewetenschap, Katholieke Universiteit Leuven

# the unbearable lightness of being: een andere kijk op de filmadaptatie

patrick cattryse

## INLEIDING

De publikaties over de film *The Unbearable Lightness of Being* beperken zich tot hiertoe voornamelijk tot enkele journalistieke reacties in dag- en weekbladen. Deze reacties sluiten overwegend aan bij de traditionele brontekst-geïntereerde, normatieve aanpak van de filmadaptatie. Zeker wanneer het gaat om de verfilming van een gerenommeerd schrijver, slaagt men er doorgaans niet in de modelfunctie van die ene brontekst te relativiseren en eventueel te plaatsen naast andere 'bronnen van inspiratie'. Enkel de prestigieuze literaire brontekst wordt als model gezien, en men spitst zich toe op al die literaire waarden en kenmerken die de film wel en (vooral) niet heeft opgenomen. Op basis van deze vergelijking wordt de film als film op een waardeschaal gequoteerd. Men stelt zich hierbij niet eens de vraag hoe de film er zou hebben uitgezien wanneer hij alle literaire ingrediënten wél zou hebben vertoond (1).

In het geval van Kundera's *Unbearable Lightness of Being* betreffen heel wat journalisten voornamelijk het 'verlies' van de expliciet aanwezige vertelinstantie, die de lezer aanspreekt, met hem een bijzondere relatie onderhoudt, en diverse filosofische, morele, politieke en maatschappelijke thema's aansnijdt.

Het al of niet aanwezig zijn van deze thema's houdt overigens nauw verband met nog een andere klassieke topic, namelijk de 'onverfilmbaarheid' van Kundera's roman. Het begrip van de (on)verfilmbaarheid sluit aan bij de normatieve idee dat een romanverfilming de roman zo getrouw mogelijk moet weergeven. Hierbij speelt (impliciet of expliciet) de opvatting dat tussen een literaire en een filmische vertelling identiekheid kan, en volgens sommigen zelfs moet bestaan. Zoniet, aldus nog deze laatsten, heeft het geen zin om een roman te verfilmen, en kan men beter vertrekken van een origineel script.

De vraag of Kundera's roman al dan niet verfilmbaar was, is in ieder geval definitief opgelost sinds in 1988 de film *The Unbearable Lightness of Being* in een regie van Philip Kaufman is uitgebracht. De vraag of met deze film de zogenaamde 'essentie' van Kundera's roman is verfilmd, is echter nog lang niet beantwoord. Vermits niemand het eens kan worden over wat deze 'essentie' dan wel is, kan ook niemand eenduidig besluiten of de film deze essentie nu wel of niet weergeeft. Dergelijke vraagstelling staat overigens een veel interessantere en ruimere vraagstelling in de weg, nl. waarom deze film is gemaakt zoals hij gemaakt is?

## TRADITIONELE VERSUS NIEUWE AANPAK

In dit artikel stel ik tegenover de 'traditionele' aanpak van de literatuurverfilming een andere, ruimere aanpak voor. De theoretische voorstellen en de methode heb ik op andere plaatsen reeds uitvoerig besproken (2). In deze bijdrage beperk ik mij tot een korte aanduiding van enkele nieuwe perspectieven die een ommezwaai in de houding tegenover de filmische adaptatie met zich kan meebrengen. Het gaat mij hierbij voornamelijk om de illustratie van een gewijzigde vraagstelling. Als voorbeeld gebruik ik de verfilming van *The Unbearable Lightness of Being*. Het punt waartoe ik uiteindelijk wil komen, is dat bij iedere literatuurverfilming, naast één welbepaalde literaire brontekst, meestal nog een hele reeks andere semiotische praktijken als model hebben gefunctioneerd, en dat een traditionele Tekst1-Tekst2 vergelijking deze determinerende factoren niet kan bestuderen, en derhalve niet kan verklaren waarom een verfilming is gemaakt zoals ze is gemaakt.

## ADAPTATIE: PROCES EN RESULTAAT

De term *literatuurverfilming of adaptatie* slaat in het Nederlands (zoals in nog wat andere talen) zowel op een proces als op een eindresultaat. De hiervoor vermelde normatieve en brontekst-georiënteerde studies concentreren zich voornamelijk (en meestal zelfs uitsluitend) op het adaptatieproces, en op de adequaatheid ervan. En filmadaptatie is nochtans in de eerste plaats een film die in een filmische context door filmmakers is gemaakt en door een filmpubliek is gezien. Met andere woorden, een literatuurverfilming of een adaptatie *functioneert* allereerst als een film binnen een bepaalde filmische context.

## De adaptatie als eindproduct

In de voorvermelde publikaties heb ik reeds uitgelegd dat een functionaristische definitie van de filmische adaptatie (in tegenstelling tot een normatieve definitie) een reeks voordelen biedt. Ze brengt m.n. een verruiming van de perspectieven en het studieterrein met zich mee. Onder *literatuurverfilming* wordt dus niet langer meer verstaan 'iedere film die een (prestigieuze) literaire tekst op een getrouwe manier verfilmt', maar 'ieder fenomeen dat binnen een specifieke context als een literatuurverfilming *functioneert*', d.w.z. zich als zodanig presenteert en/of als zodanig gepercipieerd wordt.

Op het vlak van de presentatie stelt de film *The Unbearable Lightness of Being* zich via de generiek voor op een klassieke wijze (3). De film presenteert zich in eerste instantie als een Saul Zaentz productie en een Philip Kaufman film. Daarna worden de drie hoofdacteurs voorgesteld. Vervolgens komen de andere acteurs, de 'production designer' Pierre Guffroy, de kostuumontwerpster Ann Roth, de 'supervising film editor' Walter Murch en de maatschappij voor de fotografie Sven Nykvist a.s.c. Pas dan vermeldt de generiek dat de film gebaseerd is op een roman van Milan Kundera. De namen van de scenaristen Jean-Claude Carrière en Philip Kaufman komen daarna, gevolgd door de klassieke afsluiting met de producer Saul Zaentz en de regisseur Philip Kaufman. In termen van auteurs stelt deze film zich dus eerst voor als een 'origineel' werk van een produktiemaatschappij, een regisseur, en een reeks filmvakmensen. De vermelding dat de film (ook) op de roman van Kundera gebaseerd is, komt slechts op de dertiende plaats. Deze verhouding tussen de film'auteurs' vindt men ook terug in de metateksten die het uitbrengen van de film hebben begeleid (cf. persmappen, affiches, ...). Met andere woorden, de inbreng van Kundera en zijn werk wordt geplaatst naast andere semiotische praktijken die model hebben gestaan voor de productie van de film.

Op het vlak van de receptie echter *functioneert* de film *The Unbearable Lightness of Being* veel explicieter als een literatuurverfilming. In omzeggens alle Westeuropese dag- en weekbladen wordt de film besproken als de adaptatie van Milan Kundera's roman, en de meeste critici besteden zelfs een belangrijk deel van hun publikatie aan de vergelijking van de film met de roman, en/of aan de bespreking van het literaire oeuvre van de schrijver. Zoals gezegd, wordt de film hierbij bijna uitsluitend bekeken vanuit het standpunt van de reproductie van de roman, en wordt de functie van deze film vaak herleid tot het promoten van de literaire waarden van de brontekst en de auteur. De presentatie van de film laat echter vermoeden dat dit niet de enige bedoeling van de film is

geweest. Dit blijkt ook uit interviews met de filmmakers, die, voor zover hiernaar gevraagd, duidelijk maken dat zij, naast Kundera's inbreng, ook een eigen creatieve bijdrage aan de produktie wilden leveren.

### De adaptatie als proces

Door een onderscheid te maken tussen de studie van de verfilming als film en de verfilming als adaptatieproces wordt de analyse van het adaptatieproces niet uitgeschakeld. Zoals gezegd, wordt het adaptatieproces echter niet langer bestudeerd in functie van de getrouwe reproductie van één brontekst. Het wordt in tegendeel gezien als gedetermineerd door een complexe set van semiotische praktijken die op een min of meer specifieke manier model hebben gestaan voor de produktie en de receptie van de filmische adaptatie. Niet in het minst kan de functie die de uiteindelijke adaptatie moet vervullen in de filmische doelcontext, een determinerende rol spelen bij het eigenlijke adaptatieproces. Daarnaast kunnen tal van andere factoren het adaptatieproces hebben beïnvloed.

Nemen we het voorbeeld van de film *The Unbearable Lightness of Being*. Dit is een onafhankelijke produktie van Saul Zaentz en Philip Kaufman, die gedistribueerd is door Orion. Het is met andere woorden een Amerikaanse produktie, die (ondanks thematische en produktionele links met Europa) in eerste instantie bedoeld is voor een Amerikaans publiek (4). Verder wijzen de produktionele (financiële e.a.) gegevens erop dat het in de eerste plaats de bedoeling was een klassieke narratieve Hollywoodfilm te maken. De functie van iedere literatuurverfilming herleiden tot een public relations vehikel voor de literaire waarden van de brontekst, lijkt dus een verkeerde, normatieve voorstelling van zaken te zijn. De functie van een literatuurverfilming bestaat er niet noodzakelijkerwijs in het werk en de persoon van een belangrijk literair auteur bij een breder publiek beter bekend te maken. Naast deze specifieke functie kan iedere filmische adaptatie nog tal van andere functies vervullen. De taak van de onderzoeker bestaat er juist in voor iedere adaptatie, descriptief, uit te zoeken welke precies deze functie is (geweest), en of en hoe deze eventueel het adaptatieproces heeft bepaald.

## THE UNBEARABLE LIGHTNESS EN HET EQUIVALENTIEBEGRIIP

De vaststelling dat naast de roman van Kundera andere normen en modellen een rol hebben gespeeld bij de produktie van de film, betekent niet dat de traditionele Tekst 1 - Tekst 2 vergelijking dient te worden opgegeven. Zij moet echter worden aangevuld en geplaatst in de rui-

mere context van de filmische productie. Het *equivalentie*-begrip, dat een oud en welbekend begrip is in het traditionele adaptatie- en vertaalonderzoek, blijft dus behouden, zij het in een nieuw kleedje. In een descriptieve, functionalistische aanpak wordt niet langer de vraag gesteld of er wel equivalentie bestaat tussen de verfilming en de roman. Vermits de film *functioneert* als een adaptatie, wordt de equivalentie voorondersteld. De vraag wordt nu: welke equivalentie is er gerealiseerd? De verfilming van *The Unbearable Lightness of Being* is in dit opzicht interessant omdat naast de analogieën tussen de roman en de film, ook een reeks belangrijke verschillen voorkomen. Deze verschillen worden echter niet langer als 'verraad' of als 'ontrouw' gezien jegens die zogenaamde enige (literaire) brontekst. Ze worden gezien als de symptomen van andere normen en modellen die bij het adaptatieproces om één of andere reden de bovenhand hebben gehaald op het model van de literaire brontekst. In die optiek worden de verschillen tussen roman en film even interessant als de analogieën. Iedere gerealiseerde equivalentie wordt namelijk beschouwd als het resultaat van een compromis tussen de modellen van die ene literaire brontekst en alle andere semiotische praktijken die als model voor de verfilming hebben gefunctioneerd. Hierna volgen, bij wijze van illustratie, enkele voorbeelden.

## GELIJKENISSEN: DE ROMAN ALS MODEL

Het is duidelijk dat de roman voor meer dan de titel model heeft gestaan voor de film. Op het vlak van de geschiedenis vindt men bijvoorbeeld in de film grosso modo de belangrijkste handelingen en de belangrijkste personages (5) terug. Net als het boek vertelt de film ook het verhaal van Tomas, een Praags chirurg die houdt van vrouwen, en dan vooral van de onafhankelijke kunstenares Sabina. Op een dag leert hij Tereza kennen en wordt hij onder druk gezet om te kiezen tussen de liefde voor Tereza en zijn erotische drang naar andere vrouwen. Tomas probeert uiteindelijk van beide walletjes te eten: hij trouwt met Tereza, maar geeft zijn seksuele escapades niet op. Deze liefdesperikelen spelen zich af in het Praag van de jaren '60. Wanneer de Russische tanks Praag binnenvallen, vluchten Sabina, en daarna ook Tereza en Tomas naar Zwitserland. Tereza kan Tomas' onverminderde seksuele omgang met zijn vriendinnen niet langer verdragen en keert naar Praag terug. Tomas denkt zijn voorhuwelijkse vrijheid terug te hebben gewonnen, maar beseft al gauw dat hij Tereza niet kan vergeten. Hij geeft zijn comfortabele positie in Zwitserland dan ook op en reist eveneens naar Praag terug. Omwille van vroegere kritische uitlatingen over het communistische regime krijgt Tomas echter zijn vroegere chirurgiepraktijk niet

meer terug, en wordt hij gedegradeerd tot glazenwasser. Dit nieuwe beroep belet hem weliswaar niet zijn seksuele avontuurtjes verder te zetten. Tereza blijft hieronder lijden, en de twee vertrekken naar het platteland. Tomas lijkt uiteindelijk gekozen te hebben voor de liefde. Het koppel beleeft nog een gelukkige tijd vooraleer om te komen in een auto-ongeluk. Net als in het boek verneemt Sabina dit nieuws per brief.

## VERSCHILLEN: ANDERE MODELLEN

Anderzijds is het eveneens zo dat heel wat handelingen en personages niet uit het boek zijn overgenomen. Dit zijn dus aanduidingen dat op dat vlak andere semiotische praktijken een rol hebben gespeeld, en de zogenaamde *adequatiennormen* (cf. Cattrysse, 1992b) opzij hebben geduwd. Zoals gezegd, wilden de filmmakers in eerste instantie een klassieke narratieve film maken, zij het met een persoonlijke inslag. De formule van de klassieke Hollywoodfilm is op zich reeds verbonden met een hele reeks conventies en normen (6). Een klassieke Hollywoodfilm duurt bijvoorbeeld bij voorkeur niet langer dan twee uur. Met zijn lengte van 171 minuten hebben de filmmakers dus reeds een eerste compromis gerealiseerd tussen de lengte van de roman en deze van de klassieke Hollywoodfilm. De standaardlengte van de klassieke Hollywoodfilm kan men derhalve reeds beschouwen als een eerste norm die het weglaten van tal van handelingen en personages heeft gedicteerd. Een korte vergelijking van roman en film maakt trouwens duidelijk dat de roman van Kundera verschillende kenmerken vertoont die niet compatibel zijn bevonden met deze klassieke Hollywoodformule. Ik geef een paar voorbeelden die zich situeren op het vlak van de vertelinstantie en de focalisatie.

### De vertelinstantie in de roman

In de roman gebeurt de vertelling door een heterodiëgetische vertelinstantie die zich expliciet als vertelinstantie affirmeert. Ze verwijst naar zichzelf als 'de auteur' (cf. infra) en gebruikt daarbij ook de persoonlijke voornaamwoorden van de eerste persoon (ik/mij). Soms wordt de lezer ook direct aangesproken in de tweede persoon enkelvoud, en soms wordt hij bij de bedenkingen van de vertelinstantie betrokken en gebruikt deze de meervoudsvorm 'wij'.

De vertelinstantie verwijst ook bij herhaling naar de schrijfact en naar de voorliggende roman als resultaat. Vandaar wellicht dat de meeste journalisten zonder meer deze vertelinstantie identificeren met Milan Kundera. Verder refereert de verteller aan verschillende onderwerpen die buiten het 'eigenlijke' of intradiëgetische verhaal liggen: de eenmalig-



heid van het (menselijke) bestaan, filosofische bedenkingen over begrippen als 'positief', 'lichtheid', en 'zwaarte', politieke bedenkingen over het communisme, enz.

De vertelinstantie stelt de personages en de gebeurtenissen ook expliciet voor als het resultaat van haar scheppende verbeelding. In het eerste hoofdstuk van deel twee schrijft ze:

Het zou dwaas zijn van de auteur om de lezer te willen aanpraten dat zijn personages werkelijk hebben bestaan (Kundera, 1989:51).

De vertelinstantie maakt dan veronderstellingen waarbij zij zich het verdere verloop van het verhaal en van de personages in één of andere richting voorstelt. Soms dringt de vertelinstantie zich zo sterk op de voorgrond dat de personages geen eigen woorden of gedachten meer lijken te hebben. Bij het volgende citaat reflecteert de vertelinstantie over Tomas' drastische beslissing om zijn politieke uitspraken over het communisme niet te herroepen.

Maar hoe kon hij zich dan zo snel, radicaal en gemakkelijk losmaken van zo iets dieps?

Hij zou antwoorden (7): om zich niet door de politie te laten misbruiken (Kundera, 1989:223).

De vertelinstantie komt in de roman ook sterker op de voorgrond doordat zij de gebeurtenissen niet in een chronologische volgorde vertelt. Op pagina 72 verklaart een proleps reeds Tomas' dood en het feit dat kort voordien de last van het overspel zal uitblijven. Op pagina 144 - d.i. nog niet eens halfweg de roman - verneemt Sabina in Parijs via een brief van Tomas' zoon, dat Tomas en Tereza verongelukt zijn in een auto-ongeluk. In de Nederlandse vertaling van de roman situeert de a-chronologische vertelling zich trouwens niet alleen op het mesostructurele niveau van de handelingen, maar vaak ook op het microstructurele vlak van de aparte zinnen (8):

Ze trok hem zo lang naar zich toe tot hij hier belandde: grijs en vermoeid, met verminkte handen die nooit meer een scalpel zullen kunnen hanteren.

Ze zijn op een dood punt beland. Waar zouden ze hiervandaan naar toe kunnen? Voor het buitenland zullen ze nooit toestemming krijgen. (...)

Mijn god, was het echt nodig tot hier te gaan om te weten dat hij van haar hield?

Eindelijk lukt het hem het wiel weer te monteren (Kundera, 1989: 351).

Op die manier verandert ook voortdurend de verhouding tussen de verteltijd en de vertelde tijd. In de klassieke vertelling gebeurt de verteltijd na de vertelde feiten, en situeren deze laatste zich in het verleden. Aanluitend bij de klemtoon die de vertelinstantie legt op het creatieve proces en op het feit dat deze gebeurtenissen en personages slechts bestaan bij de gratie van de vertelinstantie, wordt deze klassieke tijdsrelatie opgegeven. Door de gebeurtenissen in het heden te plaatsen, ontstaan zij a.h.w. gelijktijdig met de schrijf- of vertelact. Meer nog, in sommige zinnen wordt de vertelde tijd in de toekomst geplaatst, en bevindt de verteltijd zich voor de vertelde tijd.

Als de voorzitter van de landbouwcoöperatie na het werk zijn Mefisto uitlaat en Tereza tegenkomt, zal hij altijd zeggen ... (Kundera, 1989: 339).

M.a.w. eerst komt de vertelact, en dan pas bestaan de vertelde gebeurtenissen en personages.

De chronologische volgorde wordt ook vaak verbroken doordat sommige gebeurtenissen herhaalde malen verteld worden, maar telkens vanuit een ander standpunt. Hiermee belanden we bij het volgende aspect van de vertelling: de focalisatie.

### **De focalisatie in de roman**

Op het vlak van de focalisatie neemt de vertelling een wisselende houding aan. Meestal is de focalisatie intern. Conform de hierboven beschreven houding van de vertelinstantie (die haar personages volledig als haar creaties voorstelt) kent de verteller doorgaans alle innerlijke gedachten en gevoelens van de personages. Maar toch is dit ook niet steeds waar. Soms is de verteller niet zeker en lijkt de focalisatie extern te worden. Op een bepaald moment aait Tereza haar hond Karenin over zijn kop en, schrijft de vertelinstantie, 'in haar hart denkt ze ongeveer (9) dit' (Kundera, 1989:329). Soms blijft de focalisatie helemaal extern, en heeft zij net als de lezer het raden naar de gevoelens en de gedachten van de personages. Een opvallende passage in dit verband is de scène waar Sabina haar bolhoed opzet voor Franz. Franz begrijpt dit gebaar niet, omdat de bolhoed voor hem niet dezelfde (erotische) betekenis heeft als voor Tomas. Toch worden deze gedachten achteraf dan door de vertelinstantie weer geanalyseerd en aan de lezer uitgelegd.

Zoals gezegd, worden bepaalde gebeurtenissen in functie van de wisselende focalisatie soms meer dan één keer verteld. Het feit bijvoorbeeld dat Tereza bij het fotolab weggaat om zelf voor een weekblad te fotograferen wordt tweemaal verteld: eenmaal vanuit het standpunt van

Tomas (Kundera, 1989:23-24) en eenmaal vanuit het standpunt van Tereza (Kundera, 1989:71-72). In het eerste fragment ziet Tomas Tereza met een collega dansen, en hij betrappt zichzelf erop dat hij jaloers wordt. In het tweede fragment danst Tereza door het dolle heen om haar promotie te vieren, maar dan merkt ze dat Tomas' humeur verslechtert. Pas als ze thuiskomen vertelt Tomas haar dat hij jaloers werd wanneer hij haar met zijn collega zag dansen. Op die manier krijgt de lezer inzicht in de gedachten en gevoelens van meer dan één personage tegenover één bepaalde gebeurtenis. Deze manier van vertellen verschilt natuurlijk sterk van de andere passages waar de focalisatie intern is en de vertelinstantie alleswetend.

### De filmische vertelling

De filmische vertelling neemt de hierboven beschreven verteltechnieken niet over. Dit gebeurt niet omdat deze technieken niet filmisch zouden zijn, of omdat dit niet in het filmmedium zou kunnen. Het volstaat enkele Woody Allen films opnieuw te bekijken om vast te stellen dat het perfect mogelijk is een vertelinstantie voor de camera te plaatsen, die op een gelijkaardige manier de vertelact als creatief proces op de voorgrond plaatst, en dezelfde gebeurtenissen afwisselend vanuit verschillende standpunten laat zien. De filmmakers van *The Unbearable Lightness of Being* hebben duidelijk niet voor deze vertelstijl geopteerd om de voorkeur te geven aan een meer klassieke narratieve vertelstijl. Deze houdt o.m. in dat de vertelinstantie niet op de voorgrond treedt. In dit verband spreek ik in Cattrysse (1992b) over de adaptatietechniek van de *transdistantiatie*. Ik gebruik deze term in aansluiting op Genette's (1972) begrip *distance*. De metafoer van de afstand slaat bij Genette (1972) op de afstand tussen het verhaal en de lezer/kijker, die kleiner of groter kan zijn, afhankelijk van de min of meer expliciete manier waarop een vertelinstantie zich opdringt tussen deze lezer/kijker en het verhaal. In de voormelde studie leg ik uit dat een vergelijking van roman en film op dit vlak vaak moeilijk is, omdat de uitdrukkingmateriaal waarmee deze *afstand* bewerkstelligd wordt, doorgaans zo verschillend is in roman en film. Net als bij de meeste andere adaptatietechnieken gaat het ook hier om een proces dat niet meetbaar of kwantificeerbaar is. Nochtans, heb ik toen gesteld, kan het begrip nuttig zijn in sommige opmerkelijke gevallen. De film *The Unbearable Lightness of Being* biedt nu een frappant voorbeeld van een *transdistantiatie*. Waar in de roman de vertelinstantie zich expliciet als instantie affirmeert - en sommigen gaan zelfs zover de vertelinstantie als het hoofdpersonage van de roman te beschouwen -, daar kiest de film voor een onopvallende vertelinstantie die het verhaal zo dicht mogelijk bij de kijker houdt. Via de cameravoe-

ring en de montage wordt bijvoorbeeld zo veel mogelijk ingespeeld op de aangeleerde verwachtingen van de kijker. Op die manier lijken de gebeurtenissen a.h.w. zichzelf te vertellen. Hierdoor komt de nadruk ook meer op het (liefdes)verhaal te liggen, en lijken de personages een grotere onafhankelijkheid te verwerven.

De *transdistanctiatie* voltrekt zich in de film ook doordat de gebeurtenissen in een chronologische volgorde worden verteld. Ook hierdoor komt de filmische vertelinstantie minder op de voorgrond. Enkel op het einde van de film wordt even van deze chronologische vertelling afgeweken. Terwijl Tereza met een boerenjongen danst in een café op het platteland, denkt Tomas aan Sabina die naar de Verenigde Staten is gereisd. Hierbij maakt de vertelling een sprong in de tijd, niet achteruit, zoals de kijker aanvankelijk misschien wel vermoedt, maar vooruit. In een 'flash forward' zien we hoe Sabina werkt aan een opdracht in haar Amerikaanse huis aan de zee, en vervolgens een brief ontvangt waarin haar de dood van Tomas en Tereza wordt meegedeeld. Ook zij denkt dan aan haar Europese vrienden terug, en via een 'flash back' gaat de vertelinstantie in gedachten met haar terug naar het moment waarop Tomas en Tereza de nacht doorbrengen in een kamer van het boerencafé, en de volgende morgen, niets vermoedend, met de vrachtwagen terug naar huis rijden. De vertelling stopt echter op het moment dat Tomas en Tereza met de vrachtwagen in een verblindend wit licht rijden. Op die manier eindigt de film niet op een al te zwartgallige manier. Verder doorbordurend op de titel zou men kunnen stellen dat door deze verteltechniek het evenwicht is bewaard tussen de lichtheid en de zwaarte van het bestaan.

Tenslotte doet de *transdistanctiatie* zich eveneens voor op het vlak van wat Genette (1972) de *frequentie* noemt. Gebeurtenissen die in de roman meer dan één keer verteld worden, worden in de film meestal slechts één keer verteld. Om het hierboven vermelde voorbeeld terug te nemen: ook in de film danst Tereza met Tomas' collega tijdens een feest. In de film wordt deze scène niet specifiek gefocaliseerd vanuit het standpunt van één personage. Samen met Tomas ziet de kijker Tereza dansen met de collega, en samen met Tereza ziet de kijker vervolgens het ernstige maar verder niets verradende gezicht van Tomas, die haar gadeslaat. Het is pas in de volgende scène dat Tomas tegenover zijn vrouw toegeeft dat hij eigenlijk jaloers was op zijn collega wanneer zij met hem danste. Uitzonderingen op deze regel gebeuren meestal in functie van weer andere normen en modellen. Aan het einde van het boek komt bijvoorbeeld een scène voor waar Karenin zwaar ziek is, en Tomas de hond probeert op te vrolijken door op handen en voeten voor hem met een croissant te spelen. Deze scène is grosso modo in de film overgenomen, maar de film voegt een gelijkaardige scène toe vroeger in het ver-

haal. Hierdoor wordt aan de kijker duidelijk gemaakt dat dit niet een eenmalig gebeuren is, maar dat Tomas en Karenin wel vaker op zo'n manier met elkaar speelden. Op die manier komt die scène aan het einde van de film ook minder pathetisch of sentimenteel over.

De *transdistanciatie* op het vlak van de frequentie staat uiteraard in nauw verband met de adaptatietechniek die ik in Cattrysse (1992b) de *transfocalisatie* noem, d.i. de verschuiving op het vlak van de focalisatie. In de film concentreert de focalisatie zich namelijk op de hoofdpersonages - m.n. Tomas, Tereza en Sabina -, en wordt ze consequent extern gehouden. Dat wil zeggen dat zelfs wanneer in sommige scènes het gezicht van een personage in close-up wordt getoond, de verteller zijn of haar gedachten niet verraadt, en de kijker er dus het raden naar heeft.

Naast de modellen op het vlak van de geschiedenis, de vertelinstantie en de focalisatie kan men uiteraard nog heel wat determinerende factoren vinden op andere vlakken. Het is bijvoorbeeld duidelijk dat bij de ordening van de filmische scènes in *The Unbearable Lightness of Being* niet enkel is gelet op de chronologie. Ik vermeldde reeds de klassieke Hollywoodwetten van de montage. Daarbovenop is vaak gelet op een strikt logische, vaak ook thematische en dramatische band tussen de scènes. Deze band volgt in de film vaak eigen wetmatigheden, en vertaalt bijgevolg geen band tussen scènes in het boek. Denken we bijvoorbeeld aan de scène waar Tereza zich eenzaam zit te ergeren voor een cactus die ze zou moeten fotograferen voor de tuinrubriek van haar tijdschrift. Ze weet dat Tomas zich ondertussen amuseert met andere vrouwen, en ze probeert tevergeefs zijn obsessie voor naakte vrouwen te verwerken. De associatie van het fotograferen van cactussen en Tomas' obsessie voor naakte vrouwen brengt haar op het idee om naakte vrouwen te fotograferen, een idee dat haar overigens reeds voordien door een collega fotografe van het tijdschrift is gesuggereerd. Op die manier belanden we bij de volgende scène, waar Tereza bij Sabina aanklopt en vraagt om haar naakt te fotograferen. Heel wat scène-overgangen baseren zich ook op de relatie en het dramatische effect van het contrast of de verrassing. Net voor de hierboven beschreven scène komt een scène waar Tomas en Sabina stoeien in Sabina's appartement in Genève. De scène eindigt met uitbundig gelach dat schril contrasteert met het daaropvolgende, stille en schrale close shot van de kleine cactus. De daaropvolgende fotosessie bij Sabina eindigt eveneens met Tereza en Sabina, die beiden gierend van het lachen op de grond rollen. Precies op dat moment komt Franz binnen. De kijker is net zo verrast als Tereza, omdat Franz zonder kloppen of bellen zo maar ineens binnenstaat, en Tereza nog in haar blootje ligt. Bovendien contrasteert het gelach van de twee vrouwen met de paradoxaal tragische boodschap van Franz. Franz heeft zijn vrouw

verlaten om bij Sabina te komen wonen. Dit is, voor Sabina althans, een tragische boodschap omdat zij begrijpt dat indien ze haar vrijheid niet wil verliezen door Franz' verstikkende liefde, ze haar appartement en Franz zal moeten verlaten.

## EEN COMPLEXE SET VAN NORMEN EN MODELLEN

Het zoeken naar semiotische praktijken die model hebben gestaan bij een filmische adaptatie, leidt vaak tot een complexe set van normen en modellen, en soms tot een onontwarbaar kluwen van determinerende factoren. Ook een oppervlakkige analyse van *The Unbearable Lightness of Being* leidt gauw tot vergelijkbare vaststellingen. Bekijkken we opnieuw het begin van de film. Na de titel verschijnt de eerste van drie korte teksten op een zwarte achtergrond: 'In Prague in 1968 there lived a young doctor named Tomas ...'. Volgt een flirtsce ne met een verpleegster. Daarna komt het tweede bordje: 'But the woman who understood him best was Sabina ...'. Hierna volgt een vrijsc ne met Tomas en Sabina. Daarna komt het laatste kaartje: 'Tomas was sent to a spa town to perform an operation ...'. Via deze drie teksten spreekt een heterodiëgetische vertelinstantie de kijker op een directe en verbale manier aan. Overigens komt dit soort verbale vertelling a.d.h.v. bordjes in het verdere verloop van de film niet meer voor. Maar via deze directe verbale aanspreking treedt deze heterodiëgetische vertelinstantie veel sterker op de voorgrond dan bij de andere gedeelten van de vertelling waar het verhaal verder op een klassieke narratieve manier wordt gebracht. Op het eerste gezicht zou men dus bij het bekijken van het begin van de film kunnen vermoeden dat de expliciete vertelinstantie van de roman model heeft gestaan voor de keuze van de filmische verteltechniek. Dit blijft overigens niet uitgesloten. Maar bij verdere analyse blijkt dat nog andere semiotische praktijken model hebben gestaan voor de keuze van deze filmische verteltechniek, en dat het normenspel hier dus wel ingewikkelder is geweest.

Uit interviews blijkt bijvoorbeeld dat ook de Tsjechische documentaire en de Tsjechische *Nouvelle Vague* cinema van de jaren '60 model hebben gestaan voor de verfilming van het begin van het verhaal. Het gebruik van de tekstbordjes aan het begin van de film dient dus gerelateerd aan een globale lichte en vrolijke aanpak bij het begin van de film. Deze optie sluit ook aan bij de muzikale compositie van de film. Met het eerste bordje vat Leos Janaceks *Fairy Tale: Third Movement* aan, een vrolijk en lichtvoetig vioolconcerto dat steeds optreedt als muzikaal motief bij Tomas' erotische avontuurtjes, en dat de lichtheid van het bestaan op een muzikale manier vertolkt.

In Cahiers du Cinéma legt Kaufman aan de Baeque (1988) ook uit dat hij wou dat de film licht begon als een sprookje. In een interview met Caryn James in de *International Herald Tribune* van 4 februari 1988 expliciteert Kaufman overigens nog een paar andere concrete modellen:

I wanted to begin in a comedic way, as some of the Czechoslovak films around '68 did. *Loves of a Blonde*, by Milos Forman (...) comes to mind. There should be lightness at the beginning, which was one part of the Prague Spring.

De vermelding van Milos Forman en *Loves of a Blonde* verwijst niet alleen naar het model van één regisseur en één film. Beide verwijzen tegelijkertijd naar het ruimere model van de Tsjechische *Nouvelle Vague*. De Tsjechische *Nouvelle Vague* was gedomineerd door de jongste generatie van de Nationale Praagse Film en Televisie Faculteit van de Academie voor Dramatische Kunsten. Maar daarnaast hebben regisseurs van alle generaties tot deze stroming bijgedragen: Vera Chytilova, Jaromil Jires (verfilmde Kundera's *The Joke* in 1968), Vojtech Jasný, Milos Forman, Jiri Menzel, Evald Schorm en Jan Nemeč. Milos Forman was toen één van de jongere regisseurs. De Tsjechische *Nouvelle Vague* vertoont ook gemeenschappelijke kenmerken met (o.m.) het Italiaanse Neorealisme en de Franse *Nouvelle Vague*. Deze films zijn eveneens gekenmerkt door een documentaire 'cinéma vérité' stijl, opnamen op locatie, gebruik van natuurlijk licht, niet professionele acteurs, geïmproviseerde dialogen, en zo meer. De opnamestijl aan het begin van de film en m.n. ook de sequentie over de inval van de Russische tanks in Praag vertoont op dit vlak heel wat gelijkenissen met deze *Nouvelle Vague* filmstijl. Voor de sequentie over de Russische inval zijn trouwens archiefbeelden van Jan Nemeč gebruikt, op het moment van de inval (20-21 augustus 1968). Pikant detail: deze film heeft Nemeč het land moeten uitsmokkelen om hem op de westerse schermen te kunnen projecteren (cf. Cook, 1990:697). In de sequentie over de Russische inval speelt Nemeč dus zichzelf, terwijl hij foto's neemt, zoals hij het echt heeft meegemaakt. Voor deze sequentie hebben, naast het verhaal van de roman, dus duidelijk andere verhalen model gestaan, zoals het werkelijke verhaal van Jan Nemeč. Voor deze sequentie zijn trouwens niet alleen beelden van Nemeč gebruikt, maar ook fotomateriaal van Man Ray en Bill Brandie. Om deze zgn. 'literatuur'verfilming op een volledige manier te onderzoeken, zou men het werk van deze kunstenaars dus ook op een gelijk(w)aardige manier moeten analyseren, d.w.z. als model voor het productieproces van *The Unbearable Lightness of Being*.

Overigens is de associatie van namen en modellen als Milan Kundera, Jan Nemeč en Miloš Forman niet zo vergezocht: Kundera was jarenlang professor filosofie geweest aan de Praagse Nationale Film School, waar ook Miloš Forman, Jiri Menzel en Jan Nemeč studeerden. Jean-Claude Carrière, de co-scenarist van de film *The Unbearable Lightness of Being*, kende Milan Kundera reeds van 1968, toen hij in Praag, samen met Miloš Forman, net voor de Russische inval (!), werkte aan *Taking Off*.

## BESLUIT

Door de studie van het adaptatieproces open te trekken naar alle mogelijke semiotische praktijken die als model hebben gefunctioneerd, wordt de filmische adaptatie in een ruimere context bestudeerd, en vallen heel wat meer interessante facetten van de adaptatie onder de aandacht. Het belang en de betekenis van de literaire brontekst wordt gerelativeerd en geplaatst naast andere semiotische praktijken die als model hebben gefunctioneerd voor de filmische adaptatie. Hierdoor krijgt de filmische adaptatie ook een waardevoller statuut in het onderzoek en kan zij op een vollediger manier worden beschreven en verklaard.

Een studie in termen van normen en modellen mag echter niet gezien worden als een mirakel oplossing voor alle problemen. Het klassieke probleem van de historische verklaring blijft in deze aanpak bijvoorbeeld zonder antwoord. In Cattrysse (1992b) leg ik uit dat de werking van normen afgeleid kan worden door het recurrent voorkomen van analoge opties in analoge situaties. Welnu, deze normen duiden doorgaans op structurele relaties, maar dit zijn daarom niet altijd causale relaties. Vandaar de vaststelling van de complexiteit van het normen- en modelenspel, en vaak de moeilijkheid om in het onderzoek de belangrijkste modellen op een eenduidige manier aan te wijzen. De zoektocht naar de aard van causale relaties tussen fenomenen is dus één weg - naast wellicht nog vele andere - die het verdere normen- en modellenonderzoek kan inslaan, in een poging om historische fenomenen op een adequater en vollediger manier te beschrijven en te verklaren.



## NOTEN

- (1) Uitzondering op deze regel is Jan Temmerman in de *Morgen* van 22 september 1988.
- (2) Zie o.m. Cattrysse (1992a en 1992b).
- (3) Voor meer informatie hierover, zie Cattrysse (1992a:68 e.v.).
- (4) Getuige hiervan bijvoorbeeld deze uitlating van Kaufman i.v.m. het taalgebruik in de film: 'All the actors (...) - including the British Daniel Day-Lewis - would speak English with a Czechoslovak accent, *the way we in America would hear it* (cursivering van p.c.)' in Caryn James' interview in *International Herald Tribune* (4/2/1988).
- (5) Althans wanneer men het personage van de vertelinstantie in de roman even tussen haakjes plaatst.
- (6) Voor meer informatie over de klassieke Hollywoodfilm, zie Bordwell, e.a. (1985).
- (7) Cursivering door p.c.
- (8) Dit is bijvoorbeeld niet het geval in de Engelse vertaling van Kundera zelf. Hier worden de handelingen en bedenkingen van de personages consequent in de verleden tijd verteld.
- (9) Cursivering door p.c.

## LITERATUURLIJST

- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Cattrysse, P. (1992a) 'Film (Adaptation) as Translation. Some Methodological Proposals', *Target*, 4 (1): 53-70.
- Cattrysse, P. (1992b) *Pour une Théorie de l'Adaptation Filmique. Le Film Noir Américain*. Bern: Peter Lang.
- Cook, D.A. (1990) *A History of the Narrative Film*. New York: W.W. Norton.
- De Baeque, A. (1988) 'Les Jeux de l'Amour et du Hasard. Entretien avec Philip Kaufman', *Cahiers du Cinéma*, 405: 7-10.
- Genette, G. (1972) *Figures III*. Paris: Eds. du Seuil.
- Kundera, M. (1989) *De Ondraaglijke Lichtheid van het Bestaan*. Baarn: Ambo.
- Vogelaar, J.F. (1988) 'Bed en Wereld. Kanttekeningen bij De Ondraaglijke Lichtheid van het Bestaan van Milan Kundera', *Raster*, 43: 98.

# 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 dichterbij 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 begrafenis-scène 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 kikvorsperspectieven. 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 doodgevone 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*-tienaers 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.

## boekbesprekingen

G. HILL,  
**Illuminating shadows: the mythic  
power of film.**

Boston, Shambhala, 1992, 319 blz.

De bioscoop is een hedendaagse tempel waar wij als toeschouwers bij elkaar komen om deel te nemen aan een ritueel met religieuze inslag. Dit is de visie die Geoffrey Hill verdedigt in zijn boek *Illuminating Shadows*, waarin hij een aantal films onderwerpt aan een mythische lezing/interpretatie. De cinema is de voorlopig laatste fase waarin we de mythische expressie kunnen terugvinden (wat dan met de televisie?), een mythische expressie die haar oorsprong vindt in het (culturele) bewustzijn. Vandaar ook dat de analysemethode die Hill hanteert gebaseerd is op cyclische, mythische theorieën van vooral Jung en Frye. Dit resulteert in incidenteel zeer verrassende en inzichtgevende interpretaties van bekende en minder bekende films. Helaas verhindert deze methode niet dat Hill tevens herhaaldelijk over de schreef gaat met zijn interpretaties, waarbij deze in het luchtledige komen te hangen. Vooral wanneer de mythische interpretaties worden gekoppeld aan hedendaagse maatschappelijke problemen, dreigt het discours al vlug een komische toon te krijgen die door Hill zeker niet was bedoeld. Zo leidt de mythische interpretatie van de film *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* tot een verdediging van het mythische, vrouwelijke principe van vegetarisme t.o.v. het mannelijke principe van 'carnivorous appetite' of 'lust for flesh', waardoor zo elke bron van agressie en potentiële oorlog kan worden onderdrukt.

K.V.d.V.

Ch. STEINFELD et al.,

**Telecommunications in transition: policies, services and technologies in the European Community.**

London, Sage, 1994, 307 blz.

In het licht van de recente en te verwachten veranderingen binnen de Europese Gemeenschap wordt steeds meer de nadruk gelegd op het strategische belang van een dynamische telecommunicatiesector voor de ondersteuning en de groei van de Europese economie. Het aanzicht van het Europese telecommunicatielandschap werd lange tijd bepaald door nationale en regionale monopolies van de verschillende PTT's. Als gevolg daarvan is de Europese telecommunicatiemarkt sterk gefragmenteerd. Door een politiek van doorgedreven privatisering komen deze nationale PTT's evenwel fel onder druk te staan. Het Europese integratieproces drijft de verschillende belanghebbenden in de richting van een 'common market' waarbinnen de nationale grenzen en belangen steeds meer naar de achtergrond dienen te worden geschoven. Bovendien zet de Commissie van de Europese Gemeenschap haar richtlijnen uit voor een Europese telecommunicatiestrategie.

Het boek *Telecommunications in transition* is één van de weinige waarin de geschiedenis, problemen, structuren, technologieën, initiatieven en trends op telematicagebied uit hun nationale context worden gelicht en vanuit een ruimer Europees perspectief beschreven en vergeleken. In 15 bijdragen wordt door verschillende specialisten een overzicht gegeven van de actoren, problematieken, ontwikkelingen en politieke trends m.b.t. de Europese telecommunicatie. Gezien de diversiteit van auteurs, wordt de lezer geconfron-

teerd met een grote verscheidenheid aan strategieën, ervaringen en ideeën. Desondanks zijn de uitgevers er in geslaagd een vrij homogeen overzicht te bieden m.b.t. de strategieën, diensten en technologieën rond telematica in Europa. Het boek werd geschreven voor een ruim doelpubliek dat varieert van scholieren en studenten tot geïnteresseerde managers en informatiedeskundigen.

J.S.

M.M.A. MIRABITO,

**The new communication technologies.**

London, Focal Press, 1994, 240 blz.

Nieuwe technologieën voor het opslaan, verzamelen, verwerken en verspreiden van informatie, broadbandcommunicatie, glasvezeltechnologie, digitale en optische technologieën, satellietcommunicatie en nieuwe computertechnologieën hebben een groeiende invloed op de manier waarop met informatie wordt omgegaan. Dit heeft gevolgen voor de totale media- en communicatiesector en dus ook voor de communicatiewetenschap. Informatieverwerking kan slechts op een efficiënte manier worden gerealiseerd indien de technologische middelen die de selectieve omgang met data mogelijk maken, voldoende gekend zijn. De nieuwe technologieën doorbreken de vroegere barrières tussen de tv-, video-, telefonie- en uitgeverwereld en het computergebruik in het algemeen. Wie begaan is met de communicatiesector, moet in toenemende mate leren omgaan met diverse technologieën.

M.M.A. Mirabito is docent, schrijver, producer en consultant in nieuwe communicatietechnologieën. De co-auteur, B. Morgenstern, is professor aan de

Park School of Communication. *The new communication technologies* werd geschreven vanuit een wetenschappelijke visie op en een flinke dosis praktijkervaring met talrijke nieuwe media- en communicatietechnologieën. Op een aanschouwelijke manier (het boek bevat een 100-tal illustraties, tekeningen, schema's en foto's), wordt aandacht besteed aan zowat alle belangrijke nieuwe communicatietechnologieën van de laatste jaren. Een handige index verwijst naar elk onderwerp binnen de juiste context. Deze 2de editie speelt in op het snel veranderende aanzicht van het communicatielandschap, en besteedt vooral aandacht aan veranderingen sinds de eerste uitgave in 1990. Naast de nieuwe technologieën zelf en hun toepassingen, wordt ook de nodige aandacht besteed aan de juridische, sociale, politieke en economische impact ervan op een veranderend maatschappijbeeld. Wat is de invloed van computersystemen op de hedendaagse broadcastsystemen; welke nieuwe uitdagingen bieden digitale technologieën; wat zijn de technische en andere mogelijkheden van teleconferencing, teletekst, interactieve systemen en satellieten, glasvezelverbindingen en digitale opslagmedia; welke risico's zijn verbonden aan een 'informatiemaatschappij'; welke trends en nieuwe technologieën mogen worden verwacht in de nabije toekomst, ...

*The new communication technologies* bevat een overvloed aan nuttige informatie voor al wie zich wil oriënteren in een snel veranderend communicatietechnologisch landschap. Het biedt een goede basis om nieuwe en te verwachten technologieën te leren kennen en gebruiken. De grote verdienste van dit boek licht hierin dat ogenschijnlijk verschillende technologische evoluties niet

naast elkaar worden behandeld, maar in hun contextuele verhouding tot elkaar. Ideaal leesvoer voor de student, professional of geïnteresseerde die snel en op doeltreffende wijze een achterstand m.b.t. bepaalde nieuwe technologieën wil ophalen.

J.S.

F. BIOCCA (ed.),  
**Television and political advertising.**  
**Volume 1: Psychological processes.**  
**Volume 2: Signs, codes and images.**  
Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1991.

Volume 1, *Psychological processes*, van de merkwaardige diptiek *Television and political advertising* bespreekt een aantal aspecten van de politieke reclame vanuit cognitief psychologische en sociaal-psychologische hoek. Belangrijk is daarbij de aandacht die wordt besteed aan schema-theorie, die er van uitgaat dat mensen bepaalde schema's of 'scripts' in hun hoofd hebben, waarmee ze de werkelijkheid waarnemen, catalogiseren en interpreteren. Deze schema's bepalen enerzijds vaak wat het potentiële effect van een communicatieboodschap kan zijn, maar zijn anderzijds zelf ook vaak een creatie van communicatieve processen. Bekende auteurs als Kepplinger, Garamone en McCombs blijken mooi in dit schema te passen.

Volume 2, *Signs, codes and images*, is radicaal anders (en grotendeels door de editor zelf geschreven).

In *Signs, codes and images* wordt vooral aandacht besteed aan retorische en semiotische processen van betekenisvorming, en worden een aantal aspecten van meer kwalitatieve theorieën en methodologieën op de politieke advertentie toegepast.

Hoewel niet alle hoofdstukken van dit boek even relevant en goed zijn, heeft het de verdienste een aantal inzichten bijeen te brengen rond een onderwerp dat zelden op deze manier wordt bestudeerd.

J.V.d.B.

J. HEMELS (red.),

**Kwartiermakers voor communicatie-geschiedenis.**

Amsterdam, Otto Cramwinckel, 1993, 192 blz.

De bio-bibliografische bundel *Kwartiermakers voor communicatiegeschiedenis* is bedoeld als eerbetoon ter gelegenheid van de 80ste verjaardag van de pershistoricus Dr. Maarten Schneider, auteur van onder meer *De Nederlandse krant. Van 'nieuwstydninghe' tot dagblad*, het erg gewaardeerde en veel geraadpleegde standaardwerk van de Nederlandse persgeschiedenis. Naast een biografie en publikatielijst van Schneider bevat *Kwartiermakers voor communicatiegeschiedenis* o.a. een compact overzicht van het pershistorisch onderzoek in Nederland van de 19de eeuw tot vandaag, met inbegrip van een uitgebreide reeks suggesties voor toekomstige onderzoeksprojecten. Leemten en grijze vlekken zijn er immers nog voldoende in de historiografie van de Nederlandse pers, zoals twee korte bijdragen over respectievelijk advertenties in 18de-eeuwse couranten en over de Limburgse en Noordbrabantse pers in de 17de en 18de eeuw aantonen. Schneider, die door zijn onderzoek en onderwijs van uitzonderlijke betekenis is geweest voor de pers- en communicatiegeschiedschrijving in Nederland, kon ongetwijfeld op geen doeltreffender wijze worden gehuldigd dan door de aanmoediging die impliciet

in het boek besloten ligt voor studenten en wetenschappers om zich in aspecten van de communicatiegeschiedenis te verdiepen. Niet alleen met suggesties voor verdere studie, maar vooral met een erg waardevolle, selectieve lijst literatuurverwijzingen voor communicatiehistorisch onderzoek, houdt J. Hemels het vuur brandend dat M. Schneider gedurende zijn lange carrière heeft bezield.

R.V.G.

L. BOGART,

**Preserving the press. How daily newspapers mobilized to keep their readers.**

New York, Columbia University Press, 1991, 327 blz.

In *Preserving the press* beschrijft L. Bogart de totstandkoming en ontwikkeling van het Newspaper Readership Project, dat op initiatief van onder meer de American Newspaper Publishers Association in 1977-1983 werd uitgewerkt om de neerwaartse trend in de verkoop en het lezerspubliek van de Amerikaanse dagbladers tegen te gaan. De talrijke onderzoeksrapporten en actieprogramma's die in het kader van dit project werden opgesteld en die in een lijstje achteraan het boek zijn opgenomen, vormen echter slechts onrechtstreeks het onderwerp van *Preserving the press*. Vanuit zijn bevoorrechte positie als spilfiguur in de conceptie en uitvoering van dit grootschalige 'marketing'-project voor de Amerikaanse dagbladindustrie, analyseert en evalueert de auteur het Newspaper Readership Project eerder als een unieke gevalstudie, die de interne machtsstructuren en conflicterende belangen van de actoren in het dagbladwezen duidelijk illustreert. Bogart biedt aan de hand van het Amerikaanse project een inte-



gere reflectie op de mogelijkheden en onmogelijkheden om in een zo heterogene en concurrentiële bedrijfstak als de dagbladpers collectieve actieprogramma's te ontwikkelen en beleids-opties te implementeren, die bedoeld zijn om aan fundamentele structurele problemen het hoofd te bieden. Zijn pleidooi voor een bedrijfseconomische lange termijnvisie is interessante lectuur voor eenieder die beleids-, bedrijfs- of onderzoeksmatig begaan is met de toekomst van de 'woordcultuur'.

R. V. G.

A. HANSEN (ed.),

**The mass media and environmental issues.**

Leicester, Leicester University Press, 1993, 238 blz.

Milieu is 'in'. Nochtans is het feit dat het milieu of een aspect daarvan als probleem op een bepaald moment dominant is in het publieke en politieke discours relatief onafhankelijk van de ernst ervan. Vanuit dit uitgangspunt beoogt *The mass media and environmental issues* na te gaan hoe communicatief onderzoek heeft bijgedragen tot ons begrip van de ruimere sociale rol die wordt gespeeld door de massamedia en daaraan gerelateerde communicatieprocessen in de uitwerking van het milieu als probleem voor publieke en politieke bezorgdheid. De verschillende bijdragen werden gegroepeerd in drie delen, namelijk de produktie, de inhoud en het publiek van de verslaggeving omtrent het milieu. Op een boeiende manier en vanuit verschillende communicatiewetenschappelijke invalshoeken worden hierbij aspecten behandeld gaande van een analyse van de actoren en processen die de milieuproblematiek definiëren, over de manier waarop mediabeelden bijdragen tot de vorming van de publieke opinie, tot de wijze waarop verschillende publieken uitgaan van de media voor hun begrip van de milieuproblematiek.

problematiek definiëren, over de manier waarop mediabeelden bijdragen tot de vorming van de publieke opinie, tot de wijze waarop verschillende publieken uitgaan van de media voor hun begrip van de milieuproblematiek.

H. V. d. B.

S. AUFENANGER,

**Kinder im Fernsehen - Familien beim Fernsehen.**

München, Saur, 1993, 125 blz.

*Kinder im Fernsehen - Familien beim Fernsehen* is de neerslag van een onderzoek dat uitgevoerd werd in opdracht van de 'Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz'. In een eerste luik wordt nagegaan hoe kinderen in televisie- en reclame-uitzendingen in beeld gebracht worden. Een tweede - minder uitgebreid - gedeelte spitst zich toe op de receptie van televisieprogramma's in gezinsverband.

Door het gebruik van meerdere methoden zijn de researchresultaten zowel van kwantitatieve als kwalitatieve aard. De onderzoekers hebben dus niet alleen aandacht voor de situatie zoals ze is, maar behandelen ook de processen die een rol spelen bij het tot stand komen van die situatie.

C. F.

Ph. DRUMMOND, R. PATERSON en J. WILLIS (eds.),

**National identity and Europe: the television revolution.**

London, British Film Institute, 1993, 140 blz.

*National identity and Europe* omvat een selectie van papers van het 4de ITSC-congres in London in 1991. Centraal staat de idee omtrent de positie van de elektronische media en in het

bijzonder televisie in de (her)formulering van nationale identiteiten in Europa. De redacteurs wijzen erop dat in de studie van identiteiten of van processen van identificatie in relatie tot televisie, er steeds twee complementaire wegen moeten worden gevolgd. Enerzijds moet 'top-down' worden gewerkt met de nadruk op de rol van het medium als discursieve drager en het specifieke van televisie binnen de sociale formatie. Anderzijds moet er 'bottom up' gewerkt worden door de analyse van hoe individuen een programma-output negotiëren.

Beide aspecten komen in de verschillende bijdragen aan bod. Hierbij wordt aandacht besteed aan de constructie van culturele en nationale identiteit in populaire programma's zoals een Welsh soap opera of een Sloveens spelprogramma. Ook de reactie van het publiek op het hanteren van de televisie als instrument in een politieke ideologische strijd - vooral dan in Oost-Europa - wordt bestudeerd. Tot slot wordt de rol van transnationale Europese instanties en initiatieven belicht.

H.V.d.B.

F. VAN RAAIJ et al. (red.),

**Communicatie en informatie. Een stand van zaken.**

Houten, Bohn Stafleu Van Loghum, 1994, 324 blz.

In *Communicatie en informatie* wordt - naar aanleiding van de twintigste verjaardag van de SOM (Stichting Onderzoek Massacommunicatie) en van het tijdschrift *Massacommunicatie* enerzijds en het tienjarig bestaan van de VSOM (Vereniging voor Studie en Onderzoek van Massacommunicatie) anderzijds - een overzicht gegeven van het

gebied van de massacommunicatie in het algemeen, en de studie van communicatie en informatie in het bijzonder.

De bijdragen van de verschillende auteurs zijn ingedeeld in drie delen (theorie en onderzoek, enkele aandachtsvelden, mediabeleid en -regelgeving), wat een zekere structuur geeft aan het boek. *Communicatie en informatie* blijft echter een samenraapsel van uiteenlopende onderwerpen, maar geeft wel een goed beeld van wat zoal aan bod kan komen in het tijdschrift *Massacommunicatie*.

C.F.

R. HOPPER,

**Telephone conversation.**

Bloomington, Indiana University Press, 1992, 247 blz.

Interpersoonlijke communicatie via de telefoon geeft de zender meestal heel wat macht: aan de zijde van de ontvanger wordt bijna altijd een handeling onderbroken wanneer de telefoon rinkelt. Er is echter nog maar weinig over telefonische communicatie gepubliceerd.

Met *Telephone Conversation* wil Hopper deze leemte gedeeltelijk opvullen. Na een kort historisch overzicht over de ontwikkeling van telefonische communicatie gaat hij onder andere in op hoe telefoongesprekken geopend worden en hoe het beurtwisselingssysteem verloopt. Hopper besluit zijn boek met een aantal tips om effectief te telefoneren, en wijst erop dat er ook eens aandacht besteed zou moeten worden aan communicatievormen zoals teleconferenties, fax-communicatie, communicatie via antwoordapparaten, ... Het boek is rijkelijk geïllustreerd met voorbeelden, en geeft een vrij goed inzicht in hoe telefoongesprekken in de praktijk (kunnen) verlopen.

C.F.

G. WILLETT (éd.),

**La communication modélisée. Une introduction aux concepts, aux modèles et aux théories.**

Ottawa, Editions du Renouveau Pédagogique, 1992, 646 blz.

In *La communication modélisée* worden talrijke communicatiemodellen voorgesteld en ingedeeld in verschillende categorieën, gaande van informatieverwerkings- tot effectmodellen. Bij zowat ieder model gaan de auteurs in op de basis van het model, op de verschillende componenten van het communicatieproces en op de karakteristieken en de beperkingen van het model. Ook worden telkens enkele werken vermeld waarin meer informatie over het specifieke model te vinden is.

*La communication modélisée* richt zich niet alleen tot academici, maar ook tot mensen uit de praktijk. Het biedt beide categorieën verschillende perspectieven op het communicatieproces, om er zo meer inzicht in te krijgen en de communicatie in de praktijk te kunnen verbeteren.

De bruikbaarheid van het werk wordt nog verhoogd door een geannoteerde bibliografie, een verklarende woordenlijst en een auteurs- en een thematische index.

C.F.

D. BUCKINGHAM,

**Children talking television. The making of television literary.**

London, The Falmer Press, 1993, 321 blz.

*Children talking television* is ontstaan vanuit een antropologische studie van 8, 10 en 12-jarige kinderen in een aantal Londense scholen, waarbij de kinderen uitgenodigd werden om in groep-

jes van vijf over een aantal aan tv-kijken gerelateerde topics te praten. Dit levert een aantal zeer interessante gegevens op, waarbij vooral de nadruk op het context-bepaalde aspect van de communicatie rond televisie door kinderen waardevol is (want door ander onderzoek vaak onderbelicht). Een voordeel van dit soort antropologisch onderzoek is ook dat men iets te zien krijgt van de affectieve investering van kinderen in televisie, wat zeker een goede aanvulling is op de vaak te eenzijdig cognitieve benadering in het onderzoek naar media en jongeren. Toch lijdt ook deze studie soms onder het voor antropologisch onderzoek en de Britse culturele studies typerende fenomeen een vaak erg grote inferentiële sprong te maken van beperkte data naar omvangrijke conclusies. Men lijkt a.h.w. van één baksteen een huis te willen bouwen. Wel lijkt de erg zelf-reflexieve Buckingham zich hiervan meer bewust dan sommige andere auteurs, en brengt *Children talking television* ons zo interessante, zij het niet-generaliseerbare, inzichten bij.

D.M.

S. CUBITT,

**Videography: video media as art and culture.**

London, Macmillan, 1993, 240 blz.

In *Videography* wordt, zoals het woord zegt, geschreven over video met de bedoeling het medium beter te leren kennen, te appreciëren en vooral de impact ervan in te schatten. In het eerste deel verkent Cubitt theoretisch het erg ruime videolandschap, vooral daar waar video raakvlakken heeft met andere media of kunstvormen. In het tweede deel gaat hij dieper in op enkele specifieke videotapes om zelf zijn

stellingen aan de praktijk te toetsen. *Videography* is tegelijk een richtlijn voor al wie over video en de toekomst van elektronische media wil nadenken en theoretiseren, als een sterk pleidooi om dat ook te doen.

G.C.

D. MEADOWS,

**Set pieces: being about film stills mostly.**

London, British Film Institute, 1993, 120 blz.

'Photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow. Each still photograph is a privileged moment, turned into a slim object that one can keep and look at again' (Susan Sontag). Met geen beter citaat kon Daniel Meadows zijn boek *Set pieces* over fotografie op film- en theatersets beginnen. 'Stills' zijn foto's die een film moeten weergeven, liefst door hetzelfde standpunt in te nemen als de filmcamera. Een still-fotograaf maakt ook reportages over het filmmaken door met een zo ruim mogelijke blik op de set rond te lopen en zo de hele sfeer van het creatieve proces en al wie daar een rol in speelt, op papier vast te leggen. *Set pieces* is als het ware de derde dimensie: het biedt de lezer een kijk achter de schermen van de setfotograaf, en een interessante kijk. Meadows heeft het over de technische aspecten van stillfotografie, maar evenzeer over de soms neurotische, dan weer hilarische werkatmosfeer op de set. Het boek staat vol met (veelal beroemde) voorbeelden uit de Britse film-, theater- en televisiewereld, gestoffeerd met een prachtige selectie sterke zwart-wit en kleurenfoto's uit Meadows' eigen werk.

G.C.

H. HECHT,

**Pre-cinema history: an encyclopaedia and annotated bibliography of the moving image before 1896.**

London, Bowker-Saur, 1993, 476 blz.

*Pre-cinema history* is een monumentaal referentiewerk, en wellicht ook het definitieve referentiewerk voor de onderzoeker van de technische, esthetische, sociale en economische (voor)geschiedenis van de cinema. In *Pre-cinema history* worden meer dan 4.000 belangrijke publikaties besproken, gepubliceerd tussen 1321 en 1984, die handelen over representaties van bewegende beelden vóór de komst van de cinema in 1896. Van deze publikaties wordt een volledige bibliografische referentie gegeven, alsook een samenvatting van de inhoud, citaten uit de contemporaine literatuur en een kritische beoordeling. Daarbij maken de uitgebreide indexen op naam en onderwerp de toegang tot de gezochte informatie zeer makkelijk.

K.V.d.V.

R. SPARKS,

**Television and the drama of crime: moral tales and the place of crime in public life.**

Buckingham, Open University Press, 1992, 185 blz.

Geen enkel aspect van televisie heeft meer aandacht gekregen van de internationale wetenschappelijke gemeenschap dan de nefast geachte invloed van het vele geweld dat in allerlei vormen in allerlei genres opduikt. Vele studies zijn echter typisch Amerikaans, in die zin dat ze op vaak beperkte onderzoeksgegevens zijn gebaseerd en vaak slechts beperkte theoretische problemen behandelen.

Sparks voegt geen eigen kwantitatief of kwalitatief onderzoek aan dit reeds uitgebreide canon toe. Hij bestudeert echter op een originele manier de vele aspecten van de relatie tv-geweld - maatschappelijk geweld. Deze relatie is in veel opzichten problematisch: wetenschappelijk zijn er weinig vaststaande conclusies, maar maatschappelijk wordt deze relatie algemeen als een probleem ervaren.

Sparks verzamelt inzichten uit de sociologie, sociale psychologie, communicatiewetenschap, narratieve theorie en zelfs criminologie, en komt zo tot een synthese die heel wat nieuwe inzichten oplevert.

J. V. d. B.

D. SHLAPENTOKH en V. SHLAPENTOKH,

**Soviet cinematography 1918-1991: ideological conflict and social reality.** Berlin, Walter De Gruyter, 1993, 278 blz.

De Sovjetcinema heeft een lange traditie. Zo ook de geschiedschrijving over de Russische films. Beide werden echter tot 1987 volledig beheerst door de officiële Sovjetideologie. Als dusdanig beschouwen de broers Shlapentokh vroegere werken over de invloed van de staatsideologie op de voorstelling van het alledaagse leven in de Sovjetfilms, eveneens als onderdeel van de officiële propaganda. *Soviet cinematography*, geschreven na de glasnost, brengt een nieuwe visie op de ideologische processen die speelden in de Sovjetrussische filmindustrie gedurende de meer dan 70 jaar tussen de oktoberrevolutie in 1917 tot de ineenstorting van het Sovjetrijk in 1991. Als dusdanig komt niet zozeer de artistieke waarde

van de films aan bod, dan wel welke rol de politiek gespeeld heeft in de films, hoe de sociale strata in de films worden voorgesteld als ook de houding van de cineasten ten overstaan van de heersende ideologie en bijhorende censuur. Een geslaagd en boeiend stuk geschiedschrijving.

G.C.

J. LENBURG,

**The encyclopedia of animated cartoons.**

New York, Facts On File, 1991, 466 blz.

J. LENBURG,

**The great cartoon directors.**

New York, Da Capo Press, 1993, 261 blz.

N.M. KLEIN,

**7 minutes. The life and death of the American animated cartoon.**

London, Verso, 1993, 284 blz.

Sinds het hernieuwde succes van de Disney animatiefilms in de jaren '90 staat de animatiefilm opnieuw volop in de belangstelling. Ook het verdwenen genre van de cartoon, dat sinds medio de jaren '70 weinig onderzoekers heeft aangetrokken, profiteert van deze hernieuwde belangstelling. Het resultaat hiervan is een reeks nieuwe boeken over dit onderwerp. *The Encyclopedia of Animated Cartoons* tracht een exhaustief overzicht te geven van de 'silent cartoon series', de 'theatrical sound cartoon series', de 'full-length animated features', de 'animated television specials' en de 'television cartoon series'. Vooral voor wat betreft de laatste twee categorieën kunnen we spreken over een unieke verzameling aan informatie, die voor de geïnteresseerde onderzoeker een schat van gegevens herbergt. In *The Great Cartoon*

*Directors* behandelt Lenburg achter- evenvolgens de carrières van Friz Freleng, Ub Iwerks, Chuck Jones, Hanna en Barbera, Bob Clampett, Tex Avery, Walter Lantz en Dave Fleischer. Deze werkwijze levert bijwijlen interessante informatie op per regisseur afzonderlijk, maar biedt weinig inzicht in de evolutie van het cartoon-genre in zijn geheel. Een poging tot een dergelijk inzicht is te vinden bij Klein en zijn boek *Seven Minutes*. De evolutie van de cartoon, van de sprong naar full-animation in de jaren '30 tot het verdwijnen van het genre in de jaren '60, wordt er geplaatst en verklaard in een contextueel kader, waarin sociale en marktgerichte aspecten de boventoon voeren.

Deze drie recente boeken over cartoons hebben elk hun eigen doelstellingen, waaraan ze op hun eigen manier tegemoet komen. Ze bieden alle drie interessante informatie aan de geïnteresseerde onderzoeker, waarbij ook verder kan worden gereikt dan de korte animatiefilm.

K.V.d.V.

F. HIRSCH,

**Acting Hollywood style: with photographs from the Kobal Collection.**

New York, Harry N. Abrams, 1991, 288 blz.

De manier waarop wordt geacteerd in film, is tot op heden zelden het onderwerp geweest van een historisch onderzoek met enig wetenschappelijke pretentie. Indien 'film acting' al werd onderzocht, dan was dit op een theoretische wijze (vooral om het verschil met acteren in het theater in kaart te brengen) die weinig aandacht had voor de historische, contextuele evolutie waarin dit gebeurde. *Acting Hollywood*

*style* tracht deze lacune op te vangen door te kijken naar de specifieke condities waarbinnen filmspelers 'optreden', de belangrijkheid van het lichaam en de fysieke aanwezigheid van de 'performer', de overheersende kracht van het gelaat, de relatie tussen de stem en het karakter, en de relatie tussen het 'screen persona' van een acteur en zijn 'real life'. De grote kracht van *Acting Hollywood style* zit hem hierbij in de 262 foto's die de tekst vergezellen en die op een zeer wel doordachte manier de tekst verduidelijken en bijna visueel aanwezig stellen.

K.V.d.V.

V. HOUSEMAN,

**Made in heaven. The marriages and children of Hollywood stars.**

Chicago, Bonus Books, 1991, 350 blz.

*Made in heaven* geeft een alfabetisch, encyclopedisch overzicht van de belangrijkste Hollywood-sterren wat betreft hun huwelijk(en) en kind(eren). Er is hierbij dus geen sprake van enige sociologische omkadering en/of contextuele analyse. De nadruk komt volledig te liggen op het anekdotische en veelal zelfs het sensationele. Op de kaft staat de inhoud van *Made in heaven* nog het best samengevat: "Who was married to whom for how long?"

K.V.d.V.

**ingezonden boeken** (bespreking naar mogelijkheid)

- BACKER, T.E. en ROGERS, E.M., *Organizational aspects of health communication campaigns: what works?* London, Sage Publications, 1993, 249 blz., £ 19,50.
- BAETEMAN, G. en VAN VLASSELAER, M.J., *De bescherming van het privé-leven t.a.v. de gegevensverwerking.* Deurne, Kluwer Rechtswetenschappen, 1993, 169 blz., BEF 1.275.
- BAZALGETTE, C. et al., *New directions: media education worldwide.* London, British Film Institute, 1992, 242 blz., £ 12,95.
- BENCIN, R. en JONOVIC, D.J., *Encyclopedia of telemarketing.* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1989, 726 blz., \$ 96,55.
- BIOCCA, F., *Television and political advertising volume 1: psychological processes.* Hove, Lawrence Erlbaum Associates, 1991, 364 blz., £ 54,95.
- BIOCCA, F., *Television and political advertising volume 2: signs, codes and images.* Hove, Lawrence Erlbaum Associates, 1991, 268 blz., £ 46,95.
- BOURDIEU, P., *The craft of sociology: epistemological preliminaries.* Berlin, Walter de Gruyter, 1991, 271 blz., DM 48.
- BROWN, G., *Bien faire un cours, un exposé, une conférence: enseigner - exposer - expliquer.* Paris, Les Editions d'Organisation, 1980, 156 blz.
- BUTTNY, R., *Social accountability in communication.* London, Sage, 1993, 187 blz., £ 11,95.
- CAIN J, *The BBC: 70 years of broadcasting.* London, BBC Books, 1992, 160 blz., £ 9,95.
- COLLINS, R., *Broadcasting and audio-visual policy in the European single market.* London, John Libbey, 1994, 177 blz., £ 22.
- CORTADE, J.-E., *La télévision française.* Que sais-je?, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 127 blz.
- CREEDON, P.J., *Women in mass communication.* Second edition, London, Sage, 1993, 398 blz., £ 19,95.
- CROSS, G., *Time and money: the making of consumer culture.* London, Routledge, 1993, 294 blz., £ 13,99.
- CRUZ, J. en LEWIS, J., *Viewing, reading, listening: audiences and cultural reception.* Oxford, Westview Press, 1994, 275 blz., £ 16,95.

- DE KUYPER, E., *De verbeelding van het mannelijk lichaam*. Nijmegen, SUN, 1993, 262 blz., BEF 790.
- DE VRIES, J. et al., *Het verhaal van een taal. Negen eeuwen Nederlands*. Amsterdam, Prometheus, 1993, 316 blz., BEF 995.
- DEWDNEY, A.K., *The new turning omnibus: 66 excursions in computer science*. Oxford, W.H. Freeman, 1993, 455 blz., £ 19,95.
- DICKEY, S., *Cinema and the urban power in South India*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 224 blz., £ 30.
- DURANDIN, C., *L'Information, la désinformation et la réalité*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 296 blz., FF 165.
- EHLICH, J. et al., *Kennis, taal en handelen: analyses van de communicatie in de klas*. Assen, Van Gorcum, 1993, 287 blz., Fl. 49,50.
- FAURE, G.O. en RUBIN, J.Z., *Culture and negotiation: the resolution of water disputes*. London, Sage, 1993, 264 blz., £ 20,50.
- FIELDING, R. en DRUMMOND, G., *Telemarketing factomatic*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1991, 464 blz., \$ 79,75.
- FRANZEN, G., *Hoe reclame echt werkt: bevindingen uit empirisch onderzoek*. Deventer, Kluwer Bedrijfswetenschappen, 1993, 368 blz., Fl. 69,50.
- GARCIA, S., *European identity and the search for legitimacy*. London, Pinter Publishers, 1993, 185 blz., £ 37,50.
- GRADDOL, D. en BOYD-BARRETT, O., *Media texts: authors and readers*. Clevedon, Multilingual Matters, 1993, 208 blz., £ 11,95.
- GREENBERG, H.R., *Screen memories: Hollywood cinema on the psychoanalytic couch*. New York, Columbia University Press, 1993, 277 blz., \$ 34.
- GUNTER, B. en VINEY, R., *Seeing is believing: religion and television in the 1990's*. London, John Libbey, 1994, 134 blz., £ 18.
- HAYWARD, P. en WOLLEN, T., *Future visions: new technologies of the screen*. London, British Film Institute, 1993, 212 blz., £ 12,95.
- HEMELS, J. en VEGT, R., *Het geïllustreerde tijdschrift in Nederland. Bron en kennis, lust voor het oog. Bibliografie: deel 1: 1840-1945*. Amsterdam, Otto Cramwinckel, 1993, 455 blz., Fl. 79.
- HERRMANN, C., *Im Dienste der örtlichen Lebenswelt. Lokale Presse im ländlichen Raum*. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1993, 311 blz., DM 54.
- HIRSCH, F., *Acting Hollywood style: with photographs from the Kobal collection*. New York, Harry N. Abrams, 1991, 288 blz., \$ 60.
- HOLBROOK, M.B., *Daytime television game shows and the celebration of merchandise: the price is right*. Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1993, 125 blz., \$ 8,95.
- JACKSON, K.M., *Walt Disney: a bio-bibliography*. London, Greenwood Press, 1993, 347 blz., £ 44,95.



- KALETA, K.C., *David Lynch*. New York, Twayne Publishers, 1993, 207 blz., Fl. 65,65.
- KLEIN, N.M., *Seven minutes: the life and death of the American animated cartoon*. London, Verso, 1993, 284 blz., £ 19,95.
- KRUGER, B., *Remote control: power, cultures, and the world of appearances*. London, The MIT Press, 1993, 251 blz., \$ 26,95.
- LANQUAR, R., *L'Empire Disney*. Que sais-je, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 127 blz.
- LEIRMAN, W., *Vier culturen van educatie*. Leuven, Garant, 1993, 160 blz., BEF 645.
- MARTIN, J., *Stanley Chews's pub signs*. Upton-upon-Severn, Images, 1993, £ 23.
- MILLER, N. en ALLEN, R., *Broadcasting enters the marketplace*. Current Debates in Broadcasting 3, London, John Libbey, 1994, 154 blz., £ 16.
- MILLWOOD HARGRAVE, A., *Violence in factual television*. London, John Libbey, 1993, 151 blz., £ 12,50.
- MOORES, S., *Interpreting audiences: the ethnography of media consumption*. London, Sage, 1993, 154 blz., £ 10,95.
- MUCCHIELLI, A., *Communication interne et management de crise*. Paris, Les Editions d'Organisation, 1993, 208 blz., FF 193.
- MCCAFFREY, D.W., *Assault on society: satirical literature to film*. Metuchen, The Scarecrow Press, 1992, 279 blz., \$ 35.
- NG, S.H. en BRADAC, J.J., *Power in language*. Language and language behaviors volume 3, London, Sage, 1993, 228 blz., £ 15,50.
- ORR, J., *Cinema and modernity*. Oxford, Polity Press, 1993, 224 blz., £ 12,95.
- PEDHAZUR, E.J. en PEDHAZUR SCHMELKIN, L., *Measurement, design and analysis: an integrated approach*. Student edition, Hove, Lawrence Erlbaum, 1991, 819 blz., £ 29,95.
- POPPE, F.C., *100 new greatest corporate ads. A top adman's choice of the best image ads*. Chichester, John Wiley & Sons, 1993, 211 blz., £ 28,95.
- REES, L., *Selling politics. Accompanies the tv series 'We have ways of making you think'*. London, BBC Books, 1992, 192 blz., £ 15,95.
- ROS, G., *Adalbert von Bornstedt und seine Deutsche-Brüsseler Zeitung. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Emigrantenpublizistik im Vormärz*. Dortmunder Beiträge zur Zeitungsforschung Band 51, München, Saur, 1993, 301 blz., DM 48.
- ROSEN, J. en TAYLOR, P., *The new news versus the old news: the press and politics in the 1990s*. New York, Twentieth Century Fund, 1992, 75 blz.

- SAXER, U. en MAERKI-KOEPP, Martina, *Medien-Gefühlkultur. Zielgruppenspezifische Gefühlsdramaturgie als journalistische Produktionsroutine*. Forschungsfeld Kommunikation Band 3, München, Oelschläger, 1992, 280 blz., DM 40.
- SHAH, A. en RAMAKRISHNAN, G., *FDDI: a high speed network*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1994, 229 blz., \$ 63,25.
- SHAVIRO, S., *The cinematic body*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, 277 blz., \$ 18,95.
- SHOTTER, J., *Conversational realities: constructing life through language*. London, Sage, 1993, 201 blz., £ 11,95.
- SINGER, E., *Reporting on risk: how the mass media portray accidents, diseases, disasters and other hazards*. New York, Russell Sage Foundation, 1993, 244 blz., \$ 24,95.
- SLIDE, A., *The slide area: film book reviews 1989-1991*. Metuchen, The Scarecrow Press, 1992, 229 blz., \$ 29,50.
- STABINER, K., *Inventing desire: inside chiat/day: the hottest shop, the coolest players, the big business of advertising*. London, Simon & Schuster, 1993, 351 blz., \$ 25.
- STEINFIELD, Ch. et al., *Telecommunications in transition: policies, services and technologies in the European community*. London, Sage, 1994, 307 blz., £ 19,50.
- STOLLER, R.J. en LEVINE, I.S., *Coming attractions: the making of an x-rated video*. London, Yale University Press, 1993, 246 blz., £ 25.
- UNDERWOOD, D., *When MBAs rule the newsroom: how the marketers and managers are reshaping today's media*. New York, Columbia University Press, 1993, 259 blz., \$ 34,50.
- VAN DANTZIG, A., *Films: voor gezien getekend*. Meppel, Boom, 1993, 160 blz., BEF 570.
- WALKER, J.A., *Arts tv: a history of arts television in Britain*. London, John Libbey, 1993, 244 blz., £ 17,50.
- WIEDEMANN, V., *Freiwillige Selbstkontrolle der Presse: eine Länderübergreifende Untersuchung*. Gütersloh, Verlag Bertelsmann Stiftung, 1992, 270 blz.
- X, *Réseaux: the French journal of communication*. Volume 1, London, John Libbey, 1993, 164 blz.

Verantwoordelijke uitgever:

G. Fauconnier, Kleine Geeststraat 40  
B-1933 Sterrebeek

Artikels in *Communicatie* zijn geschreven in de voorkeurspelling en dienen de redactie te bereiken ofwel in getypte vorm met dubbele interlinie en maximum 4 cm linkermarge op DIN A4 formaat, ofwel (en bij voorkeur) op diskette in WORD 5.0, WORDPERFECT 5.1 of WORD FOR WINDOWS 2.0.

Het artikel dient op een redelijke manier gestructureerd te worden in onderdelen, die niet genummerd worden, maar wel van tussentitels worden voorzien. Citaten dienen aangeduid te worden met enkele aanhalingstekens, citaten in citaten met dubbele. Langere citaten worden opgenomen zonder aanhalingstekens en dienen van de rest van de tekst geïsoleerd te worden door middel van tussenwit. Datgene wat cursief gedrukt dient te worden, wordt onderlijnd in de getypte artikels en cursief geformatteerd op diskette. Voetnoten worden doorgenummerd en achteraan de tekst samengebracht onder de titel NOTEN. Tabellen en grafieken worden genummerd en krijgen een korte titel. Grafieken, figuren, modellen en andere illustraties (b.v. foto's) moeten fotografish overgenomen kunnen worden.

Geciteerde auteurs en hun werk worden in de tekst als volgt opgenomen: Langer (1981:365) stelt dat ...; of : ... zoals door verschillende auteurs wordt opgemerkt (Connel en Curti, 1985:106; Altheide en Snow, 1991:46-47). De letters a, b, c ... worden gebruikt om de verschillende werken aan te duiden die eenzelfde auteur gedurende hetzelfde jaar heeft gepubliceerd, b.v. (Fiske, 1992a, 1992b). Gebruik 'et al.' wanneer een werk geciteerd wordt van meer dan twee auteurs, b.v. Leiss et al. (1990).

Alle geciteerde werken dienen achteraan, na de noten en onder de titel LITERATUURLIJST, alfabetisch gerangschikt te worden, waarbij bij boeken, indien nodig, het volume en bij tijdschriftartikels de jaargang en tussen haakjes het nummer van het tijdschrift worden vermeld:

Altheide, D.L. & Snow, R.P. (1991) *Media Worlds in the Postjournalism Era*. New York: Aldine de Gruyter.

Fiske, J. (1992a) 'British Cultural Studies and Television', in R.C. Allen (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd. ed. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

Fiske, J. (1992b) 'Cultural Studies and the Culture of Everyday Life', in L. Grossberg, C. Nelson & P. Treichler (eds.) *Cultural Studies*. New York & London: Routledge.

Langer, J. (1981) 'Television's Personality System', *Media, Culture and Society*, 3 (4): 351-365.