

Mirt Komel
Twin Peaks in
postmodernizem

imago

zbirka Imago

kino
teka

Twin Peaks *in postmodernizem: kava, pita, sova, škrat*
© Mirt Komel 2012

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791.241(73)(081)

KOMEL, Mirt

Twin Peaks in postmodernizem : kava, pita, sova, škrat / Mirt Komel. - 1. izd. -
Ljubljana : Slovenska kinoteka, 2012. - (Zbirka Imago)

ISBN 978-961-6417-77-8

264625152



Mirt Komel
Twin Peaks in
postmodernizem:
kava, pita, sova,
škrat

Slovenska kinoteka
Ljubljana

Kazalo

- 7 Uvajanje (ne)posvečenih:
dobrodošli (nazaj) v *Twin Peaks!*
- 13 Serijska hiperkreativnost:
filmska hibridizacija televizije
- 23 Sural-artistična kreacija:
David Lynch kot televizijski *auteur*
- 37 Subverzija in reinvencija žanrov:
(post)modernizacija televizije
- 55 Kult-ur-ni fenomen:
od potrošnega kiča do fetiškega kulta
- 67 Rdeča soba in ognjena hoja:
alegorija blagovnega fetišizma
- 79 Sklepne besede:
twinpeaksovska televizijska dediščina
- 85 Bibliografija
- 87 Dodatek:
filmografija in galerija



Uvajanje (ne)posvečenih:

Dobrodošli (nazaj) v *Twin Peaks*!

Čemu se po dveh dekadah od nastanka televizijske serije *Twin Peaks* in njenega filmskega epiloškega prologa *Twin Peaks: Ogenj hodi z menoj* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) sploh lotiti te teme? Čemu se ukvarjati z nadaljevanko, ki je ob svojem izteku končala zavita v plastiko na smetišču televizijske zgodovine, kamor jo je naplaval neustavljivi tok medijske produkcije? Čemu odvijati iz plastike že nešteto prežvečene, toda še zdaleč ne razvozlane skrivnosti, okoli katerih se je razvil cel kult? In nenazadnje najpomembnejše vprašanje: kdo je pravzaprav ubil Lauro Palmer? Skratka, čemu danes sploh buriti duhove z nečim takim, kot je *Twin Peaks*? Prav zaradi vsega omenjenega, kajti vsak razlog, ki prevprašuje ali odkrito govori *proti* nekemu početu, v svoji kali seveda vsebuje tudi razlog za prevpraševanje – prav tako kot sama besedica *pro(ti)*.

Nedvomno je produkcija televizijskih serij od začetka devetdesetih let do danes doživela poprej nezamisljiv razmah, tako da je zaradi množstva vedno novih in novih izdelkov pustila za seboj ne le *Twin Peaks*, temveč tudi kopico drugih. Konec koncev mora televizijska produkcija po svoji logiki serialnosti naplavljati vedno nove naplavine, kar lahko naredi samo tako, da odplavlja stare. Vendar nekatere ostanejo in kljubujejo zobu časa, ki bi ga bilo v današnjem postindustrijskem kontekstu morda bolj primerno imenovati zobovje časa. Toda celo v takšni mašineriji, ki temelji na nenehnem odkrivanju novega in sistematičnem pozabljanju starega, na vnaprejšnji izgotovljenosti uspeha in vnažajšnji dogmatični relativizaciji vrednosti, skratka, celo v takšni postmoderni mašineriji se najdejo stvari, ki premorejo trajno vrednost, ne samo kot mejniki svojega časa ali zgolj zvezde mimobežnice, temveč kot

estetske stvaritve *par excellence*. Na takšen status v okvirih televizijskega medija *Twin Peaks* zagotovo pretendira – vsaj kar se tiče avtorja pričujočih vrstic, pa si ga zasluži bolj kot katera koli sodobna televizijska serija, ki trenutno je ali ni v modi.

Tisto, kar je na seriji fasciniralo, je povzročilo njen spektakularen vzpon; tisto, kar je frustriralo, pa njen prav tako spektakularen propad. A vendar je nekaj, kar je bilo proizvedeno med tema procesoma očaranja in razočaranja, navkljub vsemu preživelo, prav to pa daje *Twin Peaksu* njegov še vedno trajajoči čar. Kajti če ima estetska vrednost kakšen smisel, potem ta ne leži v empirično preverljivi in kvantitativno merljivi globalni razširjenosti nekega estetskega artefakta, temveč v potencialnem kljubovanju skrajno relativizirajočemu postmodernemu pogledu, za katerega so vsi filmi zgolj odsevi enega in istega svetlobnega žarka in vse televizijske serije zgolj podaljšek tega istega zaslepljujočega osvetljevanja. Če ima *Twin Peaks* določeno estetsko vrednost, potem jo ima ne glede na svojo časovno, kulturno in geopolitično omejeno gledanost in razširjenost; ima jo kot umetnina, katere smoter ni zgolj televizijska zabava in konsumpcija, temveč tudi intelektualni užitek kontemplacije. Umetnine, ki kljubujejo zobovju časa, imajo namreč prav lastnost, da spodbujajo intelektualne dejavnosti, ki gledalca ne potaplja v lahkoten dremež počitka, temveč ga spodbujajo, da se v dnevni sanjariji vsakdanjega življenja ove fantazmatskega deleža same realnosti.

Sodeč po tem, kar se dogaja še danes, namreč po vnovičnih in vnovičnih predvajanjih na televiziji in dandanes dostopnih ter tudi dostopanih digitalnih verzijah na zgoščenkah ter internetu, lahko za *Twin Peaks* rečemo, da zaseda status televizijske umetnine, h kateri se vračajo stari gledalci in h kateri pristopajo tudi vedno novi – malodane po vsem televizijsko prepletenem svetu. Celo tisti, ki so na začetku devetdesetih let živeli v drugih vesoljih ali se rodili v deželah, do koder ni seglo televizijsko kablovje, ki so bili preprosto premladi, še nerojeni ali pa so bili iz ekonomskih razlogov prikrajšani televizije; skratka, celo vsi tisti, ki takrat niso gledali *Twin Peaks*a in ga tudi kasneje iz takšnih ali drugačnih razlogov niso, se lahko od pričujoče knjige česa nadejajo, prav tako kot se sami – ne brez pretenzij – nadejamo, da se bodo po branju skupaj s starimi gledalci spravili h gledanju zamujenega.

Vendar namen pričujoče knjige še zdaleč ni nostalgичno pogledovanje čez ramo. Tega razmišljanja se ne bi lotili brez prepričanja, da lahko *Twin Peaks* tudi današnjim gledalcem pove nekaj o sedanosti, nekaj, kar druge televizijske serije ne zmorejo – iz preprostega razloga, da so pregloboko potopljene v

postmoderno sedanjost. *Twin Peaks* ima ta privilegij, da se je historično nahajal natanko na preseku dveh obdobj; še več, *Twin Peaks* sam po sebi predstavlja ta presek moderne s postmoderno televizijo: vse, kar je seriji predhodilo, je bila konvencionalna moderna televizija, vse, kar je sledilo, pa se je nanjo eksplicitno nanašalo ali vsaj implicitno oziralo. Implicitno ali eksplicitno so se po njej zgledovale serije, kot so bile *Dosjeji X* (The X-Files, 1993–2002), mini-serija *Wild Palms* (1993), *American Gothic* (1995–1996), od novejših pa *Carnivàle* (2003–2005), *Skrivnostni otok* (Lost, 2004–2010), *Zvit in prebrisan* (Psych, 2006–), *Prava kri* (True Blood, 2008–) in *Umor* (The Killing, 2011–2012).¹ Vendar pa nobeni od post-twinpeaksovskih serij ni mogoče dodeliti podobno privilegirane statusa, kajti čeprav so se indeksi gledanosti dvigali in padali, ni postala nobena kulturni fenomen takšnega dometa kakor *Twin Peaks*.

Od prvega predvajanja, ki je eksperimentalno televizijsko serijo Davida Lyncha in Marka Frosta nepričakovano lansiralo med zvezde, od koder je nato z enako bliskovitostjo strmoglavila v svetleči utrinek na nočnem nebu, sta minili dve desetletji. Vendar razprave in analize, ki so se pričele na začetku devetdesetih let – na spletnih forumih, v televizijskih in drugih, tudi akademskih revijah, da o zbornikih, posvečenih prav dotičnemu kulturnemu fenomenu ali televizijskim serijam nasploh, niti ne govorimo – še danes ne kažejo znakov pojemanja. Nasprotno, četudi je mogoče tako v smislu frekvence objavljanja kot branja zaznati kvantitativen upad prispevkov, pa se je njihova kvaliteta v smislu poglobljenosti analize in presoje izrazito zvišala. Pričujoča knjiga je nastala na podlagi branja tako starejših, in *medias res* prispevkov, ki so nastali v času predvajanja, kakor tudi opirajoč se na najnovejše analize tistih, ki se še danes ukvarjajo s tem neizčrpnim televizijskim fenomenom.

Preden preidemo k sami stvari, pa dolgujem morebitnemu bralcu naslednje priznanje: sem nepopoljšljiv twinpeaksovec, neskončno fasciniran nad serijo, ki si jo vsaj enkrat letno v celoti obredno zavrtim (posamezne epizode in prizore tudi večkrat letno, če sem popolnoma iskren). A ker sem obenem nepopravljivo nezaupljiv do znanstvene objektivnosti in ker bolj kot na suhoparne ekspertize prisegam na afektivno vez s predmetom obravnave ter na izkustveno esejistično pisanje, v svoji navezanosti na *Twin Peaks* še zdaleč ne vidim toliko slabosti, kolikor bi se je porodilo v tistem mišljenju, ki bi v takšnem pristopu prepoznavalo morebiten znak šibkosti.

1 Naslove nadaljevanj in nanizank, ki niso bile predvajane v domačih televizijskih programih, navajamo le v izvirniku. Op. ur.

Dale Cooper, *special agent*, prav zares specialen detektiv, se je v svoj alegorični »Blue Rose Case« (»Primer Modra Roža«, koda za umore, povezane z metafizično Črno ložo) podal z mešanico forenzične racionalnosti in *flâneurske* fascinacije nad rečmi, ljudmi in imeni ameriškega mesteca Twin Peaks, v katerem ni prav nič tako, kot se zdi na prvi pogled – še sam ta prvi pogled ne. Da bi bilo pričujoče razmišljanje čim bolj na nivoju predmeta obravnave, bomo vseskozi ubirali prav takšen pristop.



Filmska hibridizacija televizije

Idejna oče in mati filmsko-televizijskega hibrida, ki se je rodil z imenom *Twin Peaks*, sta bila David Lynch in Mark Frost, njun ženitni posrednik je bil agent Tony Krantz, porodniška babica, ki je seriji pomagala na svet, ameriška televizijska mreža ABC (American Broadcasting Company), produkcijska hiša, v kateri je projekt domoval tekom svojega *on the air* življenja v letih 1990–1991, pa Lynch/Frost Productions. Dovolite torej, da za začetek povemo ljubezensko-incestuozno zgodbo o nastanku, vzponu in propadu serije, ki je nekaj časa živel kot vsesplošen kulturni fenomen, nato pa je lastno minljivo slavo preživela v obliki kulta na obeh straneh Atlantika, a tudi širše po svetu, prepletenem s televizijskimi kabli.

Frost in Lynch sta se spoznala leta 1986 po Krantzovem posredovanju pri projektu ekranizacije življenja Marilyn Monroe, ki je bil zasnovan na knjižni uspešnici z naslovom *The Goddess*.¹ Projekt je sicer propadel, vendar se je sodelovanje med Frostom in Lynchem razvilo v ustvarjalno prijateljstvo, tako da sta kmalu delala še na enem scenariju – komediji »One Saliva Bubble«, ki pa je prav tako spodletela. Po uspehu, ki ga je doživel *Modri žamet* (*Blue Velvet*, 1986), se je Krantz trudil spraviti Lyncha na televizijo, tako da je v Frostu, ki je imel za seboj že precej televizijskih projektov, našel idealnega

1 Lynch je kasneje povedal, da je bil »sort of interested« (»nekoliko zainteresiran«), saj ga je zanimala ideja, da bi posnel film o »a woman in trouble« (»ženski v težavah«), vendar ni bil povsem prepričan, ali želi zgodbo posneti po življenju resnične osebe (David Lynch in Chris Rodley, ur., *Lynch on Lynch* (London: Faber and Faber, 2005), str. 146). Svetlolasa »ženska v težavah« se je – po liku Laure Palmer iz *Twin Peaks*a – vrnila v več njegovih filmih, recimo v *Izgubljeni cesti* (*Lost Highway*, 1997), kot osrednja figura pa v *Mulholland Drive* (2001) in *Notranji zadevi* (*Inland Empire*, 2006).

zaveznika²: oba ustvarjalca je spraval skupaj in prepričal, naj posnameta televizijsko ustreznico *Modrega žameta*, ki bi obravnavala ameriški predmestni vsakdanjik. Ne Lynch ne Frost nad idejo sprva nista bila pretirano navdušena, a da bi ustregla Krantzju, sta malce za šalo, malce zares začela iz rokavov trositi ideje. Začetno iskro miselnega toka je sprožila podoba naplavljenega trupla, Lynch si je nato zamislil modrožametni malomeščanski milje, Frost pa je zasnoval številne paralelne zgodbe, ki bi se v tako zamejenem okolju lahko odvijale v nedogled. Na podlagi teh zelo grobih obrisov sta si skupaj ogledala televizijsko nadaljevanko *Mestece Peyton* (*Peyton Place*, 1964–1969) in tako razvila koncept fiktivnega ameriškega mesteca med dvema gorama, opremljenega z lesarsko industrijo ob reki in jezeru. Zgolj s temi, zelo splošnimi obrisi sta se nato znašla pred predstavniki ABC in jim predstavila zamisel, po kateri naj bi se paralelne požajfane zgodbe prebivalcev prepletale z glavno pripovedno nitjo, policijskim raziskovanjem skrivnostnega umora najstnice, ki je živela dvojno življenje. Na podlagi Frostovega pričevanja iz dokumentarnega filma *Secrets From Another Place: Creating Twin Peaks* (2007) si lahko živo predstavljamo, kako bizarno je moral potekati ta sestanek: Frost, ki se trudi ponuditi razumljiv pregled sheme, ob njegovi strani pa Lynch – »doing his thing«: v značilni maniri trese dlan in trosi nejasne podobe vetra, ki veje skozi drevesne krošnje.

Lynch in Frost sta dobila odobritev, da spišeta scenarij za pilotno epizodo, tri mesece sta premlevala zamisli, nato pa v pičlih desetih dneh spravila na papir scenarij, ki se je imenoval »Northwest Passage«. Zelo kmalu se je izkazalo, da kraj s takšnim imenom dejansko obstaja, tako da se je mesto in z njim scenarij preimenoval po dveh gorah izvirnega idejnega osnutka: *Twin Peaks*. Fiktivno mesto Twin Peaks je bilo v idejni zasnovi postavljeno na mejo s Kanado v zvezni državi Washington, kamor sta se Frost in Lynch nato dejansko odpravila iskat primerno lokacijo za snemanje. Neki Frostov prijatelj je predlagal Snoqualmie Falls vzhodno od Seattla, kjer sta v realnosti našla vse elemente, o katerih sta pisala v scenariju za pilotno epizodo. Frost je to najdenje idejnega v realnosti v že omenjenem dokumentarcu označil kot »uncanny experience« (»nedomačno izkušnjo«), ki po svojem značaju

2 Frost je v tistem času ravno zaključil svoj najboljšežnji projekt do tedaj, pisanje scenarijev za policijsko nanizanko *Hill Street Blues*, ki se je s svojimi 146 epizodami predvajala v letih 1981–1987. Za *Hill Street Blues* so se, podobno kot kasneje za *Twin Peaks*, splošni vtisi kritike in publike strinjali, da je »preveč nasilen, preveč sexy, preveč temačen«, predvsem pa, da gre za odlično kombinacijo drame in komedije.

prepoznanja nečesa povsem novega kot nečesa že videnega v popolnosti ustreza izkušnji *déjà vu*.

Ne gre spregledati, da sta Frost in Lynch idejo za *Twin Peaks* plasirala mreži ABC natanko v času stavke ameriškega ceha scenaristov leta 1988. Stavka filmskih, radijskih in televizijskih ustvarjalcev in delavcev, ki je trajala rekordnih 155 dni (in s tem preseгла slavno prvo stavko ceha leta 1960), je imela kot eno pglavitnih pogajalskih točkah zapisano zahtevo po večji avtonomnosti avtorjev pri izbiri igralcev in režiserjev. Mreža ABC je, ne brez zadržkov, sprejela scenarij za *Twin Peaks* in odobrila sredstva za snemanje pilotne epizode, pri čemer sta obe strani zavzeli diametralno nasprotni poziciji: Frost in Lynch sta zahtevala popolno neodvisnost pri snemanju, z argumentom, da ne eden ne drugi ne potrebujeta dela iz eksistenčne nujnosti, vendar sta se pripravljena entuziastično lotiti projekta, če bi to pomenilo, da imata pri ustvarjanju povsem proste roke. V skepsi do tovrstnega, na televiziji dotlej povsem nezamisljivega pristopa, je ABC k pogodbi dodala klavzulo, ki je predvidevala izdelavo alternativnega konca za evropski trg – v primeru, da pilot ne bi uspel pritegniti dovolj pozornosti in da serija posledično ne bi nikoli ugledala luči televizijskih oddajnikov.³

Na začetku leta 1990 se pilotna epizoda *Twin Peaksa*, ki ga je Frost takrat reklamiral kot »Modri žamet sreča Mestece Peyton«, ni predvajala na televiziji, temveč na filmskem festivalu v Miamiu in v Museum of Broadcasting v Hollywoodu. Zainteresirana filmska javnost je bila sicer navdušena nad artistično originalnostjo pilota, navkljub temu pa medijski analitiki niso videli možnosti, da bi se nekaj tako umetniškega predvajalo po televiziji, ki v tistem času, za razliko od filma, ni premogla nobene alternativne »scene«.⁴ Podobno

- 3 Dejansko obstajajo in še vedno cirkulirajo tri verzije pilotne epizode: na eni strani dve verziji »ameriškega pilota« (izvorna dvournna in na televiziji predvajana enournna verzija) z odprtim koncem kot uvertura v takrat še vedno zgolj morebitno nanizanko, osredotočeno na skrivnostno življenje in smrt Laure Palmer. Na drugi strani oceana pa »evropski pilot« kot enoinpolurna zaokrožena celota z alternativnim koncem, v katerem je morilec razkrit v sicer povsem neobičajni detektivski maniri, povrh vsega pa je dodana še znamenita zaključna sanjska sekvenca, ki se kasneje pojavi v prvi sezoni.
- 4 Tako je denimo Roger Hurlburt zapisal, da »lynchevski občutek vseprisotne nevarnosti, bizarni seksualni podton in izvrstna glasba dajejo pilotu še preveč zagona ... Toda serija na televiziji najbrž ne bi funkcionirala zaradi svojega presvobodnega tempa, brutalnosti, seksualnosti z nasiljem in nenazadnje nenehnega namigovanja na nekaj drugega ... Skratka, smrtonosna, nikoli poprej videna in po vsej verjetnosti odvrtna kombinacija.« (*Sun-Sentinel*, 10. februar 1990) Paul Schulman, prav tako nenaklonjen morebitni produkciji serije, je izrazil še bolj konvencionalno mnenje, da »šov nima možnosti uspeha, ker ni komercialen in ker je radikalno drugačen od tega, kar smo kot gledalci navajeni gledati.« (*USA Today*, april 1990)

skeptičnega prepričanja so bili tudi pri ABC in posledično bi vse skupaj zagotovo padlo v vodo, če se Bob Iger, eden vodilnih uslužbencev mreže, ne bi ognjevito zavzel za stvar, omogočil snemanja in kasneje tudi predvajanja dodatnih sedmih delov, ki so skupaj s pilotom tvorili prvo sezono *Twin Peaks*a. Scenarij za pilotno epizodo sta idejna starša spisala skupaj, režijo je seveda prevzel sam Lynch, za snemanje nadaljnjih sedmih delov pa se je ekipa razširila, saj je projekt naposled pritegnil in na polno angažiral vrsto filmskih in televizijskih ustvarjalcev. Tako kot je avtorska avtonomija zavladata v razmerju med ABC in Frost/Lynch Productions, prav tako je prevladovala v razmerju med slednjo in gostujočimi avtorji, ki so k projektu pristopali z originalnimi režijskimi pristopi in novimi idejami za obstoječe scenarije (četudi sta nad razvojem zgodbe čvrsto roko vseskozi držala Frost in Lynch).⁵ Rezultat je bila prava eksplozija hiperkreativnosti, v okviru katere se je vsak od avtorjev predano angažiral pri soustvarjanju televizijske serije v povsem eksperimentalnem filmskem duhu – duhu, v katerem je *Twin Peaks* izvorno nastal, in s katerim je uspel pritegniti najprej izključno kritiško filmsko-televizijsko, nato ameriško in kmalu zatem še širšo transatlantsko gledalsko javnost.

Prva sezona serije se je pričela v nedeljo 8. aprila 1990 s predvajanjem uro in pol dolge verzije pilota na televizijskem kanalu ABC v okviru programa »Sunday Night Movie«. Epohalni vdor filmskega v televizijsko je znala takrat najbolje uvideti in artikulirati novinarka Diana White, ki je o pilotu zapisala, da gre za »film, ki bo spremenil televizijo.« (*Boston Globe*, 10. april) Spomladi leta 1990 je nato vsak teden ob četrtek zvečer sledilo še ostalih sedem epizod, ki so se tako kot pilotna prithotapile v *prime time* televizijo kot samostojni filmski izdelki, preoblečeni v format televizijske serije. Sinopsis zgodbe je relativno enostaven: Dale Cooper (Kyle MacLachlan), prav zares posebni agent FBI, pride v Twin Peaks raziskovat umor srednješolske princese Laure Palmer (Sheryl Lee), pri čemer mu pomaga lokalni šerif, ki sliši na ime Harry S. Truman (Michael Ontkean), postopno razkrivanje dvojnega življenja žrtve pa sovпада z odkrivanjem skrivnosti za nešteti vrati ameriškega mesteca. Elementi, iz

5 Frost in Lynch sta poleg pilota spisala scenarija za prvi dve epizodi (»Traces to Nowhere« in »Zen, or the Skill to Catch a Killer«), pri čemer je Lynch režiral samo še drugi del; Frost je samostojno izdelal scenarij za peto (»Cooper's Dreams«) ter sklepno sedmo epizodo (»The Last Evening«), ki jo je sam tudi zrežiral; scenarij za tretjo (»Rest in Pain«) in šesto (»Realization Time«) epizodo je spisal Harley Peyton, za četrto epizodo (»The One-Armed Man«) pa Robert Engels, ki je v drugi sezoni postal stalni sodelavec tudi kot režiser. Gostujoča režiserska imena so naslednja: za tretji del Tina Rathborne, za četrty Tim Hunter, za peti Lesli Linka Glatter in za šesti del Caleb Deschanel.

katerih je bilo sestavljeno tkivo zgodbe, ki se je kot Penelopina preja iz epizode v epizodo pletla in razpletala, so pri publiku izzvali mešane občutke fascinacije, frustracije, osuplosti, navdušenja in zgroženosti: serioznost detektivskega raziskovanja, začinjena s čudaškim humorjem; nadrealistični sanjski prizori, ki mejijo na nočno moro; romantična glasba, pomešana zdaj z bizarnimi jazzovskimi izvajanji, zdaj s senzualnimi liričnimi vložki; mešanica implicitne seksualnosti in eksplicitnega nasilja v prepletu družinskega, poslovnega in kriminalnega okolja; zapletena množica paralelnih zgodb številnih likov, ki se kot milnica penijo okoli prav tako številnih skrivnosti obrobnega mesteca; temačna atmosfera nasploh in metafizične razsežnosti dogajanja še posebej; še zlasti pa vodilna in izredno kompleksna narativna linija, ki jo je mogoče povzeti v eno samo, preprosto in obsesivno vprašanje: »Kdo je ubil Lauro Palmer?«

Twin Peaks je dobesedno čez noč postala ne le ena izmed najbolj gledanih in diskutiranih serij v zgodovini ameriške televizije, ampak vsesplošni kulturni fenomen, okoli katerega se je kmalu razvil tudi čisto pravi kult (povsem v skladu z notranjo logiko pojma, v kolikor pač vsi kulturni fenomeni težijo k temu, da bi postali *kultni*). Vsaka predvajana epizoda je postala predmet tako vsakdanjega *small talka* kot tudi obsežnih revialnih prispevkov⁶, najbolj minuciozne analize pa so prispevali predvsem mladi privrženci serije na takrat vrtoglavo vzpenjajočem se mediju svetovnega spleta.⁷ Kar je bilo mišljeno kot alternativa *mainstreamu*, je neizogibno končalo v središču pozornosti: serija je pričela prejemati nominacije in nagrade, njena ekipa pa je kar naenkrat polnila naslovnice revij (dekleta iz serije na naslovnici *Rolling Stone Magazine*) in se pojavljala v raznih *talk show* oddajah (Kyle MacLachlan na »Saturday Night Live«). Dejstvo, da je serija postala kulturni fenomen, je bilo mogoče zapopasti v tem, da se je *Twin Peaks* začel manifestirati tudi v množičnih produktih izven televizijskega medija: poleg posterjev in člankov v revijah so bile naenkrat na voljo

- 6 Poleg poročevalskih člankov o fenomenu *Twin Peaks* so premisleke številnih revij polnili predvsem zapleti okoli raziskovanja umora Laure Palmer: *TV Guide* je priznane ameriške pisateljice denimo povabil, naj podajo svojo interpretacijo razpleta (pod rubriko »Best-Seller authors tell: How we'd resolve the *Twin Peaks* mystery«). O prisotnosti fenomena v vsakdanji govorici pa najbolje priča razlaga Alana Wurtzela, podpredsednika raziskovalnega sektorja pri ABC, ki je dejal, da gre za »water cooler syndrome«, kar se je nanašalo na dejstvo, da se je šov predvajal ob četrtek zvečer, v petek pa nato neizogibno postal predmet debat ob avtomatih za vodo na delovnih mestih po celih ZDA.
- 7 Prva in tudi kasneje najbolj angažirana novičarska skupina je bila *alt.tv.twinpeaks*, kmalu pa so sledile še številne druge, vključno z nepreglednim številom spletnih strani (najbolj obiskani sta bili v tistem obdobju www.twinpeaks.org in www.intwinpeaks.com), ki so povečini s časom zamrle, nekaj pa jih je preživelo do danes. Od obstoječih velja omeniti izredno odzivno spletno stran www.twinpeaksgazette.com ter novičarsko skupino culture.tv.twin-peaks.

majice in čepice, skodelice za kavo, *soundtrack* (glas Julee Cruise in Angelo Badalementi za klavirjem) in publikacije (*The Secret Diary of Laura Palmer*, *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes*) – da o povečani prodaji česnjevih pit, krofov ter za odtenek močnejše kave od običajne ameriške brozge (vsega skupaj pogosto zapakiranega pod oznako »Twin Peaks Menu«) niti ne govorimo.

Neverjeten uspeh, ki ga glede na eksperimentalen značaj serije nihče še zdaleč ni pričakoval, je privedel do prav tako neverjetnega in nepričakovanega fiaska druge sezone, ki se je začela predvajati 30. septembra 1990 in zaključila 10. junija 1991. Frost in Lynch sta drugo sezono nekje na polovici zavoljo drugih projektov nekoliko malomarno prepustila drugim avtorjem, ki so jo – razen redkih svetlih izjem, recimo Roberta Engelsa – tako zavozili, da je gledanost drastično upadla. Lynch je pravilno diagnosticiral, da se je upad gledanosti zgodil predvsem zaradi razrešitve umora Laure Palmer, čemur se je navkljub frustriranim pričakovanjem gledalcev in posledičnim zahtevam televizijske mreže vseskozi upiral. Po njegovi idejni zasnovi se umor sploh ne bi smel razrešiti, celo na koncu sezone ne, kar mu je po nešteti lynchevskih akrobacijah dejansko uspelo doseči, ko se je izkazalo, da je bil Laurin oče Leland Palmer morilec zgolj *de iure*, medtem ko se je *de facto* v njega transsubstancirala demonična pojava, ki nosi ime BOB. Na drugi strani je Frost klonil pred željami publike in zahtevami televizijske mreže: vztrajno je delal na tem, da je osrednji del zgodbe dobil zaključek, češ da je odprtih toliko podzgodb, da ne gledalstvo ne ustvarjalci, ki so serijo za njima prijeli v roke, ne zmorejo več slediti vsem medsebojno prepletenim narativnim tokovom. Februarja 1991, ravno ko se je zaključila petnajsta epizoda z do tedaj najnižjo gledanostjo serije, je ABC oznaniła, da je predvajanje *Twin Peaks*a odloženo za »nedoločen čas« (»indefinite hiatus«), kar je v ustaljeni televizijski praksi pomenilo, da bo kmalu sledila likvidacija. Peticija in pisma številnih oboževalcev, organiziranih v iniciativo s pomenljivo kratico COOP (Citizens Opposed to the Offing of Peaks), so dosegli, da je ABC omogočil še produkcijo zadnjih šestih epizod druge sezone.⁸

8 Teden dni pred povratkom serije na ustaljeni *prime time* četrтков termin, od koder je bila pregnana zdaj v neuglednega sobotnega, zdaj ponižujočega nedeljskega, se je po televiziji zavrtel *promo*, ki je na twinpeaksovski način uprizoril to, kar je Mark Crispin Miller poimenoval strategija »derise and conquer« (»osmeši in prevladaj«) – standardna procedura televizijskih mrež, ki se hočejo znebiti neke serije tako, da jo premikajo po različnih terminih. V napovedniku se Dale Cooper zbudi iz nočne more v postelji svoje sobe v The Great Northern Hotel, obkrožajo pa ga različni liki iz serije: *deputy* Andy Brennan (Harry Goaz), Catherine Martell (Piper Laurie), »The Log Lady« (Catherine Coulson), ob vznोजu postelje pa še »The Man from Another Place« (Michael J. Anderson). Zbrani družčini Cooper pove, da je sanjal

Gledalstvo je med predvajanjem preostalega materiala še vedno drastično upadalo, tako da je ABC serijo zopet prestavil v »hiatus« dve epizodi pred koncem, ki sta se kasneje (10. junija) odvrteli v bloku kot celovečerec v okviru programa »ABC Monday Night at the Movies« (kar je nadvse pomenljivo v smislu tega, da je šlo v primeru *Twin Peaks* ves čas za svojevrsten dialog med formama filma in televizijske serije).

Z drugo sezono *Twin Peaks* se je potrdilo to, kar je v sferi umetnosti splošno znano: da se svobodna ustvarjalna dejavnost (*Werke* ali *Work*), ki je omejena s časovnicami (še zlasti, če je zastavljena dolgoročno, tako kot televizijska serija, pri kateri pilot kliče po serijski ponovitvi), nujno sprevrže v delo (*Arbeit* ali *Job*) in tako postane podvržena silnicam, ki jih narekuje prisila nujnosti (predvsem prisila časovnega pritiska). Serialnost televizijske serije kot take se ne nanaša samo na kontinuirano narativno formo, temveč določa tudi materialne pogoje produkcije in s tem tempo ustvarjalnega procesa, ki po logiki same stvari dejansko preneha biti ustvarjalen in postane delaven. Sama televizijska forma tako vnaprej onemogoča kreativnost, ki je še lahko lastna filmu, kolikor imamo pri slednjem pač opravka z zaključenimi umetniškimi enotami, v prvem primeru pa z odprto verigo produktov. Prav iz filmskega sveta pa so bili vneseni elementi, ki so tvorili originalnost ter inovativnost *Twin Peaks*, elementi, ki niso več funkcionirali ravno zato, ker so postali serijski produkti in potemtakem predvidljiva konvencija. Vendar pa je mogoče s takšno razlago – da serija kot filmska umetnina preprosto ni prenesla televizijskega formata – le deloma pojasniti izjemni status *Twin Peaks* v kontekstu televizijske produkcije. Drugi, precej pomembnejši in bolj temeljni razlog nemara tiči v tem, da je *Twin Peaks* na nek paradoksalen način formo televizijske serialnosti vzel še preveč zares. Če želja po potencialno neskončni kontinuiranosti, ki je inherentna vsaki televizijski seriji, vključuje zahtevo, da mora vsaka zgodba dobiti svoj epilog, je Lynch natanko to pravilo kršil, ko je z vztrajanjem pri odlogu razrešitve umora Laure Palmer aktualiziral potencialno neskončnost serije. Reakcija gledalstva, televizijske mreže – in nenazadnje samega Frosta – je bila ravno nasprotna v tem, da je potrebno neskončnost zamejiti, uokviriti in jo narediti končno. Prav to je temeljni

strašen kraj, »a horrible place called Saturday Night«, celotna ekipa se nato obrne proti kameri, proti publiki, Catherine Martell pa komentira: »Sobota, to je nočna mora.« Globoki naratorski glas serije zatem sporoči, da se *Twin Peaks* vrača v svoj četrtkov termin, na kar Cooper odgovori z zadovoljstvom, govoreč v diktafon, ki sliši na ime Diane: »There is no place like home« (»Ni ga čez ljubi dom«).

paradoks, ki ga v kontekstu televizijskih serij predstavlja *Twin Peaks*: ne gre toliko za to, da je kršil načelo serialnosti, temveč da je samo serialnost prignal do skrajnosti.⁹

Najbolj presenetljiv zaplet celotne zgodbe, ki naj bi služil kot razplet, je bila Lyncheva napoved komaj mesec dni po sklepnem delu druge sezone: da se *Twin Peaks* – namesto v pričakovani tretji sezoni – vrača kot celovečerni film (tokrat brez Frosta, vendar v sodelovanju s starim partnerjem serije Robertom Engelsonom in z okrnjeno, nekoliko spremenjeno igralsko zasedbo). Glede tega, zakaj je namesto nadaljevanja v obliki tretje sezone prišlo do filmske ekranizacije predzgodbe umora Laure Palmer, seveda obstajajo številne interpretacije, med katerimi lahko izpostavimo zlasti eno: prva sezona je bila iz umetniškega vidika preprosto nepresegljiva, saj je bila rezultat kreativnega zanosa celotne ekipe, od idejnega scenaristično-režijskega dueta Lynch/Frost do izjemnih gostujočih režiserjev in scenaristov. Sedem epizod je s pilotom na čelu funkcioniralo kot serija medsebojno povezanih televizijskih filmov izredne umetniške vrednosti, ki jim niso mogli parirati niti najboljši deli druge sezone; edina izjema je sklepna epizoda druge sezone, ki je s svojo zaključno, metafizično sekvenco v Črni/Beli Loži, posneto v eni sami noči, enakovredno konkurirala famozni sanjski sekvenci v Rdeči sobi kot vrhuncu prve sezone. V tem oziru se ne gre čuditi, da so na filmskem festivalu v Cannesu leta 1992 predvajanje filma *Twin Peaks: Ogenj hodi z menoj*, ki naj bi zaokrožil dogajanje televizijske serije, sprejeli z negodovanjem, glasnimi žvižgi in celo odkritim zmerjanjem. Oboževalci so navkljub razočaranju seveda ostali zvesti kultu, toda večina kritikov in filmarjev je delo raztrgala, publika pa je povečini s prezirom odvrnila pogled. To dejstvo seveda ne pove ničesar o filmu kot takem, še zlasti pa ne o njegovem mestu v celotni zgodbi, kakor tudi upad gledanosti v drugi sezoni ne pove ničesar o celoti, ki nosi ime *Twin Peaks*; prej nas zgolj opozarja na dejstvo, da se pri presojanju kvalitete neke umetnine ne smemo zanašati na kvantitativne in statistične vidike.

- 9 Post-twinpeaksovske serije so se naučile lekcije svoje predhodnice. Pri ustvarjanju pilotov in začetnih epizod se televizijske ekipe prej omenjenih in drugih nanizank ozirajo po kreativnih elementih, s katerimi sta Frost in Lynch »spremenila televizijo«, vendar pa se skrbno izogibajo napakam, ki so pokopale njuno stvaritev. A s tem, kar te serije pridobijo, nekaj tudi izgubijo: nemara dočakajo bistveno več sezon kot *Twin Peaks*, ki ga je – rečeno z nekaj dramatičnega tona – doletela tragična usoda, a le za ceno tega, da se pogosto sprevržejo v farso. Vsi tisti, ki objokujejo dejstvo, da *Twin Peaks* ni ugledal luči tretje sezone, kot tudi tisti, ki navijajo, da bi se serija znova vrnila na televizijo, so potemtakem v zmoti: šele ko bi se reč nadaljevala, bi zares postala farsaj; še več, ravno tragičen konec serije je tisto, kar prispeva k njeni edinstvenosti in nepovnljivosti.

V otvoritvenem prizoru filmskega prologa, ki obenem funkcionira kot epilog k televizijski seriji, smo najprej potopljeni v megleno sliko, hladno moderne sneg, čisto šumenje električne statike na ekranu. Slika se postopoma razjasni, tako da lahko vzremo televizijo, na katero že v naslednjem trenutku pade udarec in jo raztrešči, kar je pospremljeno z vreščočim glasom ženskega »Ne!«, ki ga utiša še en top udarec moškega, ki je raztreščil televizijo. Film, *tisti* film, umori televizijo, *tisto* televizijo? Filmski umor televizijske serije? David Lynch, idejni oče televizijske serije, ki na koncu postane njen filmski grobar, s čimer v večni ironiji usode nehote odigra isto vlogo, kot jo je Leland Palmer zavzel v razmerju do svoje hčerke – jo spočel in ljubil, nato pa posilil in umoril? Lynch je v formo televizijske serije vpeljal umetniški *touch* filmskega avtorja, vendar za ceno tega, da je tudi sam film nepovratno kontaminiral s televizijsko logiko neskončne serialnosti. To je najbolj razvidno prav v tem, da je *Ogenj hodi z menoj* obenem epiloški pokop serije in njen prolog, pri čemer tvori celota neskončen twinpeakovski krogotok usmerjanja k vnovičnemu in vnovičnemu gledanju. Ravno v tem je radikalni novum dela in prav zaradi tega lahko *Twin Peaks* – v celoti, torej kot serijo *in* kot film – razumemo kot mejnik filmsko-televizijske umetnosti, ki smo se jo navadili označevati z izrazom »postmoderna«.

Če rečemo, da je Lynch – gledano skozi določeno *big picture* filmsko optiko – *malgré lui* odigral vlogo Lelanda Palmerja (prisposoba ni niti malo privlečena za lase, še zlasti če pomislimo, da je *The Secret Diary of Laura Palmer*, enega številnih stranskih produktov serije, spisala njegova hči Jennifer Lynch), potem je zagotovo odigral tudi detektivsko vlogo Dala Cooperja, še enega svojih alter egov. V nekem intervjuju je Lynch dejal, da se mu zdi Cooper kot odrasli Jeffrey Beaumont iz *Modrega žameta* (oba je navsezadnje odigral Kyle MacLachlan), morda najbolj eksplicitna točka, ki oba lika povezuje s samim Lynchem, pa je oznaka, ki jo v *Modrem žametu* na Jeffreyja naslovi Sandy (Laura Dern): »I can't figure out if you're a detective or a pervert« (»Ne morem dognati, ali si detektiv ali perverznej«). Lynch je s *Twin Peaksom* odprl magično električno škatlo in pogledal v njeno notranjost: stopil je za zaveso televizijskega ekrana in tam v povsem hegeljanski maniri odkril sebe, kako stopa za zaveso, v samemu sebi pa skrivnosti, za katere bi bilo bolje, da bi ostale skrite. Ob mešanici fascinacije in gnusa je na svojem lastnem predstavnem odru uprizoril bizarno, nadrealistično, metafizično alegorijo same televizije.



Surreal-artistična kreacija:

David Lynch kot televizijski *auteur*

Lynch je s svojim prepoznavnim slogom *Twin Peaksu* vtisnil avtorski pečat in tako v televizijskem kontekstu v marsičem dosegel to, kar se je v filmskem svetu na obeh straneh Atlantika uveljavilo pod konceptom *auteurja*.¹ Dojemanje »avtorstva« v filmski umetnosti označuje od francoskih šestdesetih naprej avtonomnost režiserja pri celostnem ustvarjanju filma, ki je *qua* film sicer podvržen bolj ali manj utečenim tirnicam produkcijskega procesa filmske industrije. Od devetdesetih let naprej pa to velja tudi za televizijsko industrijo, znotraj katere je Frost/Lynch Productions lansirala eksperimentalno televizijsko serijo, s katero je bilo že spočetka povezano predvsem Lynchevo ime.

Rečemo lahko, da je takšna opredelitev hkrati upravičena in neupravičena. Mnogi kritični analitiki serije vedno znova papagajsko poudarjajo, da z vidika postmoderne nima več nobenega smisla govoriti o avtorstvu, še zlasti ne na televiziji, ki je že tradicionalno medij avtorske anonimnosti. Drugi pa ravno nasprotno opozarjajo, da je bil nesojeni avtor *Twin Peaksa* Mark Frost, ki se je izgubil v senci Lyncha – arhitekta dejanskega razkroja serije, ki jo je poskušal njegov po krivici spregledani soustvarjalec in prijatelj rešiti. Njuni imeni nastopata v nazivu produkcije skupaj (Frost/Lynch), prav tako kakor vrhova, po katerih nosi ime sam kraj Twin Peaks: prva gora se imenuje »Blue Pine« (»Modri Bor«), kar že samo po sebi zveni kot tipično lynchevsko poimevanje, druga pa »White Tail« (»Beli Rep«), ki binglja za »Modrim borom«,

1 Koncept je v francosko filmsko kritiko, zbrano okoli revije *Cahiers du cinéma* in povezano s francoskim novim valom, lansiral François Truffaut. Kmalu se je »avtorska teorija« prijela tudi v ZDA; prvi, ki jo je tam uporabljal kot metodo filmske analize, je bil Andrew Sarris v newyorški reviji *Village Voice*.

prav tako kot šerif Truman binglja za Dalom Cooperjem ali Doktor Watson za Sherlockom Holmesom. Lynchevo vlogo na setu še najboljše opisuje njegov lik v seriji, ki parodira že tako parodičnega Cooperja: Gordon Cole, regijski šef FBI, zadolžen za »monitoring« agentov na terenu, navkljub slušnemu aparatu še vedno naglušen, kot bi bil izgubil prav tisto uho, ki ga Jeffrey v *Modrem žametetu* odkrije sredi travnika in ki bo v angleščini (*ear*) našlo odmev v tistih *tears* iz konca komada »Modri žamet« Bobbyja Vintona (»And I still can see blue velvet through my tears«). Lyncheva vloga je v Frost/Lynch Productions prav takšna kot Colova v *Twin Peaksu*: takoj ko stopi na sceno, že ukazuje naokoli, pri čemer vsi ohranjajo spoštljivo distanco do filmskega boga, ki se je blagovolil spustiti na televizijska tla (na primer Bobby v prizoru, ko Gordon ugotovi, da s Shelly ne potrebuje slušnega aparata in jo pred njim zlepa poljubi, ali enoroki Philippe Gerard – celo takrat, ko skozi njega govori demonični MIKE). Tako kot lik Gordona si Lynch kot režiser vzame pravico dirigirati ključne epizode druge sezone: začetni dve, osrednji del razrešitve umora, sklepni dve; vse ostalo kot ponavadi prepušča soustvarjalcem, ki pa se vedno znova izkažejo le za bolj ali manj dobre posnemovalce originala (za razliko od nepresegljive prve sezone, kjer nihče od soavtorjev Lyncha ne posnema, temveč vsi sledijo svojemu lastnem slogu, četudi po nareku Lynchevega in Frostovega scenarija). Lynchev glas je resda en sam, vendar je med vsemi najglasnejši.

Lynch se je v osemdesetih kot prepoznaven režiser uveljavil s *Človekom slonom* (*The Elephant Man*, 1980), kot avtor pa se je dokončno afirmiral z *Modrim žametom* (1986), ki je prav tako kot poprej *Eraserhead* (1977) med cinefili kmalu pridobil kulturni status. Z *Eraserheadom* je Lynch sicer eksperimentiral v produkcijsko precej obubožanih pogojih; nekaj denarja je pridobil od AFI Conservatory, ostalo si je sposojal od prijateljev in družine, da bi lahko dokončal delo, ki ga je kasneje označil za svoj »most spiritual movie« (»najbolj duhoven film«). Dejstvo, da je marsikateri kritik tudi *Modri žamet* označil za vrhunski umetniški film z distinktivnim avtorskim podpisom (četudi bistveno manj eksperimentalen od *Eraserheada*, a zaradi tega nič bolj konvencionalen), pa je razbilo še vedno precej trdovratno razširjeno prepričanje, da je avtonomna produkcija temeljni predpogoj ustvarjalne avtonomije.² Za *Modrim*

2 Hollywoodsko producirana *Modri žamet* seveda še zdaleč ni izoliran primer: že po prvi svetovni vojni je docela komercialno usmerjena nemška filmska industrija producirala izrazito artistični *Kabinet dr. Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), podobno tudi ruska, ki je omogočila Eisensteinovo *Oklepnico Potemkin* (*Bronosec Potemkin*, 1925), ali francoska z Dreyerjevimi *Trpljenjem Device Orleanske* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928).

žametom je namreč stal izrazito *mainstream* producent Dino De Laurentis, ki je Lynchu pri ustvarjanju pustil povsem proste roke – kot nagrado za režiranje visokoproračunskega znanstvenofantastičnega epa *Dune* (1984). Tri leta, povezana s snemanjem *Duna*, je Lynch sicer označil za najtemačnejše obdobje svojega življenja, saj je nenehno tarnal, da delovni tempo tovrstnega filma ne pušča nobenega prostora kreativnosti. Takratna produkcijska situacija je metaforično in komično razumljiva skozi njegovo obstransko pojavitev v samem filmu, ki jo je zapazil le redkokdo. Lynch je tam »harvester«, delavec v procesu pridobivanja »začimbe« *melange* (kot da je mogoče inspiracijo industrijsko pridobivati), ki mu grozi, da bo celotno mašinerijo pojedel puščavski črv, medtem ko se s parodično spoštljivostjo po telekomunikacijskih napravah pogovarja z njegovim visočanstvom (beri: Dinom de Laurentisom): »Kdo ukazuje?« – »Vojvoda Leto Atreides.« – »Da, da, veličanstvo. Toda začimbe ne moremo kar pustiti ...« – »Prekleta začimba! Pridite sem!«³

Globoko ukoreninjeno prepričanje, ki je spočetka prevladovalo v pogledu na filmsko umetnost, je bilo na delu tudi v televizijskem svetu: prepričanje, da televizija ne premore avtonomne produkcije, da sam medij vnaprej onemogočen nastanek česarkoli umetniškega, kaj šele avtorskega. Toda tisto, kar se je od *Eraserheada* do *Modrega žameta* v filmski govorici prijelo kot »lynchevsko« – podobno kot »kafkovsko« v literarnem jeziku – je bilo s *Twin Peaksom* vnešeno tudi v televizijsko govorico. Tovrstni označevalci, izpeljani iz avtorjevega priimka, v umetnosti nasploh pomenijo to, da določeni ustvarjalci zavoljo originalnosti, svojevrstnosti in subjektivnosti ne le ne prenesejo splošne karakterizacije, temveč da sami celo obveljajo za označevalec nekega generičnega sloga. Lynch ni ne prvi ne zadnji filmski *auteur*, ki je s svojim ustvarjanjem proizvedel avtorski derivat svojega imena (»felinijevsko«, »godardovsko« itd.), vsekakor pa je tisti, ki je »avtorstvo« iz domene filma prenesel na televizijo.

Koraki, ki jih ob izteku ameriških osemdesetih let Lynch kot *auteur* naredi od *Modrega žameta* kot *art* filma do *Twin Peaksa* kot *art* televizije, nam

- 3 Film so skušali reklamirati v značilno zavajajoči *blockbuster* maniri, češ da gre za »režiserjevo privatno in osebno vizijo žanra, ki sicer ne dopušča avtorske in osebne vizije« – o čemer si je Lynch seveda mislil svoje: »Da, vendar ne dovolj privatne in ne dovolj osebne! Bilo pa bi mogoče. Vsakdo ima partikularen glas – reči, ki jih ljubi, način ustvarjanja. Film lahko naredi določene stvari, o katerih je zelo težko govoriti. Moraš imeti nekoga, ki ti zelo zaupa, če se želiš dokopati do teh določenih stvari, ki jih zmore film, toda ne pripetijo se pogosto. Nikoli se ne bodo pripetile v atmosferi sestanka, kjer mora vsakdo v sobi razumeti vsako podrobnost iz scenarija. Takrat se tako oddaljimo od čarovnije filma, da je preprosto neverjetno. Pri tem postane stvar zgolj to, kar pač je. Nič več. Niti najmanjšega okna ni za abstrakcijo ali sanje. Zgolj kamen.« (*Lynch on Lynch*, op. cit., str. 121).

omogočajo zgoščeno izluščiti nekatere najbolj prepoznavne elemente omenjenega »lynchevstva«. Na prvem mestu je seveda nadrealistični slog snemanja, še zlasti številni sanjski prizori: Kristin Thompson ocenjuje, da se je *Modri žamet* s svojimi upočasnjenimi posnetki, nenaravno svetlobo, neobičajnimi perspektivami in sanjskimi, nadrealističnimi podobami – prav tako kot *Twin Peaks* v razmerju do televizije – ravno še uspel »umestiti v meje eksperimentiranja, ki jih je bil Hollywood takrat pripravljen tolerirati.«⁴ Konec osemdesetih let je bila ameriška televizija še mnogo manj odprta za eksperimentiranje kot hollywoodska filmska industrija, zato je dejstvo, da je *Twin Peaks* postal in nekaj časa veljal za *mainstream television*, bistveno bolj presenetljivo od tega, da so bili eksperimentalni pristopi, ki jih je Lynch vpeljeval na televizijo, ravno še na meji sprejemljivega.

Naslednji, s tem povezan element se tiče lynchevske tipologije seksualnosti in nasilja: Eros in Thanatos sta v tistem času v evropskih kinematografijah seveda stalnici, vendar pa je potrebno ob tem pomisliti na specifičen kontekst ob izteku osemdesetih let, ko ju je Lynch zagrabil in lansiral na televizijo, ki je imela glede tovrstnih vsebin še nižji tolerančni prag kot film – še zlasti, ko je šlo za delikatna vprašanja družinskega nasilja in incestnega posilstva. Izvrsten zgodovinski uvid glede tega podaja Diane Stevenson, ko zapiše, da je »obravnava nasilja pri Lynchu postajala vse bolj eksplicitna, bolj ko se je ameriška javnost treznila in postopoma sprijaznila z dejstvom, da nasilje ni razredno vprašanje, saj ga je mogoče najti v vseh slojih družbe.«⁵ Če je v *Modrem žametu* nasilje tako še vedno locirano na strani kriminalnega nižjega razreda in utelešeno v zlikovcu po imenu Frank Booth (Dennis Hopper), se v *Twin Peaksu* – po metafizičnem ovinku – znajde sredi dnevne sobe in utelesi v Lelandu Palmerju (Ray Wise), tipičnem predstavniku srednjega razreda.

Še ena značilnost malodane vsakega filmskega *auteurja* je izbira in navezanost na določene sodelavce in igralce. V Lynchevem primeru je seznam precej dolg, glede na kontekst, ki nas tu zanima, pa velja omeniti predvsem sledečo trojico: Angela Badalamentija, ki mojstrsko uglasbi tako *Modri žamet* kot *Twin Peaks* in kasneje *Mullholand Drive*, po Lynchevih besedah pa je zaslužen

4 Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge in London: Harvard University Press, 2003), str. 115.

5 Diane Stevenson, »Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery (Detroit: Wayne State University Press, 1995), str. 74.

predvsem za to, da ga je vpeljal v svet glasbe⁶; Johanno Ray, ki je angažirana za *casting* igralcev pri istih projektih kot Badalamenti; in Kyla MacLachlana, ki je pred *Modrim žametom* glavno vlogo odigral že v *Dune*, pri čemer velja omeniti, da Lynch po *Twin Peaksu* z njim ni hotel več sodelovati – po eni interpretaciji zato, ker se je MacLachlan v drugi sezoni uprl avtoriteti avtorja, ko »svojega« lika agenta FBI ni želel zaplesti v razmerje z ekscentrično najstnico Audrey Horne (Sherilyn Fenn), povrh tega pa je kasneje še omejil svojo igralsko minutažo v *Ogenj hodi z menoj*, kar je prispevalo k preobrnitvi scenarija iz *sequela* v *prequel*.

Nenazadnje pa še nemara najbolj distinktivna poteza »lynchevstva«: okus za groteskno, bizarno, čudaško, kar so med drugim izrazi, s katerimi so običajno opisane njegove kreacije. To potezo je mogoče neposredno navezati na nadrealistične sanjske podobe, prisotne v vseh avtorjevih filmih, oboje skupaj pa z dejstvom, da se Lynch poleg filma, fotografije, poezije in glasbe (besedila pesmi v *Twin Peaksu* so njegovo delo, pri čemer tesno sodeluje z Badalamentijem tudi pri skladateljskem ustvarjanju) posveča tudi slikarski veščini, kar ga povezuje z avantgardnimi filmskimi ustvarjalci iz dvajsetih in tridesetih let, ki so bili pogosto tudi slikarji, slogovno pa tudi z nemškim ekspresionizmom, francoskim impresionizmom in zlasti nadrealizmom.

Glede povezave Lyncha z evropsko nadrealistično tradicijo ni najti bolj ostrega nasprotovanje, kot ga je izrazil Jonathan Rosenbaum v svojem članku »Art and Politics of *Twin Peaks*«.⁷ Glavna ost njegovega napada je uperjena proti Lynchevemu »kvintesenčno ameriškemu in obenem postmodernističnemu formalizmu, ki nima nobenega namena sprevrčati *status quo*«⁸ – za razliko od evropskega slikarskega in filmskega nadrealizma, ki se sicer prav tako loteva buržoazne tematike, vendar pa jo sprevrča z določeno anarhistično ali marksistično agendo. Čeravno to zadnje drži, pa sta tako premisa kot sklep Rosenbaumove kritike napačna, saj v njunem izhodišču niso toliko Lyncheve televizijske ali filmske stvaritve *per se*, temveč predvsem njegove apolitične

6 O tem »vstopu v glasbeni svet« s pomočjo Badalamentija je Lynch z vso vznesenostjo povedal naslednje: »Glasba je čarobna stvar! Vse lahko narediš. Samo povedati moraš, kaj bi rad. To je najboljše! Dogodek v pravem pomenu besede: Angelo me je pripeljal v svet glasbe in še sam se nisem zavedal, kako goreče sem si tega želel, dokler se ni zgodilo.« (*Lynch on Lynch*, *op. cit.*, str. 132–133).

7 Članek je bil prvič objavljen aprila 1990, v času torej, ko je serija šele dodobra prišla v javnost. Rosenbaum je kasneje – po lastnem pričevanju takrat, ko je leta 2006 videl Lynchevo kritiko Hollywooda v *Notranji zadevi* – revidiral svoje stališče. (Jonathan Rosenbaum, »Art and Politics of *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets*, *op. cit.*)

8 Jonathan Rosenbaum, »Art And Politics of *Twin Peaks*«, *op. cit.*, str. 25.

izjave in v njih vsebovano distanciranje od vsakršnega političnega angažmaja. Tako kot v umetnosti na splošno ne moremo soditi o avtorjevih stvaritvah na podlagi njegovih namenov, tako tudi Lyncheve jasno izražene distance do kakršnekoli politike ne moremo jemati za izhodišče pri presoji nič manj jasnega subverzivnega učinka njegovih del.

Napaka rosenbaumovskega nazora temelji na neki globlji filozofski zmoti, ki izenačuje subjektive namene z dejanji, kar je med drugim tudi osnova za tipično ameriško moralizirajoče puritansko mišljenje, po katerem »dobri nameni opravičujejo zla dejanja, zli nameni pa kvarijo še tako dobra dejanja«. Tukaj je, tako kot v politiki ali pravu, pri razsojanju o političnih ali estetskih fenomenih potrebno izvesti temeljni hegeljanski rez in ločiti namene od dejanj, tako da bistvo subjekta ne bo več ležalo v njegovi subjektivni notranjosti, temveč v intersubjektivni vnanjosti dejanja, vključno z morebitnimi nepredvidljivimi okoliščinami. Natanko to je Heglova definicija subjekta v kontekstu pravne filozofije: »Subjekt je niz svojih delovanj.«⁹ Četudi torej drži, da je Lynch celo po lastnem naziranju apolitičen estetski formalist, ki ga pri ustvarjanju zanima zgolj »lepo-ta«, to v našem primeru še ne pomeni, da njegove nadrealistične stvaritve nimajo subverzivnega učinka; ali na kratko in namerno pretirano: »lynchevstvo« nima nobene zveze s samim Lynchem. Ko Lynch izjavi nekaj takega kot: »Prav malo mi je mar za spreminjanje konvencij televizije!«, to še zdaleč ne pomeni, da tega s *Twin Peaksom* dejansko ne doseže. Prav na to meri starokopitni rek: »Kadar kamen zapusti roko tistega, ki ga je zalučal, postane hudičeva last.« Ni naključje, da je v igro vpleten hudič; ne toliko zato, da bi naznanil nemoč človeka, ko gre za nepredvidljive okoliščine, ki so bile tradicionalno postavljene v božje roke, kolikor da bi obnovil staro faustovsko poanto, po kateri je – ne glede na okoliščine – v zadnji instanci še vedno akter tisti, ki je odgovoren za svoja dejanja: četudi se ni predal hudiču, mora vseeno iti po zlu, kajti predal se je pravilom igre, po katerih so okoliščine prav tako sestavni del odgovornosti za celostnost subjektivega delovanja kot njegovo partikularno dejanje samo.¹⁰

9 G. W. F. Hegel, *Elements of the Philosophy of Right* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), str. 151 [§124].

10 Heglovo razlikovanje med »dejanjem« (*Tat*) in »delovanjem« (*Handlung*) je tukaj bistvenega pomena: dejanje je zgolj »zunanjiprijetljaj«, delovanje pa vključuje še »namero« in »okoliščine« nekega dejanja. Delovanje kot smoter dejanja, ki je pretvorjen v zunanji svet, je podvrženo okoliščinam, ki nanj pripnejo številne in samemu dejanju daljne ter tuje posledice, od katerih so nekatere akterju znane, druge pa spet ne; v vsakem primeru pa delovanje pomeni ravno »prepuščiti se tem pravilom [*sich diesem Gesetze preisgeben*]«. (G. W. F. Hegel, *op. cit.*, str. 145 [§118]) Heglov primer je (kdo drug kot) sam Ojdip (kar ni brez navezave na našo tematiko, kot bo razvidno v nadaljevanju), ki je sicer ubil svojega očeta, a ker je to storil nehote in nevede,

Navkljub temu se lahko z Rosenbaumom glede nečesa strinjamo: nadrealizem je dandanes postal izpraznjen označevalec, ki se vse preveč splošno uporablja za prav vsako čudaštvo v umetnosti. Da bi lahko torej označevalec ustrezno uporabili in pokazali, zakaj je Lynch v ameriškem kulturnem kontekstu nadrealistični avtor *par excellence* in posledično filmski ustvarjalec domala istega ranga, kot ga v evropskem filmu zasedata Luis Buñuel in Federico Fellini, in zakaj je ravno nadrealizem tisti ključni element, ki v osrčju »lynchevstva« bije najglasneje, moramo poseči po izvorni rabi besede v kontekstu umetnosti.

André Breton je v svojem *Manifestu nadrealizma* (1924) zapisal, da je »smoter nadrealistične umetnosti razrešitev dveh stanj, sanjskega in dejanskega, ki sta zgolj navidez kontradiktorna, v nekakšno absolutno realnost, *nadrealnost*.«¹¹ To razrešitev sanjskosti in dejanskosti je mogoče po Bretonu med drugim doseči preko tega, kar je imenoval »avtomatično pisanje« (*écriture automatique*): pristopa, modeliranega po tehniki prostih asociacij, kakor jo je v pionirskih časih psihoanalize razvil Sigmund Freud,¹² sicer tudi na splošno odločilna referenca za intelektualni in umetniški razvoj nadrealističnega gibanja. Prednost tehnike prostih asociacij je po Freudu slonela v njihovi zmožnosti zaobiti mehanizme cenzure, ki obvladujejo zavestni jaz, pri čemer je bila predpostavka učinkovitosti te tehnike genialno preprosta: pacient naj prosto govori, kar mu pač pade na pamet, s tem pa bo neizogibno povedal več, kot se je sprva namenil. Na analogen način naj bi po Bretonu delovalo tudi »avtomatično pisanje« kot umetniška tehnika, ki bi preko prostih asociacij v ustvarjanja omogočala neposreden dostop do nezavednih misli in podob.¹³ Salvador Dalí v slikarstvu in Luis Buñuel v filmski umetnosti sta se denimo pogosto posluževala podobnih prijemov, da bi z nenavadnimi podobami in jukstapozicijami ustvarjala lastne sanjske slike. Na podoben način, kakor je Breton našel nadrealistično maksimo v Lautréamontovem opisu lepote dečka, ki je primerljiva

ga ni mogoče obtožiti očetomora, temveč zgolj umora. (*Ibid.*, str. 144 [§117]) Od tod potegne Hegel nadaljnje razlikovanje med »namero« (*Absicht*) in »namenom« (*Vorsatz*): namera zadeva samo partikularnost dejanja, namen pa kot izraz celovitosti dejanja vključuje tudi univerzalnost nepredvidljivih okoliščin. (*Ibid.*, str. 146 [§118]) Ojdipova *namera* morda res ni bila ubiti očeta, je pa to zagotovo bil njegov *namen* v fatalističnem smislu besede. Podobno bi lahko v okviru nekega drugega, že obravnavanega konteksta dejali za samega Lyncha: ko je posnel *Ogenj hodi z menoj*, njegova *namera* morda res ni bila ubiti *Twin Peaks*a, vendar je to zagotovo bil njegov *namen*.

11 André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Pariz: Gallimard, 2005), str. 24.

12 Glej Sigmund Freud, *Spisi o psihoanalitični tehniki* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005).

13 Znana je Freudova skeptična pripomba glede nadrealistov, češ da ga pri njihovem ustvarjanju bolj zanima zavestni kot nezavedni del, kar cilja na to, da je zavestna instanca umetnikovega jaza, prav tako kot cenzorska instanca v primeru pacientovih prostih asociacij, še kako prisotna.

z »naključnim srečanjem šivalnega stroja in dežnika na operacijski mizi«¹⁴, ali Dalí, ki je naslikal fontano teči iz klavirja, iz katerega raste cipresa, lahko tudi v *Twin Peaksu* najdemo ribo v cedilu za kavo (»Fellas, don't drink that coffee! You'll never guess. There was a fish in the percolator!«; »Fantje, ne pijte tiste kave! Nikoli ne boste uganili. V filtru je bila riba!«); vidimo, kako se na mizi v banki znajde losova glava (»It fell down«; »Dol je padla,« je preprosta razlaga, ki jo poda bančna uslužbenka), ali kako se v kosu torte znajde zapičena cigareta – kot bi šlo za nekakšno rojstnodnevno svečo.¹⁵

Tehnika nadrealističnega ustvarjanja se v zelo grobih obrisih zgleduje po logiki sanj, po kateri nezavedno uprizarja svoje sanjske predstave. Ne gre se torej čuditi, če ena glavnih referenc nadrealistov niso bili toliko Freudovi tehnični psihoanalitski spisi, temveč ravno njegova *Die Traumdeutung* (1899). A kot velja za številne Freudove ideje, ki so prešle v splošno rabo, je tudi v tem primeru potrebno opozoriti, da sanjskih podob ne gre preprosto enačiti z nezavednim: manifestne sanjske podobe so preko mehanizmov cenzure jaza preoblikovane latentne potlačene vsebine, vendar pa tudi teh ne gre enačiti z nezavednim kot takim, ki je dostopno izključno preko analize sanjskih uprizoritvenih mehanizmov zgostitve in premestitve, opredeljenih kot »delo sanj«.¹⁶ V *Interpretaciji sanj* je med drugim rečeno, da so sanje kot rebus, ki ga je potrebno dešifrirati – in prav tako Dale Cooper svoje sanje v povsem freudovski maniri opredeli kot kodo, ki jo je potrebno dešifrirati: »Break the code, solve the crime« (»Dešifrirajo kodo, razreši zločin«). Moment zaupanja v sanje kot vir določene vednosti in specifičen užitek, ki ga nudi njihovo dešifriranje, zelo očitno kažeta na to, da *Twin Peaksa* ne gre jemati kot fikcijske reprodukcije realnega kraja in zločina, ki ga je potrebno razrešiti, temveč prej kot irealno sanjsko prizorišče, kjer je razrešitev zločina (»solve the crime«) podrejena dešifriranju pomena (»break the code«); kjer je torej sam proces pomembnejši od rezultata ali – rečeno v dobri stari hegeljanski maniri – kjer je »pot pomembnejša od cilja«.

14 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (Pariz: Gallimard, 1973), str. 234.

15 Lynchve nadrealistične prijeme je mogoče na delu videti tudi na drugih področjih njegovega ustvarjanja: najbolj emblematično morda v igrivih fotomontažah iz leta 1979, ki nosijo naslov *Children's Fish Kit* in *Chicken's Chicken Kit*. Gre za skrajno humorno in originalno zamisel – na kose razsekano ribo ali piščanca upodobiti kot otroško igračko, ki jo je potrebno sestaviti kot modelčke letala ali podobnega. Na fotografiji *Fish Kit* lahko nad razkosano ribo preberemo: »A Child's dream: Your very own Fish Kit (Parts are to be assembled)«, pod njo pa: »Place finished fish in water. Feed your fish. Watch your fish swim. Clean and scrub your room.« (»Otrokove sanje: tvoj lasten Ribji modelček (kose je potrebno sestaviti) – Sestavljeno ribo položi v vodo. Nahrani svojo ribo. Glej, kako tvoja riba plava. Počisti svojo sobo.«)

16 Sigmund Freud, *Interpretacija sanj* (Ljubljana: Studia Humanitatis, 2001), str. 265–447.

Lynchevo ustvarjanje v celoti, ne le v *Twin Peaksu*, razkriva nadrealistični pristop, ki se – kot pravi Andrew Geoff – zaradi »fascinacije nad nezavednim bolj kot na razumsko intelektualno dejavnost opira na svobodno intuicijo in imaginacijo.«¹⁷ O Lynchevi nedvomni »fascinaciji nad nezavednim« priča njegove številne izjave,¹⁸ a tako kot nezavednega po eni strani ne gre neposredno enačiti s sanjskimi vsebinami, ga po drugi ne gre enačiti z instinktom, tisto intuitivno in skrajno subjektivno gotovostjo, ki ravno nasprotno izraža afirmacijo avtorjevega jaza pri ustvarjanju. O tem dobro priča znamenita muha, o kateri teče zgodba, da se je pilepila na sveže naslikano platno in v Lynchu vzbudila enako fascinacijo nad vlogo naključja pri umetniškem ustvarjanju, kot jo je med snemanjem pilotne epizode *Twin Peaksa* vzbudil masker Frank Silva, ki se je v nekem kadru po nesreči znašel v odsevu ogledala in tako kmalu postal eden ključnih likov zgodbe – demonični BOB.¹⁹ Ustvarjanje, ki ga vodi intuicija, nujno vključuje improvizacijo kot posebno tehniko sledenja avtorski viziji; a ker le-te ni mogoče artikulirati na racionalen način, je s strani zunanjega opazovalca seveda percepirana kot skrajno subjektivna, arbitrarna in kapriciozna. Znana je denimo potrpežljivost celotne ekipe serije, predvsem Frostova, glede Lynchevega oholega posmehovanja konceptu predvidljivega »narativnega loka«, ki ga je vedno znova spodnašal, spreminjal, spreobračal.²⁰ Cooperjeva »tibetanska metoda« sodelovanje telesa in duha na najvišji ravni,

17 Geoff Andrew, *Stranger than Paradise: Maverick Film-Makers in Recent American Cinema* (London: Prion, 1998), str. 40.

18 Najbolj neposreden in v pričujočem kontekstu indikativen je Lynchev odgovor na vprašanje, kolikšna je bila vloga freudovske psihoanalize pri ustvarjanju *Modrega žameta*: »Recimo takole: moj razum se ni niti enkrat ustavil in dejal 'Kaj za vruga počnem?' Zato nenehno ponavljam, da je ustvarjanje filmov nezavedna dejavnost. Besede so v napoto. Racionalno mišljenje je v napoto. Lahko te zaustavi. Toda ko privre na dan kot čisti vrelec, iz nekega drugega kraja, ima film odličen način za uprizorjanje nezavednega. Ima preprosto odličen jezik za kaj takega.« (*Lynch on Lynch*, op. cit., str. 140.)

19 Lynch poroča o tej prigodi z entuziazmom nekoga, ki ne ve, kam stvar vodi, a kljub temu sledi svoji intuiciji in pusti, da se stvari razvijajo same od sebe, preko improvizacije, korak za korakom. Frank Silva se je tako po snemanju nekega obrobnega prizora znašel sam v Laurini spalnici, nekdo pa je dejal: »Frank, ne zakleni se v njeno sobo!« Lynch je na to impulzivno reagiral in Franka posnel ob robu postelje, čeprav sploh (še) ni vedel, kaj naj s posnetkom počne: »Nekaj se dogaja, čeprav ne vem kaj.« V igralca pretvorjeni masker se je po naključju kmalu pojavil v odsevu ogledala ravno v posnetkih vizije morilca Laurine matere. Lynchev komentar? »Popolno! Toda še zdaj ne vem, kaj vse skupaj pomeni.« (*Lynch on Lynch*, op. cit., str. 163–164)

20 Najbolj očiten Lynchev poseg v konvencionalne metode televizijskega dela se je – poleg že omenjenega obrata na točki razkritja morilca – zgodil še na koncu druge sezone, ko je tik pred zdajci črtal ključne prizore zadnje epizode in zaključno sekvenco v Rdeči sobi posnel po lastni viziji: »Zadnja epizoda je bila že spisana, toda ko je prišlo do Rdeče sobe, je bilo po mojem mnenju vse zgrešeno. Popolnoma in v celoti zgrešeno, tako da sem moral spremeniti ta zadnji del.« (*Lynch on Lynch*, op. cit., str. 182)

ki je ne razume nihče, a so ji vsi pripravljeni slediti zgolj na podlagi zaupanja, je v tem pogledu zrcalna slika Lynchevega razmerju do sodelavcev (zlasti Frosta), ki so se trudili dati prostor njegovi ustvarjalnosti in zaupati njegovi viziji. Tako kot Cooper, ki tekom svojega raziskovanja nikoli natanko ne ve, kaj pravzaprav počne in kam vse skupaj vodi, je med snemanjem ravnal tudi Lynch, ki je samo zamisel za ta, kasneje nepogrešljivi vidik Cooperjevega lika dobil po naključnem srečanju z Dalajlamo v Los Angelesu.

Razliko med konvencionalnim televizijskim podajanjem zgodbe, ki jo v ustvarjanju *Twin Peaks* uteleša Frost, in avtorsko tehniko intuitivne improvizacije, ki jo uteleša Lynch, lahko z vidika samega procesa primerjamo z razliko med »končno« in »neskončno igro«, kakor jo je (v sicer povsem drugem kontekstu) opredelil James Carse. V Carsejevi filozofiji je »vera v zaključke« definirana kot »zlo«, tako da so izključno »končni igralci tisti, ki so zmožni zla«, kolikor pač vsaka »končna igra«, na primer šah, v skladu s svojo *power play* logiko nujno vodi do »zaključne poteze, ki predvideva smrt soigralca *qua* soigralca« (o čemer med drugim priča tudi etimologija izraza »šah-mat«)²¹. »Neskončnega igralca« pa nasprotno »ne zanima akumulacija moči, temveč vizija«: namesto obvladovanja soigralca preko obvladljivosti same igre so zanj bistvenega pomena razmerja oblasti in možnost njihovega nenehnega spreminjanja.²² Angela Hague, ki je Carsovo teorijo končne in neskončne igre aplicirala na *Twin Peaks*, vidi v Cooperju ultimativnega neskončnega, v Windomu Earlu pa ultimativnega končnega igralca.²³ Cooper bo na eni ključnih točk razvoja dogodkov tako izjavil: »Popolnoma se zavedam potez, ki naj bi jih potegnili, in poznam tudi šahovnico ... Toda zadnje čase sem veliko premišljeval in se začel osredotočati onkraj šahovnice na precej širšo igro«, pri čemer svojega tekmeča Earla označi ravno kot nekoga, ki »verjame, da je mogoče vse življenje odkriti v vzorcih in konfliktih šahovnice«. Predlagamo lahko torej, da je v šahovski partiji Cooperja in Earla mogoče uzreti zrcalno podobo nikoli zares eksplicitno komentiranega antagonizma med Frostom in Lynchem; ali, še raje, podobo napetosti med formo končne televizijske serije in neskončne

21 Etimologija izraza »šah-mat« razkriva perzijsko poreklo igre, v kateri *Shāh Māt* pomeni »kralj je nemočen«, »premagan«, »obkoljen«; ne pa tudi dobesedno »mrtev«, kakor zmotno sugerirajo evropski prevodi izraza, ki so prišli preko arabščine, v kateri *māta* pomeni »umreti«. (Glej Henry Davidson, *A Short History of Chess* (New York: McKey, 1949), str. 70–71)

22 James P. Carse, *Finite and Infinite Games: A Vision of Life as Play and Possibility* (New York: Ballantine, 1986), str. 7 in 38–39.

23 Glej Angela Hague, »The Derationalization of Detection in *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets*, op. cit., str. 133–135.

igre z njej inherentno serialnostjo. Končne igre temeljijo na nespremenljivih pravilih, ki predpostavljajo zmagovalca in poraženca; neskončne igre pravila nenehno spreminjajo in s tem prelagajo zaključek; končne igre se igrajo znotraj meja; neskončne igre se z mejami igrajo na radosten način, ki ga spremlja smeh, vendar ne tisti posmeh, ki ga zmagovalec nameni poražencu v končnih igrah, temveč »smeh skupaj z drugim, s katerimi smo odkrili, da se je konec, proti kateremu smo se namenili, nenadoma odprl«. Radostna igrivost neskončne igre, ki leži v tem, da se »naučimo začeti nekaj, česar ne moremo končati«, vselej deluje proti zaključkom in rezultatom, s čimer »pušča prihodnost odprto in vse vnaprejšnje scenarije nepotrebne«. ²⁴ Lynch in Frost sta se med snemanjem pilota in sprotnim pisanjem scenarijev za prvih sedem epizod vsekakor radostno smejala skupaj, vendar pa sta se, ko se je v drugi sezoni stvar pričela lomiti, razšla v diametralno nasprotni smeri. ²⁵ Kot dober končni igravec je hotel Frost omejiti igro prav z zamisljivo šahovske igre med Cooperjem in Windomom Earlom, njegovim nekdanjim mentorjem pri FBI, sedaj norim, morilskim šahistom, ki uporablja ljudi kot figure na šahovnici; Lynch se je namesto končnemu odgovoru na vprašanje »Kdo je ubil Lauro Palmer?« posvečal neskončnemu prevpraševanju same igre. Razreševanje zločina je spremenil v precej širšo igro, povezano z metafizično Rdečo sobo in s signali iz vesolja – igro, za katero je Twin Peaks kot kraj v zvezni državi Washington, še več, celoten kontinent in celo planet, postal bistveno premajhna šahovnica.

Carsova vizija neskončnega igralca odraža eno potez avtorstva v umetnosti, ki je v konvencionalni filmski govorici izražena kot »osebna vizija umetnika«, pri kateri ni več pomembno vprašanje »Kaj nam film govori?«, temveč »Kaj nam avtor filma sporoča?« To ne pomeni, da je »avtor reprezentiran kot biografska oseba (četudi določeni umetniški filmi – npr. Fellinijevi, Truffautovi in Pasolinijevi – spodbujajo konfesionalno branje), temveč da postane formalna komponenta, naddoločujoča instanca, ki organizira film za naše razumevanje.« ²⁶ Lynch je v *Twin Peaks* seveda projiciral lastne obsesije, patologije, želje in strahove, vendar je celoti dodal občost s tem, ko je dogajanje

24 James P. Carse, *Finite and Infinite Games*, op. cit., str. 31–32.

25 O tem priča krajša diskusija med Lynchem in Frostom, ki se je pripetila tekom nekega skupnega intervjuja. Lynch: »V času pisanja *Twin Peaks*a nisva nikoli imela namena razrešiti umor Laure Palmer ... Morda šele v zadnji epizodi.« Frost: »Vem, da je bil David zaljubljen v to idejo, vendar sem sam čutil dolžnost, da damo publiko vsaj neko razrešitev. Nekaj trenj je bilo med nama ...« Lynch: »Vem samo to, kar sem čutil – da bo vsega konec, ko bo umor Laure Palmer razrešen. Vsega je bilo konec.« (Troy Patterson in Jeff Jensen, »Our Town: Twin Peaks«, v *Entertainment Weekly 10th Anniversary Issue*, 2000, str. 107)

26 David Bordwell, »The Art Cinema as a Mode of Film Practice«, *Film Criticism* 4/1 (1979), str. 59.

postavil v navidez idilično ameriško mestece, prav takšno, v kakršnem je živel sam, iz njegovega podtalja pa izbrskal na plan vse tisto, kar je ameriška družba prikrla najprej in predvsem pred samo seboj. O tem, kako je mogoče *Twin Peaks* brati kot avtorski izdelek nekoga, ki je v svojem celotnem opusu na svojevrsten način pervetiral ideologijo *American Dream* v nočno moro klišejskega ameriškega kiča, priča recimo zgražanje Royja Orbisona nad sprevačanjem pomena njegove pesmi »In Dreams« v *Modrem žametu*, ali pripomba neke uporabnice Youtuba, ki je pod objavo tistega delčka pesmice »I've Told Ev'ry Little Star« Linde Scott, ki se pojavi v *Mullholand Drive*, zapisala: »Damn you Lynch! I loved this song, but now I cannot listen to it without becoming anxious.« (»Prekleti Lynch! Ljubila sem to pesem, zdaj pa je ne morem več poslušati brez občutka tesnobe.«) Indikativen je tudi znameniti, ničkolikokrat citirani navedek iz *Twin Peaks*: »Is this real or just a strange, twisted dream?« (»Je to realnost ali samo čudne, sprevržene sanje?«) To vprašanje je mogoče brati na dva načina: bodisi na prvo žogo, po kateri gre dejansko za le za »čudne, sprevržene sanje« (in večina interpretacij gre v to smer), bodisi pa v bolj subverzivnem smislu, pri katerem nam *Twin Peaks* na sanjski način zrcali čudnost in sprevrjenost same realnosti. Svet, ki ga *Twin Peaks* sprevača, je že sam v izhodišču nekaj sprevrženega, tako da ga s tem, ko mu nastavi sanjsko zrcalo, pravzaprav ne deformira, temveč na svojevrsten način razjasni. Če parafraziramo še en znan citat iz serije – »It's like I'm having the most beautiful dream and the most terrible nightmare all at once.« (»Zdi se mi, kot da doživljam najlepše sanje in najhujšo nočno moro obenem.«) – v navezavi na prav tako slovito izjavo iz nadrealističnega manifesta (»Najbolj fascinantna poteza fantastičnega je v tem, da fantastično ne obstaja; vse je realno.«²⁷), pa dobimo nekaj, kar bi lahko poimenovali »bretonovsko-lynchevska definicija realnosti«: doživljati realnost skozi umetnost, ne pa živeti v fantazmatskem substratu ideologije, pomeni izkušati realnost kot najlepše sanje in najhujšo nočno moro obenem.

Twin Peaks je Lyncha uveljavil kot *auteurja* v televizijskem kontekstu, kar je pravzaprav paradoks, če pomislimo, da je eden izmed temeljnih obratov postmoderne ravno odklik od modernističnega dojemanja avtorja k sodelujoči kreativnosti anonimnega, nepodpisanega kolektiva, ki je bil vseskozi značilnost televizijske produkcije. V to konstelacijo je *Twin Peaks* kot paradigma postmoderne televizije vnesel odločilen rez: namesto reafirmacije anonimnega kolektiva je afirmiral individualnega umetnika kot avtorja.

27 Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., str. 25.



(Post)modernizacija televizije

Ni ga intelektualca, ki se je ukvarjal s *Twin Peaksom*, ki tega filmsko-televizijskega hibrida – zlasti zaradi ironičnega eksperimentiranja z utečenimi narativnimi, žanrskimi in slogovnimi kodi – ne bi takoj označil za *the* televizijski primerek postmoderne. *Twin Peaks* to nedvomno je, seveda pa se ob tem zastavlja vprašanje, kako ustrezno presoditi postmoderni značaj serije in kaj na bi postmoderna televizija sploh pomenila. Nasploh je potrebno razlikovati med postmoderno kot historičnim obdobjem, ki je nasledilo moderno in v katerem živimo še danes, ter med postmodernizmom kot intelektualno-artistično kritiko modernističnega načina mišljenja, ustvarjanja in delovanja. Televizija kot taka je denimo stvar postmoderne, vendar pa zavoljo tega njene vsebine še niso postmodernistične; in obratno, roman – kot tipična forma moderne umetnosti – lahko vsebuje postmodernistične elemente še pred dejanskim historičnim nastopom postmoderne.

Navkljub enotnosti mnenj glede postmodernističnega značaja *Twin Peaksa* lahko med avtorji seveda razločimo tako številne, a manj pomembne nianse, kot tudi manj številne, a mnogo pomembnejše razlike. Na najbolj splošni ravni lahko opazimo, kako sta se v okviru živahnega debatiranja o fenomenu *Twin Peaksa* formirala dva tabora, ki se ne razlikujeta toliko v dojetanju tega, kaj pomeni sam postmodernizem, temveč v tem, kako ga ovrednotiti; malce za šalo in precej zares bi lahko s stališča specifično ameriške percepcije politike dejali, da sta se formirala tabora »twinpeaksovskih demokratov« in »twinpeaksovskih republikancev« (ali, rečeno v evropski politični govorici, »twinpeaksovskih levičarjev« in »twinpeaksovskih desničarjev«). Tako so se na eno stran postavili tisti, ki so v seriji videli zgolj še en tipičen primer postmodernističnega pastiša,

ki – prav tako kot postmoderna nasploh – predstavlja grožnjo tradicionalnim moralnim, estetskim in političnim vrednotam. Na drugi strani so se znašli tisti, ki so skušali skozi serijo ravno nasprotno afirmirati postmodernizem kot nekaj naprednega in emancipatornega; nekaj, kar nadomešča stare vrednote z novimi, bolj skladnimi z duhom časa. Tisti, ki so se trudili serijo obvarovati pred očitki nihilističnega razkrajanja ustaljenih kodov, značilnega za postmodernizem, so na povsem tradicionalen način ponudili nadaljnje distinkcije: nekateri so naredili razloček med »kritičnim postmodernizmom« in postmodernizmom kot takim (npr. Robin Nelson), drugi pa še podrobnejšo definicijo »umetniške televizije« kot kritične podzvrsti postmodernistične televizije (npr. Kristin Thompson). Pri tem naj bi prvo (kritični postmodernizem in *art* televizija) v sebi povzemalo vse, kar je na postmodernizmu kritičnega, ustvarjalnega, subverzivnega in potencialno emancipatornega, drugo (postmodernizem in postmoderna televizija kot taka) pa vse, kar je pri postmodernizmu konvencionalnega, konservativnega in kar služi zgolj reprodukciji *statusa quo*.

Na eni strani imamo torej »twinpeaksovske republikance« à la John Caughie, ki je o postmoderni televiziji zapisal, da je za razliko od moderne televizije (njegov primer za slednjo je povojna britanska televizijska drama) kontaminirana z »relativizmom smisla, motorjem nove univerzalnosti globalne kulture, ki jo poganja potrošništvo«; postmodernistična televizijska drama naj bi s tega stališča zavozila ves kritični potencial moderne in postala zgolj »blago na mednarodnem trgu podob.«¹ Na drugi strani pa imamo »twinpeaksovske demokrate« à la Robin Nelson, ki je s konceptom kritičnega postmodernizma naznačil potencial postmoderne televizije pri refleksiji televizijske redukcije umetnosti na golo tržno blago. Prav na primeru *Twin Peaks* je pokazal, kako je lahko prvovrstni postmoderni televizijski izdelek več kot »zgolj paстиš minulih slogov, vrženih skupaj brez drugega namena razen pretenzije po maksimiranju gledalstva«. Za Nelsona predstavlja *Twin Peaks* – kot primer kritičnega postmodernizma – ravno nasprotno »kritično raziskavo identitete«, »prevprašujoči tekst«, ki ponuja »radikalno disjunkcijo različnih diskurzivnih kanalov.«² Podoben pristop lahko srečamo pri Kristin Thompson, ki utečeni koncept *art cinema* z vsemi pripadajočimi konotacijami prenese iz filmske v televizijsko govorico, pri čemer pojmuje *art television* kot subverzivno

1 John Caughie, *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture* (London: Faber and Faber, 2000), str. 90 in 18.

2 Robin Nelson, *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change* (MacMillan: London in New York, 1997), str. 238–239.

podkategorijo sicer konvencionalne postmoderne televizije.³ Odločilen korak naprej od tovrstnega postavljanja ločnic znotraj samega postmodernizma pa je naredil Glen Creeber, ki je postavil pod vprašaj samo distinkcijo med postmodernizmom in modernizmom in pri tem podal tezo, da »večina sodobne televizijske drame, ki se jo interpretira in percipira kot 'postmoderno' ('krično' ali pa tudi ne), pravzaprav kaže precej temeljnih elementov in značilnosti modernizma.«⁴ Hierarhično razlikovanje med modernizmom in postmodernizmom je skratka prav tako problematično kot razlikovanje med kritičnim ter nekritičnim ali med *art* ter konvencionalnim postmodernizmom. Pri vseh tovrstnih pristopih lahko razberemo neko izrazito modernistično težnjo po jasni demarkacijski liniji v polju umetnosti, s katero se hoče na eno strani postaviti vse negativne (množičnost medijev, tržna pogojenost, standardiziranost), na drugo pa vse pozitivne lastnosti (kritičnost, intelektualnost, kreativnost) določenega fenomena. Če obstaja televizijska serija, ki je prva postavila pod vprašaj to navidez nepremostljivo distinkcijo med postmoderno in moderno televizijo, potem je ta serija natanko *Twin Peaks*.

Najbolj splošno prepoznavna poteza, na podlagi katere se *Twin Peaksu* običajno pripisuje postmodernizem, je njegova hibridno-parodična forma pastiša. Vendar pa se prav na ravni formalne analize izkaže, da serija kombinira različne narativne in žanrske sloge, tako televizijske kot filmske. Marc Dolan je na podlagi klasične medijske študije z začetka osemdesetih let, ki sta jo John Tulloch in Manuel Alvarado naredila na primeru legendarne britanske znanstvenofantastične serije *Doktor Who*,⁵ zatrdil, da sta skozi petdeseta in šestdeseta leta dejansko obstajali zgolj dve televizijski narativni formi: »epizodična nanižanka« (*episodic series*) in »kontinuirana nadaljevanka« (*continuous serial*). Ti dve formi sta kasneje, v sedemdesetih in osemdesetih, porodili še nadaljnji dve: najprej »epizodično nadaljevanko« (*episodic serial*), nato pa še »sekvenčno nanižanko« (*sequential series*).⁶ Značilnost forme epizodične nanižanke je njeno nizanje zaključenih zgodb, ki se praviloma ne raztezajo iz epizode v epizodo (npr. *Zvezdne steze* [Star Trek; različne nanižanke franšize so se vrstile od leta 1966 do 2005] ali *Ljubim Lucy* [I Love Lucy, 1951–1957]), ravno nasprotno pa velja za kontinuirano nadaljevanko, v kateri je zaključek posamezne

3 Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, op. cit., str. 106–110.

4 Glen Creeber, *Serial Television: Big Drama on the Small Screen* (London: Palgrave Macmillan, 2010), str. 46.

5 Glej John Tulloch in Manuel Alvarado, *Doctor Who: The Unfolding Text* (London: Macmillan Press, 1983).

6 Glej Marc Dolan, »Peaks and Valleys of Serial Creativity«, v *Full of Secrets*, op. cit., str. 32–34.

epizode hkrati začetek nove, tako da so epizode medsebojno kontinuirano povezane (npr. *Guiding Light* [1952–2009] ali *The Doctors* [1963–1982]). Epizodična nadaljevanka, ki se je kot narativna forma pojavila v sedemdesetih, je združevala obe predhodni obliki: dramatično zaključenost epizodične nanizanke z linearnim narativnim razvojem kontinuirane nadaljevanke (npr. *Dallas* [1987–1991] ali *Dinastija* [Dynasty, 1981–1991]). Ta diferenciacija je v osemdesetih letih naposled privedla do nastanka četrte televizijske narativne forme, sekvenčne nanizanke (npr. *Miami Vice* [1984–1989] ali *Na zdravje* [Cheers, 1982–1993]), ki je poleg razširitve logike epizodne serialnosti na sezonsko kontinuiranost – ne da bi se pri tem razdrla zaključenost posamezne epizode – vnesla še dodaten dramsko-filmski element: fokus na individualen razvoj likov, kar je korenito spremenilo psihološko-estetsko izkušnjo gledanja televizijske nanizanke. Prav v tem institucionalnem in estetskem kontekstu se na začetku devetdesetih let pojavi *Twin Peaks*, ki pa ni ne epizodična nanizanka ne kontinuirana nadaljevanka in ne epizodična nadaljevanka ne sekvenčna nanizanka. »Ob podrobnejši analizi se izkaže, da prva sezona *Twin Peaks* ne ustreza nobeni od teh štirih kategorij, temveč sestoji iz tega, da je forma epizodične nadaljevanke položena na kontinuirano nadaljevanko.«⁷ Namesto da bi avtorja serije izbrala en sam, četudi hibriden, a vendar konsistenten narativni način, sta pravzaprav izbrala dva: kontinuirano nadaljevanje detektivske zgodbe (raziskovanje umora Laure Palmer), na katero so bile položene epizodne *soap opera* nadaljevanke (vsakdanje življenje prebivalcev mesteca). *Twin Peaks* je torej hibridiziral predhodno, že tako hibridno narativno formo, tako da bi mu glede na končno obliko nemara ustrezala povsem nova oznaka: »serijska nanizanka« (*serial series*). Ta paradoksalna skovanka nekoliko tавтоloško poudarja moment serialnosti, ki je inherenten vsaki televizijski seriji; vendar pa je *Twin Peaks*, kot že rečeno, to serialnost prignal do skrajnosti.

V ospredju imamo torej zapleteno detektivsko zgodbo z nešteti *clues* (od dnevnikov in posnetkov žrtve do vizij njene matere in sanj samega detektiva), ki se ukvarja s temeljnim vprašanjem serije (»Kdo je ubil Lauro Palmer?«), hkrati pa se okoli te narativne linije odvija čisto prava žajfnica pisane palete likov in njihovih zgodb, ki se prepletajo v ljubezenske mnogokotnike.⁸ Glede

⁷ *Ibid.*, str. 35.

⁸ Tu je najprej *baby face* James Hurley, eden izmed nekdanjih ljubimcev Laure Palmer (Sheryl Lee), ki se zaljubi v njeno najboljšo prijateljico Donno Hayword (Lara Flynn-Boyle). Stvari se zapletejo, ko na prizorišče stopi Laurina sestrična Maddy Ferguson, v kateri James takoj prepozna svojo minulo ljubezen (konec koncev jo prav tako igra Sheryl Lee), tako da se *femme fragile* Donna Hayword zaplete z agorafobičnim Haroldom Smithom (Lenny von Dohlen), Laurinim

mešanja žanrov je eksemplaričnih že prvih nekaj minut pilotne epizode: prizor odpira truplo Laure Palmer, ki jo Pete Martell (Jack Nance) odkrije naplavljeno na obali in zavito v plastiko («She's dead. Wrapped in plastic.»); sledi nekaj dramatičnih trenutkov, klic na policijsko postajo, nato smo že na sami postaji – pri Lucy Moran (Kimmy Robertson), ki šerifu Harryju S. Trumanu (Michael Ontkean) na bizarno obotavljajoč način razlaga, na kateri telefon bo prevezala klic: »I'm going to transfer it to the phone on the table by the red chair. The red chair against the wall. The little table with lamp on it. The lamp we moved from the corner? The black phone, not the brown phone.« (»Prevezala ga bom na telefon na mizi poleg rdečega stola. Rdeči stol ob zidu. Mizica s svetilko. Svetilka, ki smo jo premaknili iz kota? Črni telefon, ne rjavi.«) Tako gledalci kot kritiki so seveda prepoznali še elemente številnih drugih žanrov, med katerimi prevladujejo: čudaški *sit com* prizori, katerih nosilca sta predvsem Lucy Moran in Andy Brennan (Harry Goaz), mestoma pa tudi na oralni fazi zaostala brata Ben in Jerry Horne (Richard Beymer in David Patrick Kelly); elementi mladostniškega delikventnega filma, ki se odvijajo v bistroju RR Diners, v večernem lokalu Roadhouse in seveda v klasičnem zaporu policijske postaje; *noir* elementi, ki so prisotni znotraj same detektivske zgodbe, hkrati pa povezujejo še dve izredno zapleteni narativni liniji: na eni strani kriminalno-podjetniško zaroto okoli mestne žage (med poznavalci znano kot »The Packard Mill Conspiracy«⁹), na drugo pa dogajanje v bordelu One Eyed

zaupnikom, ki hrani njen skrivni dnevnik in fetišistično obožuje orhideje. Nato je tu Bobby Briggs, *captain of the local football team*, Laurin uradni *boyfriend*, ki začne preganjati Jamesa, ko izve za njegovo preteklo razmerje z Lauro. Sam se medtem na skrivaj dobiva s Shelly Johnson (Mädchen Amick), dekorativno žrtvijo družinskega nasilja, ženo molččega psihopata, ki sliši (kdaj pa tudi ne) na ime Leo Johnson (Eric Da Re). Leo je sicer lokalni diler, ki z Bobbyjevo pomočjo bogatim srednješolcem preprodaja kokain, srednje premožnim pa heroin. Naslednji v galeriji je *Bookhouse Boy* Big Ed Hurley (Everett McGill), poročen z enooko Nadine Hurley (Wendy Robie), a zaljubljen v Normo Jennings (Peggy Lipton), ki je poročena s Hankom Jenningsom (Chris Mulkey), kriminalcem na pogojnem izpustu iz zapora. Skratka, gledalec dobi vtis, da so vsi zapleteni z vsemi, kar je konec koncev značilno za vse majhne kraje, ne le za Twin Peaks.

- 9 »The Packard Mill Conspiracy« je eden najbolj zamotanih in najmanj razumljenih zapletov serije, kar je po svoje razumljivo, saj je poleg detektivske zgodbe edini, ki se vije skozi vseh trideset delov. Skušajmo ta nemogoči klobčič retrospektivno odmotati. V središču zgodbe leži (težko bi našli bolj primeren izraz) Josie Packard (Joan Chen), ki jo je kot šestnajstletnico kupil Thomas Eckhardt, ameriški biznismen, situiran v Hong Kongu (Josie ga imenuje »moj oče, moj gospodar, moj učitelj«), in jo kasneje podtaknil za ženo Andrewu Packardu (Dan O'Herlihy), svojemu poslovnemu partnerju iz Twin Peaksa. Josie najame Hanka Jenningsa, da ji pomaga zrežirati ladijsko nesrečo, v kateri naj bi Andrew Packard umrl, vendar se slednji s pomočjo svoje sestre Catherine Martell (Piper Laurie) izogne pasti in se – uradno mrtev – za nekaj časa umakne v anonimnost. Josie medtem postane lastnica lokalne žage; Catherine ji pri njenem upravljanju pod noge nenehno meče polena; na strani Josie stojita Catherinin mož Pete Martell in njen novi ljubimec, šerif Truman. Catherine se poveže

Jack's, ki leži čez mejo s Kanado. In končno so tu še groteskni *horror* prizori ter elementi fantastike, povezani z demoničnimi prebivalci metafizične Rdeče sobe: s parom lovcev – BOB ali *Killer BOB* (Frank Silva) ter enoroki MIKE ali *The One-Armed Man* (Al Strobel) – ter z duetom čuvajev – Škrat ali *The Man from Another Place* (Michael J. Anderson) in Velikan ali *The Giant* (Carel Struycken). Zdi se, da ni televizijskega ali filmskega žanra, ki ga *Twin Peaks* ni bil zmožen slogovno inkorporirati.

A vendar je *Twin Peaks* dosegel mnogo več kot zgolj to, da je premešal in parodiral uveljavljene žanre, kar na začetku devetdesetih let na televiziji konec koncev ni bila radikalna novost. Nasproti razširjeni rabi jamesonovskega koncepta pastiša, opredeljenega kot *blank parody* (»parodija, ki je izgubila svoj smisel za humor«¹⁰), Linda Hutcheon predlaga koncept »postmoderne parodije«, ki implicira »igrivo ironično distanco in hkrati intertekstualno sodelovanje« med parodijo ter originalom (kar med drugim utemeljuje z etimologijo grške besede *parodia*, kjer predpona *para-* pomeni tako »proti« v smislu kontriranja, kot »nasproti ležeče« v smislu sobivanja).¹¹ Ob bolj natančni analizi se tako izkaže, da je žanrska unikatnost *Twin Peaks*a predvsem v distinktivno nadrealistični tehniki jukstapozicije postmodernističnih ter modernističnih elementov: na eni strani postmoderna parodija in ironična intertekstualna samorefleksija, na drugi povsem moderna subverzija žanrskih konvencij, posledično pa ne preprosto dekonstrukcija, temveč reinvencija skozi inovacijo.

Ironična samorefleksivnost *Twin Peaks*a pride najbolj eksplicitno do izraza v mini-seriji z naslovom »Invitation to Love«, ki je inkorporirana v samo serijo in ki na parodičen način zrcali *soap opera* dogajanje v *Twin Peaks*u. V enem izmed *cliffhanger* prizorov na koncu prve sezone smo tako priča strelu

z Benom Hornom, da bi bankrotirala podjetje in spravila Josie na kolena, vendar pa ne ve, da se je Ben medtem z enakimi nakanami povezal tudi z Josie: v dvojini, celo trojni igri industrijski obrat zrežirano zagori, sama Catherine v požaru umre, a zopet zgolj navidezno. Josie nato proda zemljišče Benu in se vrne v Hong Kong. Stvari se pričnejo znova zapletati, ko se Catherine vrne od mrtvih in preliči Bena, ki se je medtem znašel v zaporu kot glavni osumljenec umora Laure Palmer. Znova se pojavi tudi Josie in se na begu pred Thomasom Eckhardtom, ki jo zasleduje vse do *Twin Peaks*a, zateče prav h Catherine. Od mrtvih vstane še Catherinein brat Andrew. V razpletu Josie ustrelji Eckhardta, nato pa sama umre iz medicinsko nepojasnjenih vzrokov. Catherine prejme posthumni Eckhardtov paket, v katerem se nahaja ključ do bančnega sefa. Tega ji izmakne njen lastni brat Andrew, ki se nato s Peteom Martellom odpravi do depozita, v katerem najde bombo in notico, ki jo komajda uspe prebrati pred fatalno eksplozijo: »Got You Andrew. Love, Thomas.« Dvojne zarote in trojne zahrbtnosti, vredne samega Shakespeara.

10 Fredric Jameson, »Postmodern and Consumer Society«, v *Postmodern Culture*, ur. Henry Foster (London: Pluto Press, 1983), str. 114.

11 Glej Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (London: Routledge, 1985), str. 32–33.

skozi okno, ki položi Lea Johnsona na kavč, medtem ko se na televiziji odvija analogen prizor, v katerem je prav tako ustreljen nek *bad guy*. Še en naravnost genialen moment, ki hkrati funkcionira kot kritika poneumljene televizijske družbe, se odvije v prizoru, v katerem dobi Leland Palmer dozo pomirjeval – medtem ko bebavo gleda »Invitation to Love«. Vendarle pa stvari niso tako enostavne: »Invitation to Love« je nemara treba vzeti dobesedno, ne le kot vložek politične satire in samoironije, temveč kot dobesedno »povabilo k ljubezni«. Prav tej tezi se je posvetila Sheli Ayers, ki pravi, da je serija uspela otopelo televizijsko publiko ponovno interpelirati k čustvovanju natanko zato, ker je hkrati funkcionirala kot ironično distanciranje in kot najgloblja potopitev v emocije – pri čemer je bolj kot ironično distanco spodbujala empatično reakcijo.¹² Najbolj neposredno uprizoritev tovrstne sopostavitve ironičnega distanciranja in empatičnega čustvovanja predstavlja pogovor med Cooperjem in Big Edom v bolnišnici, kjer se je Nadine znašla v komi po poskusu samomora. V prizoru je Cooperjevi globoki empatični pozornosti do Edove pripovedi o tem, kako se je po nesreči poročil z Nadine namesto z Normo, in kako je – prav tako po nesreči – svoji ženi odstrelil oko, sopostavljen/zoperstavljen nastop Alberta Rosenfielda: urbanega sofisticiranega cinika, ki z obrazno mimiko in gestikulacijo (v najbolj žalostnem delu pripovedi si smejoč briše oči, kot da bi jokal) ves čas preprečuje, da bi se žanrski prizor melodrame odvijal na utečen način in s pričakovanim učinkom na gledalca.

Kršenje žanrskih konvencij in njihova subverzivna reinvencija ni nikjer bolj razvidna kot v nosilnem zapletu serije, v detektivskem preiskovanju umora Laure Palmer. Angleški teolog, pater in pisec kriminalk Ronald Knox je leta 1929 v svojem *A Detective Story Decalogue* na podlagi klasičnih detektivskih pripovedi (predvsem del avtorjev, kot sta bila Arthur Conan Doyle in Edgar Allan Poe) postavil deset zapovedi, ki jih mora vsebovati zgodba, da bi se žanrsko kvalificirala kot detektivka.¹³ Po Knoxovi objavi so bili pisci več kot navdušeni,

12 Glej Sheli Ayers, »*Twin Peaks*, Weak Language and the Resurrection of Affect«, v *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, ur. Erica Sheen in Annette Davison (London in New York: Wallflower Press, 2005), str. 94.

13 Knoxovih deset zapovedi: 1) Zločinec mora biti nekdo, ki je omenjen v prvi polovici zgodbe, vendar nihče, katerega miselnemu toku bi lahko bralec sledil; 2) Vse nadnaravne ali transcendentalne sile so vnaprej izključene; 3) Več kot ena skrivna soba ali prehod nista dovoljena; 4) Ne sme se uporabljati noben naknadno odkrit strup ali sredstvo, ki bi terjalo daljšo znanstveno razlago; 5) V zgodbi se ne sme pojaviti noben Kitajec [*sic!*]; 6) Detektivu ne sme pomagati nobeno naključje, niti ne sme imeti nepreverljive intuicije, za katero bi se izkazalo, da je bila pravilna; 7) Detektiv ne sme biti sam tisti, ki je zagrešil zločin; 8) Detektiv ne sme najti indicev, ki ne bi bili obenem dani na vpogled bralcu; 9) Neumni sodelavec detektiva mora vedno povedati kar misli, njegova

da so lahko kršili njegove teološke zapovedi, seveda pa so se tudi same konvencije med razvojem žanra spreminjale. Angela Hague je na podlagi podrobne analize pokazala, na kakšen način *Twin Peaks* krši predvsem dve ključni pravili, ki sta dotlej kljub spremembam konvencij detektivke večinoma veljali za zapovedi: »Vse nadnaravne ali transcendentalne sile so vnaprej izključene« in »Detektivu ne sme pomagati nobeno naključje, niti ne sme imeti nepreverljive intuicije, za katero bi se izkazalo, da je bila pravilna.«¹⁴ Za razliko od Doylevega Sherlocka Holmesa ali Poejevega Augusta Dupina, se Lynchev *special agent* Dale Cooper poleg razumske dedukcije močno naslanja tudi na intuicijo in na naključje kot enako legitimni raziskovalni metodi; ali, kot izjavi sam, ko je le korak stran od razkrinkanja morilca: »Pri zasledovanju Laurinega morilca sem uporabljal smernice Biroja, deduktivne tehnike, tibetansko metodo, instinkt in srečo. Toda sedaj potrebujem še nekaj drugega, nekaj, kar naj se ob pomanjkanju primernejšega izraza imenuje magija.« Jacques Barzun in Wendell Taylor sta leta 1971 v *Catalogue of Crime* psihologijo definirala kot »ugibanje misli in motivov drugega brez podlage ali dokaza«: »Psihologija, intuicija, 'nek določen občutek' niso evidenca, ki jo išče detekcija«, kajti »detekcija ni zgolj razkrivanje skrivnosti ali razreševanje zločina, temveč opis tega, kako je bilo dejanje izvedeno z racionalnimi sredstvi.«¹⁵ Na podlagi tovrstnih prepričanj je bila detektivka dolgo dojeta kot modernistična romanca razsvetljenega razuma, natanko tovrstni mitološki afirmaciji razsvetljenstva pa se je postmodernistična detektivka uprla, ko je pričela ironizirati klasični način detekcije – kar je razvidno pri prelomnih avtorjih »anti-detektivk«, kot sta Vladimir Nabokov ali Jorge Luis Borges. V klasični detektivki se z afirmacijo razuma izražajo tudi splošne razsvetljenke težnje po urejanju iztirjenega sveta in po pomiritvi skupnosti skozi razrešitev zločina, kot tudi dojemanje zločinca kot anomalije: razum in red sta utelešena v figuri detektiva, ki naj preko logične dedukcije razkrinka zločinca kot notranji paradoks same skupnosti in tako odpravi zločin kot nekaj nelogičnega. Toda v *Twin Peaksu* razrešitev umora ne prinese katarzične pomiritve skupnosti, saj dobimo namesto jasne identifikacije zločinca njegovo transsubstanciacijo v nepremagljivo zlo, ki se naposled utelesi celo v samem detektivu: svet se na koncu ne postavi v red, temveč potuje naprej po

inteligenca pa mora biti rahlo pod bralčevo; 10) Brata dvojčka in dvojniki nasploh se ne smejo pojaviti, če nanje nismo bili predhodno pripravljene.

14 Angela Hague, »The Derationalization of Detection in *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets, op. cit.*, str. 130–133.

15 Jacques Barzun in Wendell Taylor, *Catalogue of Crime* (New York: Harper and Row, 1971), str. 19.

svoji izhodiščno iztirjeni orbiti.¹⁶ In prav s poudarkom na temu, da je zločin neodpravljen, je *Twin Peaks* anticipiral tudi val specifično ameriških televizijskih serij, ki se pojavijo v post-milenijski dobi: žanr izredno popularnih »forenzičnih detektivk«, od *Na kraju zločina* (CSI: Crime Scene Investigation, 2000–) do *Preiskovalci na delu: NCIS* (NCIS: Naval Criminal Investigative Service, 2003–), kjer je umor predvidljivo statistično dejstvo, tako da so katarze razrešitve zločina iz epizode v epizodo zgolj začasne – so pravzaprav napovedi naslednjega umora. V kontrastu s tem je *Twin Peaks* izrazito modernističen, saj ima umor kot tak še vedno isti status kot v klasičnih detektivkah (velja torej za izjemo in ne pravilo), kar je denimo razvidno iz Cooperjevega nagovora že omenjenemu mestnemu kolegu Rosenfieldu: »V Twin Peaks sem prišel pred kratkim, toda v tem času sem bil priča spodobnosti, časti in dostojanstvu. Tukaj umor ni brezobličien dogodek, ni dnevna statistika. Smrt Laure Palmer je prizadela vsakogar, kajti življenje ima tukaj smisel. Vsako življenje. To je način življenja, za katerega sem mislil, da je iz sveta izginil, a vendar ni, Albert, tukaj je, v Twin Peaksu.« Albert mu v svoji običajni, zabavni, cinični maniri – in zopet v povsem twinpeaksovskem duhu jukstapozicije žanrov – na to odgovori: »Sounds like you've been snacking on some local mushrooms.« (»Slišati je, kot da si malical kakšne lokalne gobe.«) A poglejmo z drugega zornega kota: če je bila subverzivna twinpeaksovska gesta znotraj detektivskega žanra v tem, da je racionalno dedukcijo nadomestila iracionalna intuicija in da se je zločin transsubstanciral v abstraktno zlo, potem so današnje forenzične detektivke po svojem ustroju pravzaprav konservativne, saj reproducirajo modernistično apologijo razuma, ki ga v novi različici uteleša tehnologija. Obenem pa je v seriji *avant la lettre* reprezentiran celo sam novodobni tip forenzičnega detektiva – prav v liku Rosenfielda, forenzičnega eksperta FBI, katerega znanstvene metode raziskovanja umora Laure Palmer funkcionirajo le do meja fizičnega sveta, onkraj njega pa seveda odpovejo.

Feministične kritike so seriji vseskozi očitale reprodukcijo patriarhalnih odnosov moči in uprizarjanje pasivnih ženskih likov (vsaj do *Ogenj hodi z menoj*, kjer v vlogi protagonistke nastopi sama Laura Palmer), predvsem pa to, da je *Twin Peaks* popustil skušnjavi metafizične pojasnitve zločina, namesto da bi posledično razvil psihopatološko problematiko družinskega

16 Glej Martha Nochimson, »Desire Under the Douglas Firs: Entering the Body of Reality in *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets*, op. cit., str. 154–158.

nasilja, ki bi ji sicer najbolj ustrežal žanr psihološke drame.¹⁷ A vendar, kot se sprašuje Diane Stevenson (bistveno bolj kritična feministična avtorica, ki ne popušča skušnjavi tovrstnih površnih interpretacij): »Kdo je ubil Lauro Palmer? Njen shizofreni oče Leland ali zlobni demon BOB? *Twin Peaks* se ves čas giblje med naravno in nadnaravno razlago svojega centralnega zločina«, pri čemer se nikoli zares ne opredeli, »ali gre za psihološko ali fantazmatsko oziroma za fizično ali metafizično realnost.«¹⁸ Tovrstno nihanje med naravnim in nadnaravnim referenčnim okvirom po Tzvetanu Todorovu natanko ustreza žanru fantastičnega, ki po eni strani naturalizira nadnaravno, po drugi pa proizvede svojevrstno odtujitev običajnih pojavov.¹⁹ Pojavi, ki sicer v realnosti nimajo mesta, se v žanru fantastičnega pojavijo kot realitete poleg drugih realitet, ki se na ta način tudi same premaknejo iz svojega ustaljenega položaja in pridobijo specifičen značaj, ki mu povsem ustreza freudovska oznaka *Das Unheimliche*.²⁰ Historično gledano se je žanr fantastičnega uveljavil v obdobju prevlade pozitivizma, torej nekje od konca 18. do konca 20. stoletja. Upad njegove popularnosti, prav tako kot zaton pozitivistične misli, pa po Todorovu sovпада z rojstvom psihoanalize, ki pod vprašaj ni postavila le sublimacije tabuiziranih seksualnih tem v literaturi (denimo nekrofilijo, preoblečeno v vampirizem), temveč tudi samo pozitivistično znanstveno misel (znanost kot nadaljevanje magijske in religijske misli s tehnološkimi sredstvi).²¹ V tej povezavi razume Diane Stevenson vrnitev fantastičnega v *Twin Peaksu* kot odgovor na reafirmacijo pozitivističnih znanosti v osemdesetih letih in s tem povezano tabuizacijo določenih seksualnih tematik v ameriški kulturi, predvsem problematike fizične/seksualne zlorabe

17 Diana Hume George, »Lynching Women: A Feminist Reading of *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets*, op. cit., str. 109–119.

18 Stevenson, »Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets*, op. cit., str. 52–53.

19 Glej Tzvetan Todorov, *The Fantastic* (Ithaca: Cornell University Press, 1975).

20 V Freudovem *Das Unheimliche* so obravnavani številni primeri iz lingvistike, filozofije, literature, mitologije, vsakdanjega življenja in celo filma (Glej Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994)). Na najbolj splošni ravni je *Unheimliche* formalna negacija tistega, kar je *heimlich* – kar se v navezavi na *Heim* (»dom«) prevaja in razume kot »domače«, »znano«, »varno«; *un-heimliche* je potemtakem predvsem tisto, kar je »nedomače«, »tuje«, »nevarno«. V literaturi 19. stoletja se je izraz prijel za označevanje specifičnega žanra »grozljivega« (katerega eminentni predstavnik je E. T. A. Hoffman), ki sicer povzema mitologijo vampirjev in duhov, glede bolj vsakdanjega izkustva pa ni bolj indikativnega od znane pripombe Heinricha Heineja, da »ni nič bolj *unheimlich* od tega, kot če ob mesečini po naključju uzreš svoj obraz v ogledalu.«

21 Todorov, *The Fantastic*, op. cit., str. 160–161.

otrok.²² Leland Palmer tako ob priliki pripoveduje, da se je s skrivnostnim BOBom srečal že v otroštvu, ko mu je v obraz metal vžigalice in ga strašil: »Would you like to play with fire, little boy?« (»Bi se rad igral z ognjem, fantek?«) Njegovo izpoved tik pred smrtjo pa lahko razumemo kot namig, da ga je demonski BOB kot otroka posilil – ne le psihično s tem, ko se ga je polastil, temveč tudi telesno. Natanko to se zgodi tudi z Lauro Palmer, kakor je implicitno nakazano v *The Secret Diary of Laura Palmer* in eksplicitno prikazano v *Ogenj hodi z menoj*, kjer si jo skuša BOB prilastiti z incestuoznim posilstvom, ki ga izvaja skozi Lelandovo telo. Claude Lévi-Strauss je dejal, da je tabu incesta način, na katerega je narava presešla samo sebe in postala kultura, aristotelska »človekova druga narava«; v našem primeru bi lahko dejali, da *Twin Peaks* uprizarja kršitev tabuja incesta kot maščevanje narave nad kulturo. Kajti reprezentacija pedofilskega nasilja v *Twin Peaksu* ni zgolj preprosta sublimacija incestuoznega posilstva v figuri demoničnega posiljevalca, temveč paralelni prikaz oprijemljivih fizičnih ter po definiciji izmuzljivih psihičnih aspektov ene in iste travmatične realnosti: najprej eksplicitno, skozi Lelandov nasilni očetovski incest s hčerjo, nato še alegorično, skozi demonično figuro BOBa. Pri tem se ponovno srečujemo tudi z žanrsko jukstapozicijo, tokrat psihološke drame in fantastičnega.

Podobno kot omenjene žanre *Twin Peaks* ironično parodira in hkrati inovativno koketira tudi s filmom *noir*: potrebni kontekst zagotavlja detektivska pripoved, pri čemer zavzamejo mesto značilnega *voice over* pripovedovalca Cooperjevi komentarji v diktafon, v katerih se detektiv spušča v moško, racionalno raziskovanje ženskega, iracionalnega sveta. Sveta, ki ga emblematično predstavlja *Twin Peaks* kot kraj med dvema gorama, ki napeljujeta na dvojnost ženskih prsi (kot na nekem mestu humorno pripominja Diana Hume George v svojevrstnem, »double-breasted« feminističnem pristopu k seriji); sveta, ki ga uteleša Laurina figura *femme fatale*, ki je »full of secrets«, ovita v tančico skrivnosti. Če je v filmu *noir* dogajanje strukturirano okoli prezenze smrtonosne fatalke, se *noir Twin Peaks* zgošča prav okoli odsotnosti Laure Palmer, natančneje v njeni fragmentarni prisotnosti v številnih avdiovizualnih objektih,

22 Letnica Lynchevega *Eraserheada* – 1977 – sovpada z letom, v katerem naj bi se v ameriškem javnem diskurzu zgodil ključen premik v dojemanju »zlorabe otrok« (*child abuse*), tako da ta ne označuje več preprostega »fizičnega nasilja«, temveč »seksualno nasilje«; paralelno s tem se problematika razvija tudi v Lynchevem ustvarjanju, kjer se poudarek prenese iz fizičnega na seksualno nasilje, v ospredje pa vse bolj prihaja družinsko okolje, predvsem dnevna soba kot mesto, na katerem se vrši zloraba/zločin. (Stevenson, »Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks*«, *op. cit.*, str. 71–72.)

ki jih je pustila za seboj – dnevniških zapisih, fotografijah, zvočnih in video posnetkih: »Dramatičnost serije se je bolj kot na skrivnost tega, kako je bila Laura Palmer umorjena in kdo jo je ubil, vezala na tantalsko in navidez nepremostljivo distanco, ki jo je Lynch ustvaril med Lauro in med subjekti gledanja *ter poslušanja* – distanco, ustvarjeno in vzdrževano s fragmentarnimi podobami *ter zvoki* protagonistke.«²³ Ti fragmenti so, kot kritično pripominja Michel Chion, »služili predvsem kot podlaga za vse možne projekcije in fantazije občinstva.«²⁴ Gotovo tudi ni naključje, da je ena izmed najbolj pomenljivih klasičnih intertekstualnih referenc serije prav *Laura* (1944) Otta Premingerja – posebej atipični *noir*, v katerem je (umorjena) protagonistka podobno odsotno-prisotna preko fragmentov in sledi. V drugi navezavi se najstnica Laura Palmer, lokalna *homecoming queen*, v *Ogenj hodi z menoj* kaže kot Dolores Haze iz *Lolite* Nabokova/Kubricka (1955/1962), ki s svojo samozavestno seksualnostjo spodnaša predstave o tipičnem srednješolskem dekletu; v spet drugi se Laura v Cooperjevih sanjah na koncu pilotne epizode pojavi kot odrasla ženska, odeta v črni žamet (*black velvet*) in z zlatim obeskom prelomljenega srca, ki se bo kasneje utelesila v dvojnici – sestrični Maddie Ferguson (Sheryl Lee se iz blondinke prelevi v temnolasko), ki pride v mesto na Laurin pogreb, nato pa vse bolj zavzema njeno mesto na način, ki spominja na kameleonsko preoblačenje Madeleine v Hitchcockovi *Vrtoglavici* (*Vertigo*, 1958). Številne feministične avtorice imajo gotovo prav, ko pravijo, da je *femme fatale* filma *noir* izrazito moška fantazija, ki uprizarja paranojo patriarhalne družbe pred iracionalno žensko seksualnostjo; druge, kot denimo Janey Place, pa hkrati opozarjajo, da imamo v teh primerih opravka z nadvse ambivalentno kompozicijo, v kateri ženske (za razliko od stereotipne patriarhalne *femme fragile*) niso reprezentirane kot nemočne žrtve, temveč kot inteligentna bitja, ki jim njihova seksualnost ne pomeni vira nemoči, temveč obratno moči. Vendar pa je prav zaradi nujnosti tega, da morajo biti takšne ženske na koncu ukročene, udomačene ali celo eliminirane, implicitno sporočilo žanra problematično.²⁵ Laura Palmer s svojim dvojnem življenjem paradoksalno združuje oboje v še eno twinpeaksovsko jukstapozicijo: po eni strani uteleša tipično *femme fragile*, nemočno žrtev incestuoznega posilstva in demonične apropiacije, po drugi pa

23 John Richardson, »Laura and *Twin Peaks*: Postmodern Parody and the Musical Reconstruction of the Absent Femme Fatale«, v *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, ur. Erica Sheen in Annette Davison (London in New York: Wallflower Press, 2005), str. 78.

24 Michel Chion, *David Lynch* (London: BFI, 1995), str. 144–145.

25 Janey Place, »Women in film noir«, v *Women in Film Noir*, ur. E. A. Kaplan (London: BFI, 1978), str. 35–36.

je *femme fatale*, katere usodna moč je tudi po smrti ohranjena v fragmentarni obliki številnih parcialnih objektov, ki jih je pustila za seboj.

Nadrealistična tehnika jukstapozicije žanrov je v *Twin Peaksu* podkrepljena s prav tako kontrastnimi vizualnimi in glasbenimi slogi: na splošno bi lahko dejali, da je glede na vlogo, ki jo pri ustvarjanju atmosfere odigra fotografija, *Twin Peaks* nekakšen caravaggiovski *chiaroscuro*, glede na delež, ki ga k atmosferi prispeva glasba, pa *kontrapunkt*. Če prisluhnemo, bomo na eni strani odkrili romantične, senzualne, enigmatične skladbe, ki so postale zvočni sinonim za atmosfero celotne serije, na drugi strani pa nedoločljive jazzovske variacije, ki služijo predvsem kot podlaga bizarnim *sit com* prizorom. Tako kot v primeru žanrske ali narativne forme ima tudi glasba v *Twin Peaksu* izrazito ambivalenten značaj, saj funkcionira enkrat kot preprosta reaktivacija konvencij, drugič pa kot njihova transgresija, dekonstrukcija in rekonstrukcija. Glasba, v kolikor nastopa zgolj kot podpora podobi (in ne kot umetnina *per se*), še zlasti filmska ali televizijska, ima svojo točno določeno funkcijo emocionalne interpelacije gledalca – ali bolje, ne-zavedajočega se poslušalca – v umetniško fikcijo, ki ji je priča na platnu/ekranu.²⁶ V *Twin Peaksu* glasba sicer funkcionira na tovrsten konvencionalen način, vendar pa konvencije pogosto sprevrča z izrazito kontrastnimi jukstapozicijami glasbeno obarvanih žanrskih prizorov (že omenjeni uvodni prizor pilota, v katerem glasbena podlaga spremlja premik od odkritja trupla Laure Palmer k Lucy Moran na policijski postaji) in z diegetskimi kratkimi stiki (Audrey Horne, še ena *femme fatale*, pogosto pleše sama in brez očitnega razloga, nakar se vsakič znova izkaže, da je glasbena podlaga dejansko diegetska, da izvira iz gramofona ali *juke-boxa*). S tovrstnimi prijemi nas serija ves čas opominja na glasbo in na njeno funkcijo, s čimer preprečuje, da bi se gledalec *qua* poslušalec s podobo docela in emocionalno identificiral preko zvoka – četudi ravno tovrstna spodletela identifikacija, kot opozarja Kathryn Kalinak, v končni instanci proizvede določen učinek presežne identifikacije.²⁷

Če se po poslušanju osredotočimo na podrobnejše gledanje, bomo na eni strani uzrli svetle dnevne posnetke, v katerih se odvija obedovanje pocukranih češnjevih pit in pitje vodene kave, na drugi pa mračnost nočnih prizorov, v

26 Funkcijo glasbe, ki obeleži podobo z določenim pomenom, je Roland Barthes opredelil kot *ancre* – v smislu tega, da je v podobo »usidrana« skozi glasbeni kod, kar proizvaja dominantno branje vizualne podobe v skladu z uveljavljenimi kulturnimi kodi. (Roland Barthes, *Image-Music-Text* (New York: Hill and Wing, 1977), str. 37–41).

27 Kathryn Kalinak, »'Disturbing the Guests with That Racket': Music and *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets*, *op. cit.*, str. 89–91.

katerih se dogajajo pretepi, posilstva in umori. Na ravni osvetlitve vlada simetrija, na nivoju barv harmonija: ledeno hladna modrina, v katero je ovita mini-serija »Invitation to Love«, stoji v ostrem nasprotju s krvavo rdečino, ki preveva tri ključne lokacije *Twin Peaks*a (rdeči žamet bordela One Eyed Jack's; debele rdeče zavese gozdne lože, v kateri se je odvila zadnja orgija pred umorom Laure Palmer; pol-prosojni rdeči zastor metafizične Rdeče sobe). Vsa ta rdečina, ki se razteza od fizičnega do metafizičnega sveta, ima svoj skupni imenovalc v tistem ognju iz Lynchevih verzov, ki izražajo prav prehajanje med svetovi: »Through the darkness of futures past / The magician longs to see / One chants out between two worlds / Fire walk with me« (»Skozi mrak minule prihodnosti / se čarovnik ozira / zapoje med dvema svetovoma / ogenj, hodi z menoj«). Čarovnikovo hrepenenje po tem, da bi videl oksimoronske »minule prihodnosti«, se izraža v čaranju »med dvema svetovoma«: med prvim, v katerem je ogenj zgolj ogenj, in drugim, v katerem ogenj – prav tako kot majcena sova na prstanu iz Velikanovega namiga ali zgovorni hlod v rokah molčeče *Log Lady* – ni nikoli zgolj preprosto ogenj, temveč drseči označevalec, ki spreminja svoj pomen glede na položaj, v katerem se strukturno nahaja, kar daje celotni upodobitvi distinktivno alegorično vrednost.

Avdiovizualna in narativna jukstapozicija kot zunanja, formalna struktura se torej odraža tudi v sami notranji strukturi serije. Poglejmo *in poslušajmo* denimo uvodno špico, v kateri so – kot v vsaki uvodni špici – podane vse koordinate, potrebne za razumevanje sveta, ki se odpira pred nami. Podobe neokrnjene narave se prepletajo s tipično lynchevskimi industrijskimi motivi (ptica na veji, drevesa, reka in slap, nato pa industrijski obrat, kadeči se dimniki in brušenje motorne žage), pri čemer se v nadaljevanju oba elementa opozicije v določenih kadrih neposredno vpisujeta drug v drugega (ko zagledamo cesto s tablo »Twin Peaks«, je jukstapozicija dvojnosti v njej vsebovana že na ravni samega imena). To medsebojno vpisovanje nasprotja natura-kultura doseže vrhunec v že omenjenem uvodnem prizoru pilota, prav v trenutku, ko reka na obrežje dveh svetov naplavi Lauro Palmer, zavito v plastiko: kaj je bolj naravnega od trupla in kaj bolj civilizacijskega od plastike? Če s to opozicijo nadaljujemo na bolj topološki ravni *mise en scène*, bodo vsi prostori, ki so obdani z masivnim lesom in ovešeni z nagačenimi živalmi, izražali prav to medsebojno vpisovanje elementov opozicije in spreminjanje njihovega pomena skozi preprosto topološko prehajanje zunanosti v notranost (predvsem na lokacijah, kot so The Great Northern Hotel, a tudi na policijski postaji in drugih krajih). Les daje v notranjosti prostora občutek zunanosti, prav tako tudi živali,

umetno predelane v stenske trofeje – vendar z dodatkom vtisa žive mrtvosti, ki žive ljudi v njihovi prisotnosti obarva z nekakšno lutkovno mrliškostjo (emblematičen je prizor, ki nastopi sredi druge sezone: od šoka osiveli Leland Palmer sedi na divanu v pisarni Bena Horna, poleg njega pa stoji nagačena severna podlasica z belim kožuhom). Temu vsebinsko-formalno koherentnemu medsebojnemu vpisovanju opozicij poleg prostorskih implozij notranjosti in zunanosti ustreza tudi glasba, za katero je John Richardson podal minuciozno muzikalično analizo. Osrednja skladba serije, poimenovana »Twin Peaks Theme«, vsebuje sekcijo, ki se pojavlja samostojno in ki sta jo Badalamenti ter Lynch poimenovala »Falling«; ta motiv pa – skupaj z variacijo na drugo tretjino glavne skladbe – tvori tisto, kar sta poimenovala »Laura's Theme«. ²⁸ Motiv »Falling« se ponavlja med uvodno špico (in v določenih ključnih prizorih med celotno serijo), tako da kadenca v melodiji natanko sovpadе s prizorom padajočega slapa in reke, ki je naplavila Laurino truplo, v pilotni epizodi pa tudi s padcem telefonske slušalke iz rok Lelanda Palmerja, ko izve za hčerkino smrt. ²⁹

Opozicije, ki nastopajo v obravnavnih jukstapozicijah, torej niso fiksne, med seboj razločljive enote, ki bi jih bilo mogoče zagrabiti s preprosto formalno analizo. Za to lahko ponudimo vsaj dva razloga: najprej to, da se – kot smo pravkar videli – opozicije vpisujejo neposredno ena v drugo; drugič to, da – kot bomo še videli – elementi opozicij nenehno spreminjajo svoj pomen, tako da pomenijo zdaj eno, zdaj drugo, pri čemer pa se s spreminjanjem njihovega pomena spreminja tudi celotna struktura. Ta težnja po razpustitvi vsakršnega fiksnega pomena je na ravni same serije reflektirana skozi metafiziko Rdeče sobe, v kateri se besede utelešajo v stvari, telesa pa se razblinijo v bežeče lingvistične entitete. Rdeča soba je – tako kot marsikaj v *Twin Peaksu* – razcepljena na dvoje, na Črno ložo in na njeno dvojčico Belo ložo, vendar pa pri tej dihotomiji Črne/Bele lože ne gre le za preprost prostorski rez, temveč prej za nekakšen Möbiusov trak, pri katerem sta obe loži hrbtni plati istega ne-kraja – prehodne sobane z rdečimi zavesami, tlakovane s črnobelim escherjevskim vzorcem. Rdeča soba je po besedah samega Lyncha »popolnoma nepredvidljiv

28 Za motiv »Falling« je Lynch spisal tudi besedilo, ki ga poje Julee Cruise: »Don't let yourself be hurt this time / Don't let yourself be hurt this time / Then your kiss so soft / Then your touch so warm / The stars still shine bright / The mountains still high / Yet something is different / Are we falling in love?« Na dlani je, da izraža pesem subjektivno pozicijo same Laure Palmer: v prvem verzus slutimo incestuozno posilstvo, ki bo kulminiralo v umoru. Čutne in senzualne reference implicirajo Laurino promiskuitetnost: vsakdo, ki je imel z njo seksualno razmerje, se je vanjo zaljubil, pri čemer pa sama romantičnih čustev ni vračala. Ali pač? »Zvezde še vedno sijejo svetleče / gore so še vedno visoke / toda nekaj se je spremenilo ...«

29 Richardson, »Laura and *Twin Peaks*«, *op. cit.*, str. 82–87.

in potemtakem precej fascinanten in grozen prostor«, za katerega se zdi, da so v njem prostorsko-časovne koordinate ukinjene. Prav tako kot v samem Twin Peaksu, ki daje vtis, da kot kraj, lociran v času in prostoru, pravzaprav ne eksistira: prebivalci so oblečeni v oblačila, ki datirajo od petdesetih do osemdesetih let; v domovih se posluša glasbo iz vseh možnih obdobj, zdaj na starih gramofonih, zdaj kasetnikih; na najstniškem izletu v hribe vidimo, da se uporablja ročna videokamera, na prizorišču umora pa stari fotoaparati z bliskavico.

Na podlagi vsega navedenega lahko nemara zatrdimo, da je dilema glede razlikovanja med modernim in postmodernim v primeru *Twin Peaks*, ki to delitev sam nenehno presega, konec koncev brezpredmetna. Običajne žanrske meje in narativna pravila so prekoračena z uporabo kompleksne kombinacije parodije, intertekstualnosti in pastiša, kar ustvarja kompleksen sestav različnih pripovednih nivojev ter žanrskih in avdiovizualnih jukstapozicij. Če obstaja neka generalna točka, na kateri je mogoče *Twin Peaks* zagrabit kot paradoksalen spoj moderne in postmoderne, potem je to prav njegova zmožnost nenehne presege meje: ne le meja žanrskih in narativnih konvencij, temveč tudi meja samega televizijskega medija.

Mar

RR

Cafe



Od potrošnega kiča do fetiškega kulta

Pri presojanju fenomena *Twin Peaks* moramo upoštevati ne le produkcijski kontekst, temveč v enačbo vselej všteti tudi televizijsko gledalstvo, še zlasti pa globoko angažirano armado twinpeaksovskih fanatikov. S produkcijskega vidika smo doslej obravnavali razmerje med Frost/Lynch Productions in televizijsko mrežo ABC, pa razmerje med Lynchem kot umetniškim »neskončnim igralcem« in Frostom kot bolj obrtniškim »končnim igralcem«, nenazadnje pa tudi razmerje obeh ustvarjalcev do celotne ekipe. Vključimo torej še publiko: na eni strani običajno televizijsko gledalstvo, ki je zaslužno za množično popularnost serije, na drugi pa tudi najbolj zveste sopotnike, ki so kulturni fenomen povzdignili v čisto pravi kult. Šele tedaj lahko zares razumemo, zakaj je bila *Twin Peaks* s svojimi (post)modernističnimi elementi tista serija, ki je nezavedno, povsem mimo intenc vseh vpletenih akterjev, »za vedno spremenila televizijo«.

Twin Peaks ni zabrisal le meje med moderno in postmoderno televizijsko serijo in pripadajoče opredelitve narativnih, žanrskih in avdiovizualnih kodov, temveč je spreverčal tudi izkustvo gledanja televizije in posledično samo percepcijo realnosti, kolikor to pač v dobi, imenovani postmoderna, diktira tudi televizija. S tega stališča *Twin Peaks* ne predstavlja zgolj paradigmatškega televizijskega primerka postmoderne, temveč – kot intertekstualni trans-fenomen – tudi paradigmatški postmoderni *dogodek*. Raymond Williams in drugi kritični kulturološki teoretiki vidijo bistvo televizije v njenem *toku*, pri čemer njena privlačnost ne temelji na tej ali oni vsebini, temveč v simultani dostopnosti navidez neskončnih vsebin, v akumulaciji segmentov, vselej že prekinjenih, nikoli dovršenih, vedno dostopnih: »Ultimativna zapeljivost

televizije je njen tok (*the fact of flow*), obsežen rezervoar neskončnih zalog teksta, ki obljublja polnost. Z nenehnimi prekinitvami nikoli ne izpolni obljube, kar pa ne preprečuje, da si tega ne bi želeli.«¹ S svojimi žanrskimi, vizualnimi in glasbenimi jukstapozicijami je *Twin Peaks* reflektiral ravno to prekinjajočo se verigo potencialno neskončno različnih vsebin, tako da je gledanje serije dejansko simuliralo izkušnjo gledanja televizije kot take, vključno z reklamnimi vložki (določeni kadri in komentarji se večkrat zaustavijo ob kakšnem blagovnem izdelku – povsem na način ekonomsko-propagandnega sporočila). Appetit ali tek, ki ga vzbuja televizijski tok, ne najde svoje potešitve v tej ali oni partikularni vsebini, temveč v nenehnem menjanju in spreminjanju vsebin, tako da je mogoče vir ugodja natanko lokalizirati v daljinskem upravljalniku. Specifično twinpeaksovski preskoki iz prizora v prizor, iz žanra v žanr, iz glasbe v glasbo dejansko delujejo kot nenehno preskakovanje med programi (izmenično gledamo *sit com*, *noir*, *soap opero*, *horror*), ki ga spremlja prav takšno preskakovanje med enkrat klasičnim romantičnim napevom, drugič igrivo jazzovsko variacijo. Tako kot se *Twin Peaks* na nivoju žanrskih, narativnih in avdiovizualnih konvencij nenehno giblje v dve smeri, v smer konvencije in subverzije, tako se nenehno giblje tudi v smeri apropiacije specifično televizijskega ugodja ter subverzije utečenih gledalskih praks. S svojimi jukstapozicijami in preskoki namreč pred gledalčevimi očmi (in poslušalčevimi ušesi) razkrinka samo formo televizijskega posredovanja reda oziroma to, kar Jean Baudrillard imenuje »terorizem televizijskega koda« in kar v miniaturni obliki uteleša bolj obči »diskurz dominantnega koda«, ki ureja našo percepcijo realnosti.² V tem pogledu se televizija komajda razlikuje od prometnega semaforja: v obeh primerih gre za tehnološki napravi, ki urejata naše polje zaznave oziroma način percepcije realnosti. Z Althusserjem bi lahko dejali, da sta semafor na ulici in televizija v dnevni sobi ideološka aparata države, kajti njun minimalni skupni imenovalc je ravno funkcija interpelacije individuuma v ideološki subjekt.³ S svojim vizualnim slogom *Twin Peaks* povzema vse tri semaforske barve – zeleno kot barvo, s katero je povezana vseobjemajoča krajevna narava; rumeno kot barvo lesa, s katerim so opremljeni domala vsi javni interierji, od hotela do policijske postaje;

1 Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York: Shocken, 1974), str. 95.

2 Jean Baudrillard, »Requiem for the Media«, v *Video Culture: A Critical Investigation*, ur. John Hanhardt (Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop Press, 1986), str. 136.

3 Glej Luis Althusser, »Ideologija in ideološki aparati države«, v *Izbrani spisi* (Ljubljana: Založba *cf, 2000), str. 53–110.

nenazadnje še rdečo, ki povezuje kanadski bordel z metafizično sobo – in v tem smislu reproducira ideološko urejen način televizijskega gledanja. Vendar pa to semaforško urejeno realnost obenem tudi sprevrča, v kolikor vključuje še četrto barvo: prepoznavno lynchevsko modrino, ki mestoma meji na zaslepljujočo belino in spremlja predvsem nastopanje paranormalnih fenomenov z električnimi kratkimi stiki (utripajoča žarnica, nevihtna strela, ipd.).

Prav ti kratki stiki, s katerimi *Twin Peaks* prekinja utečeni televizijski tok in z njim povezan krogotok percepcije realnosti, so tisti odločilni faktor, ki je v kontekstu televizijskega medija v nekem historičnem trenutku začasno zavstavlja proces, ki se na splošni ravni kaže kot instrumentalizacija vseh področij človeškega udejstvovanja (še zlasti področja umetnosti). Proces instrumentalizacije, ki teži k temu, da bi vso človeško spontanost in nepredvidljivost reduciral na urejeno in potemtakem predvidljivo repetitivnost, sta Max Horkheimer in Theodor Adorno leta 1944 opredelila kot vsesplošno spreminjanje sveta v »upravljani svet«, ki predstavlja neposreden rezultat dialektike razsvetljenstva. Razsvetljenje si je v 17. in 18. stoletju za nalogo zadalo totalno gospodovanje naravi, a se je v 19. in 20. stoletju sprevrglo v svoje nasprotje, v totalno gospodstvo nad človekom, katerega vrhunec predstavlja ravno »kulturna industrija«, predvsem film in televizija:⁴ »*Amusement*, zabava, vsi elementi kulturne industrije so obstajali že davno pred njo samo. Zdaj so jih pograbili od zgoraj in jih posodobili. Kulturna industrija se lahko hvali, da je energično izpeljala v številnih pogledih neobgljeno transpozicijo umetnosti v potrošniško sfero, jo povzdignila v načelo, zabavo osvobodila njene vsiljive naivnosti in izboljšala način izdelave blaga.«⁵ Nekoliko kasneje izreče nekaj podobnega tudi Hannah Arendt: vzpon množične družbe je posrkal vso kulturo in posledično se je spremenil tudi status umetnosti, ki ni več v funkciji kontemplacije, temveč potrošnje: »Rezultat seveda ni množična kultura, ki, strogo rečeno, ne eksistira, pač pa množična zabava, hranjenje s kulturnimi predmeti sveta. Verjeti, da bo takšna družba sčasoma, ko bo izobraževanje opravilo svoje poslanstvo, postala bolj 'kulturna', se mi zdi usodna napaka. Potrošniška družba sploh ne more vedeti, kako skrbeti za svet in stvari, ki sodijo izključno v prostor svetnih pojavov, kajti njen glavni odnos do vseh predmetov, odnos potrošništva, pomeni

4 Pomenljivo je, da sta se Horkheimer in Adorno projekta kritike dialektike razsvetljenstva na primeru kulturne industrije lotila takoj po emigraciji v ZDA, natančneje v Kaliforniji – prav tam torej, kjer domuje hollywoodska *Dream Factory* ali preprosto *The Industry*.

5 Max Horkheimer in Theodor Adorno, *Dialektika razsvetljenstva* (Ljubljana: Studia Humanitatis, 2006), str.

propad vsega, česar se dotakne.«⁶ Tovrsten splošen pesimizem glede instrumentalizacije sfere umetnosti si omenjeni avtorji delijo še z enim sodobnikom,⁷ Walterjem Benjaminom, ki pa nam za razliko od njih – kot dober marksist, ki ni zgolj pesimist – omogoča misliti tudi emancipatorne potencialne tehnologizacije umetnosti: denimo dejstvo, da se je umetnost ravno skozi izgubo »avre umetnine« otresla še zadnjega tradicionalnega religijskega balasta in postala zares sekularna.⁸ V tem pogledu film in televizija nista tehnološko »sprijeni« umetniški formi, podrejeni bolj avtentičnim umetnostim, kot so slikarstvo, kiparstvo ali gledališče, temveč naravnost vrhunec in zadnja etapa sekularizacije umetnosti. Na tem grobo skiciranem zgodovinskem ozadju lahko *Twin Peaks* pojmuje kot sekularno umetnino, ki se je uspela preko televizijskega medija gledalstva dotakniti natanko tako, da je kot kratek stik prekinila utečeni televizijski krogotok reprodukcije percepcije realnosti. Kar je sledilo, je že znano – gledalstvo se je odzvalo z mešanico fascinacije in frustracije, sam medij pa je serijo izpljunil kot škodljiv tujek.

Ena najpogostejših razlag za upad gledanosti serije s strani tistih, ki so globoko ponotranjili poznokapitalistično ideologijo *success or failure*, zadeva kompleksnost narativne strukture: serija naj bi postala prezapletena, nerazumljiva in v končni instanci samoparodična. Marc Dolan se glede tega upravičeno sprašuje: »Zakaj se tovrstne razlage pojavljajo pogosteje in bolj prepričljivo kot druge?« Takoj odgovarja, da se takšno razumevanje opira predvsem na dve prevladujoči estetski premisi: pri očitku o prezapletenosti imamo opravka z modernističnim angloameriškim romanticizmom, pri očitku o samoparodičnosti pa s postmodernizmom najslabše sorte; prvi tip očitkov

6 Hannah Arendt, *Med preteklostjo in prihodnostjo* (Ljubljana: Založba Krtina, 2006), str.

7 Skupna poteza celotne generacije intelektualcev od Benjamina in Horkheimerja do Adorna in Arendtove je – poleg prozaičnega dejstva, da so se vsi poznali – določeno temeljno nezaupanje do vsega tehnološkega, globoki skepticizem glede razsvetljenjskega pojma napredka in splošni pesimizem glede človeštva kot takega. Kar se zdi v luči zgodovinske izkušnje svetovnih vojn, vzpona nacionalizma in fašizma, koncentracijskih taborišč, grožnje atomskega orožja in postindustrijskega procesa produkcije vsekakor upravičeno.

8 Ključna Benjaminova teza iz »časa, ko je mogoče umetnino tehnično reproducirati«, pravi, da historični novum ne zadeva toliko možnosti reprodukcije vseh tradicionalnih umetnin, ki jo ponuja filmska umetnost, temveč dejstvo, da si je tehnična reprodukcija kot taka s pomočjo filma izbojevala mesto med umetniškimi postopki, kar spreminja sam status umetnine. Najbolj korenita sprememba je po Benjaminu izguba avre, ki je opredeljena kot »tukajšnjost« in »zdajšnjost« umetnine, kot avtoriteta njene edinstvenosti in neponovljivosti. Izguba avre nastopi s tehnološko sekularizacijo umetnosti, katere izhodiščno domovanje se je nahajalo na področju sakralnega, pri čemer so tradicionalne umetnine imele tako ritualno kot razstavno vrednost, novodobnim pa naj bi preostala samo slednja. (Glej Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v *Izbrani spisi* (Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998), str. 149-151).

raztegnjeni drugi sezoni serije običajno zoperstavlja prvo sezono, drugi tip pa kaže na šibko točko vsakega površnega postmodernista, ki smeh »neskončne igre« zamenjuje z zaničljivim posmehom, češ da je »nekdo vzel stvar preveč zares«. ⁹ Oba očitka sovpadeta na točki, kjer se znova potrdi paradoksalen status *Twin Peaks*: povprečno televizijsko gledalstvo, podvrženo angloameriškemu romanticizmu, ni preneslo kompleksnosti naracije in interpretativne odprtosti, toda vsakič, ko se je skušala serija prilagoditi televizijskim standardom in stvari poenostaviti ali finalizirati, je doživela bodisi očitek samoparodičnosti bodisi tega, da se jemlje preveč zares. *Twin Peaks* je bil torej postavljen pred dvoglavo dilemo, ki skorajda spominja na soočenje s Scilo in Karibdo, na izbiro med slabo in še slabšo smrtjo. A kot Odisej, ki se je rešil tako, da je obe pošasti vpregel v svoja jadra, je vse do konca ravnala tudi serija, ko je skozi antinomijo končnega igralca Frosta in neskončnega igralca Lyncha vztrajala pri svojem paradoksalnem statusu.

Omenjena učinka fascinacije in frustracije sta v enaki meri prispevala k temu, da se je *Twin Peaks* najprej nepričakovano povzdignil na nivo kulturnega fenomena, nato pa enako vrtoglavo propadel. A za prave twinpeaksovece so bili izvor užitka prav tako kot elementi fascinacije tudi elementi frustracije – pogosto celo na obrnjen način. Tisto, kar je bilo na seriji *mainstream*, je odvrčalo, tisto, kar je bilo percipirano kot največja absurdnost, pa privlačilo. Tej razliki v percepciji tipičnega množičnega gledalca in tipičnega fanatičnega twinpeaksovca ustreza tudi status objekta, s katerim imamo opravka: za prvega je bil *Twin Peaks* zgolj potrošni kulturni fenomen, za drugega pa čisto pravi fetiški objekt. To znova potrjuje paradoksalnost serije, ki se po eni strani kaže kot preprosto popkulturno potrošno blago, po drugi pa kot nekaj, kar terja aktiven intelektualen angažma. Nekateri avtorji so skušali obe plati fiksirati in pokazati modernistično ali kritično postmodernistično vrednost slednjega ter vulgarno postmodernistično poblagovljenje prvega, vendar pa moramo pri *Twin Peaksu*, kot že rečeno, vztrajati pri njegovi ambivalentnosti.

Umberto Eco je na primeru *Casablanca* (1942) navedel celo serijo značilnosti, s pomočjo katerih je mogoče določiti, ali imamo pri neki umetnini opravka s kulturnim objektom. ¹⁰ David Lavery, ki obravnava twinpeaksovsko interpretativno skupnost, se omeji na tri najbolj bistvene: na »živo tekstualnost« (*living textuality*), »celovito opremljeni svet« (*completely furnished*

9 Dolan, »Peaks and Valleys of Serial Creativity«, v *Full of Secrets*, op. cit., str. 30–31.

10 Glej Umberto Eco, *Travels in Hyper Reality* (New York: Harcourt, 1986), str. 198–199.

world) in »razstavljalnost« (*detachability*). Prva se nanaša na intertekstualno dimenzijo serije, druga na njeno poblagovljenje v številne potrošne predmete, tretja pa na posamezne prvine, citate, prizore ali glasbo, ki učinkujejo tudi izven svojega konteksta.¹¹ V nadaljevanju povzemamo splošne poteze Laveryjeve aplikacije Ecovih kriterijev na *Twin Peaks*, vendar pa jih bomo obravnavali v obratnem vrstnem redu, da bi vsaki od kategorij dodali nekoliko drugačno interpretacijo.

Najprej »razstavljalnost« kultnega objekta: zapomnljivih prvin, ki jih je mogoče vzeti iz konteksta in ohraniti njihovo učinkovitost, je v *Twin Peaksu* najti na pretek, seveda pa ima, kot opozarja Lavery, vsak pravi twinpeaksovec svoj lasten nabor najljubših prizorov in citatov. Izrazito osebna, celo intimna paleta referenc, ki si jih nekdo izbere, kaže na identifikacijski mehanizem, ki povsem ustreza temu, kar je Freud razvijal v *Množični psihologiji in analizi jaza* glede ljubezni kot podlage za množično identifikacijo.¹² Ravno preko tovrstne identifikacija se sicer disperzne množice grupirajo v bolj koherentne, institucionalne in razpoznavne oblike, kot sta denimo vojska ali cerkev. Lacan je ta freudovski *ein einziger Zug* rekonceptualiziral kot unarno potezo, s čimer je naznačil specifiko simbolne identifikacije, ki se od imaginarne razlikuje po tem, da ne gre za preprosto posnemanje drugega, temveč za identifikacijo, zgoščeno v eni sami potezi.¹³ V našem primeru to pomeni, da nekdo Cooperjevega lika ne obožuje in ne oponaša v njegovi celotni podobi ter obnašanju, temveč samo v eni njegovih idiosinkratičnih potez (recimo agentovi gesti *thumbs up* ali *A-Ok* – dvignjeni palec ali sklenjena palec ter kazalec). Eco na začetku svoje razprave opomni, da smo vsako ljubezen v razmerju do kultnega objekta primorani deliti z drugimi, kar pomeni, da je še tako subjektivna sodba okusa (»I love this!«), ki jo izrečemo ob gledanju določenega prizora, že sama po sebi izraz skupinske pripadnosti. Od Rimljanov (ne pa tudi Grkov) dalje velja, da se »o okusih ne razpravlja«, saj naj bi prav okus odražal tisto najbolj arbitrarno, diskriminatorno in subjektivno, česar ni mogoče priobčiti drugim, kaj šele, da bi bilo lahko podlaga za tvorjenje kakršne koli skupnosti. Prav nasprotno pa preko interpretacije Kantove *Kritike razsodne moči* trdi Hannah Arendt. V okusu, za katerega se sprva zdi, da je nekaj najbolj

11 Glej David Lavery, »The Semiotics of Cobbler: *Twin Peaks*' Interpretative Community«, v *Full of Secrets*, op. cit., str. 3–13.

12 Glej Sigmund Freud, »Množična psihologija in analiza jaza«, v *Spisi o družbi in religiji* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007), str. 284–289.

13 Glej Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996), str. 239.

intimnega in subjektivnega, je dejansko moč odkriti moment objektivnosti v smislu nepristranskosti (kolikor je subjektivnost definirana kot pristranskost, objektivnost pa ne v smislu znanstvene objektivnosti, temveč nepristranskosti). Nepristranskost je tukaj bistvena, kajti Kant razsodno moč – kot specifično zmožnost uma, imenovano tudi »razširjen način mišljenja« – prav na podlagi razlikovanja med nepristranskostjo na eni in subjektivnostjo ter znanstveno objektivnostjo na drugi strani definira kot »zmožnost misliti na mestu kogar koli drugega.«¹⁴ Tisti ne-subjektiven element v samem osrčju najbolj subjektivnega čuta za okus je mogoče potemtakem identificirati kot intersubjektivnost, kar ima neposredno politične konsekvence, saj tvori podlago za formacijo skupnosti: »Vsi vemo, kako hitro ljudje prepoznajo drug drugega in kako nedvoumno lahko čutijo, da sodijo skupaj, ko odkrijejo sorodnost pri vprašanjih, kaj jim je všeč in kaj ne. S stališča te splošne izkušnje se zdi, kakor da okus ne odloča le o tem, kako naj svet izgleda, pač pa tudi o tem, kdo v njem sodi skupaj.«¹⁵ Skupnost, zbrana okoli določenega kulturnega fenomena, se uveljavi natanko na podlagi tovrstne intersubjektivne razsežnosti okusa, vendar pa pri tem ne smemo pozabiti, da je bil *Twin Peaks* po eni strani tema vsakdanjih, izredno inkluzivnih *small talk* debat (v zvezi s tem je zanimiv fenomen *Peakspeaka*, nabora idiomov, ki ga je bilo mogoče osvojiti zgolj z rednim spremljanjem serije), po drugi pa tudi predmet ekstremno hermenevtičnih analiz najbolj natančnih gledalcev. Ta delitev je znotraj twinpeaksovske interpretativne skupnosti ustvarila kulturni ekskluzivizem brez primere, ki mu še najbolj ustreza status sekte znotraj cerkve. Kar je bilo poimenovano *Twin Peaks Mania*, se tako izkaže za nekaj, kar je strukturirano kot religija in kar v luči benjaminovske teze o filmu in televiziji kot zadnjima etapama sekularizacije umetnosti predstavlja nenavaden paradoks.

Naslednja značilnost kulturnega objekta je neposredno povezana z elementom formacije skupnosti. Zmožnost proizvajanja »celovito opremljenega sveta« se po Ecu odraža v tem, da »navdušenci citirajo like in epizode, kot da bi bili ti del njihovega povsem privatnega sektaškega sveta, na temo katerega se prirejajo kvizi in *trivia* igrice, da se lahko adepti skrivnosti prepoznajo skozi skupno izkustvo.«¹⁶ Med poletno reprizo prve sezone se je *Twin Peaks* na trgu pojavil s »terciarnimi poblagovljenimi interteksti«, ki so se iz leta v leto navkljub padanju gledanosti serije in njenim dokončnim umikom iz

14 Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči* (Ljubljana: ZRC SAZU, 1999), str. 133–136.

15 Arendt, *Med preteklostjo in prihodnostjo*, op. cit., str. 225.

16 Eco, *Travels in Hyper Reality*, op. cit., str. 198.

televizije le še množili:¹⁷ *The Secret Diary of Laura Palmer* (Jennifer Lynch), prvoosebna literarna pripoved o zadnjih dneh Laure Palmer; *My Life, My Tapes: The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper* (Mark Frost), transkripcija Cooperjevih mladostniških pričevanj o njegovi fascinaciji nad Sherlockom Holmesom, Edgarjem J. Hooverjem, Dalajlamo in Windomom Earlom, njegovim FBI mentorjem; *Diane: The Secret Tapes of Agent Dale Cooper*, komplet zvočnih posnetkov Cooperjevega zvestega diktafona; *Twin Peaks: An Access Guide to the Town* (David Lynch, Mark Frost, Richard Saul Wurman), nekakšen turistični vodič po Twin Peaksu, ki vključuje zemljevid, lokalno zgodovino, floro in favno ter kulturne značilnosti kraja; *Twin Peaks Collectible Cards*, omejena edicija kartic s podatki o protagonistih, lokacijah in famoznih predmetih serije, z dodatki znanih dialogov in *trivia* vprašanj; nenazadnje pa še neskončna veriga fotografij, plakatov, posterjev, majic, čepic, obeskov za ključke, zlatih verižic in obveznih skodelic za kavo, vse skupaj opremljeno z emblematičnimi podobami serije. Prav v tem prehodu – od dovršenih knjižnih intertekstualnih dopolnil preko informativnega turističnega vodnika ter zbirateljskih kartic vse do množice dekorativnih predmetov – lahko oprijemljivo zagrabimo ne le moment poblagovljenja, temveč tudi moment redukcije intelektualno zapletene intertekstualnosti na golo estetično kiča. Morda se zdi presenetljivo, vendar pa potrošniki tega banalnega kiča niso bile množice povprečnih *trendy* twinpeaksovcev, temveč najbolj angažirani *aficionados* serije. Kako je mogoče, da se iz sektaškega prezira do vsakdanjega in običajnega porodi nekaj tako banalnega, kot je poblagovljeni kič? Celeste Olalquiaga na primeru cerkvenega repertoarja potrošnega blaga, ki spaja sakralno ideologijo s sekularno tržno logiko, opredeli tri različne vrste religijskega kiča v poznem dvajsetem stoletju: prva je »obredni kič« (*devotional kitsch*), ki ima povsem ritualno funkcijo (sveče, kipci), njegovi potrošniki pa so običajni verniki, udeleženi v ritualu; druga je »neo-kič« (*neo-kitsch*), ki obsega vse ekskluzivno dostopne novitete v specializiranih prodajalnah, namenjenih informiranemu potrošniku; tretja pa je »hibridni kič« (*hybrid kitsch*), ki posamezniku omogoča, da v religijsko ikonografijo investira bodisi nove bodisi tuje pomene.¹⁸ Tisti, ki so zapadli v *twinpeaksmanio* zaradi trendov, ki so serijo povzdignili v kulturni fenomen, spadajo v prvo kategorijo (v svoj obred so vključili televizijo, naslednji dan pa so

17 Lavery, »The Semiotics of Cobbler«, *op. cit.*, str. 7.

18 Celeste Olalquiaga, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), str. 4.

vsebino videnega komentirali v značilni *Peakspeak* govorici); tisti, ki so do serije razvili čustveno vez in jo konzumirali tudi v poblagovljeni tržni obliki, spadajo v drugo kategorijo; najbolj sektaški adepti, ki so iz kulturnega fenomena naredili ekskluzivni kult, pa seveda pripadajo tretji kategoriji. Na tej podlagi lahko vidimo, kako je *Twin Peaks* proizvedel sakralizacijo sekularnega, pri kateri se vzvišena religiozna praksa pomenjanja paradoksalno združuje s povsem sekularno banalnostjo potrošniškega blaga.

Nazadnje še »živa tekstualnost«, ki je za Eca prav tako predpogoj vsakega kulta in ki proizvaja »povsem postmodernističen učinek« teksta, ki nima avtorjev: »tako kot se literatura ustvarja iz literature, prav tako se tudi film ustvarja iz filma.« V našem primeru postane to »televizija, ki poraja televizijo«. Ustrezno temu je *Twin Peaks* sestavljen iz množice intertekstualnih referenc: cele vrste aluzij na klasične filme (*Lolita*, *Vertigo*, *Laura*, itd.), reinvencij *old school* igralcev in njihovih minulih vlog (Richard Beymer in Russell Tamblyn, oba prišla iz *Zgodbe z zahodne strani* [West Side Story, 1961]) ter celo življenjskih okoliščin (Jacke Nance *aka* Pete Martell, ki je v seriji ženo izgubil samo navidez, jo je v resničnem življenju izgubil zares); številnih internih *jokes* (»V cedilki je bila riba!« in »Prekleto dobra kava!«) ter prav tako številnih in nikoli pojasnenih skrivnosti (še danes ne vemo, kaj sporoča beli konj, ki ga je sredi dnevnice pred smrtjo uzrla Sarah Palmer); Lynchevih aluzij na lastne filme (Cooperjev monolog o tem, da »Biti ustreljen ni tako slabo kot izgleda, če le zmoreš strah obdržati izven duha«, v katerem odmeva znamenita maksima sestrstva Bene Gesserit iz *Duna*: »Strah ubija duha«); in še marsikaj drugega. Prav tovrstna intertekstualnost predstavlja eno izmed najmočnejših opornih točk privlačnosti serije, saj so najbolj goreči *aficionados* uživali v iskanju številnih skritih referenc, kar je proizvedlo čisto pravo kulturno pripadnost – konkreten občutek, »da so vsi pripadniki iste male klike«. ¹⁹ S tem je, kakor pravi Lavery, »*Twin Peaks* naravnost vabil k fanatični, kulturni participaciji pri proizvajanju diskurza o diskurzu«. ²⁰ A če je serija kot kulturni fenomen na množični ravni proizvajala »diskurz o diskurzu« (*Peakspeak*), potem je na ravni kulta proizvajala tudi metadiskurze o metadiskurzih, interpretacije skritih pomenov, s katerimi naj bi bila sama prežeta. V ozadju dešifriranja pomenov je namreč vedno vztrajalo prepričanje, da obstaja nek *master mind* ali veliki *trickster* (zdaj Frost in Lynch, zdaj zgolj Lynch), ki organizira in se obenem po-

19 Eco, *Travels in Hyper Reality*, *op. cit.*, str. 209.

20 Lavery, »The Semiotics of Cobbler«, *op. cit.*, str. 7.

igrava z množico navidez nepovezanih ugank, aluzij ter skrivnosti. Predstava o tem, da se v ozadju – rečeno lacanovsko – skriva Veliki Drugi, ki fragmentirano pluralnost teksta ureja za gledalstvo, je seveda čisti fantazmatski umislek, kljub temu pa je igra delovala in skupaj z metadiskurzom serije proizvedla serijo lastnih metadiskurzov.²¹ Najbolj angažirani in najbolj sektaški *Peak Freaks*, kakor se bili ljubkovalno poimenovani, se v času predvajanja serije niso zbirali v kletah kakšnega templja, zaviti v črni žamet in obdani s svečami, ki bi osvetljevale svete tekste, temveč – povsem v skladu z duhom časa – pred sijem ekrana, opremljeni z videorekorderjem kot aparatom, ki omogoča zaustavitev televizijskega toka, ali pač na *alt.tv.twinpeaks*, enem prvih internetnih forumov nasploh.²² Tipični *Peak Freak* tako združuje navidez nasprotujoči si potezi sakralnega in sekularnega: po eni strani je videti kot adept skrivnostnega kulta, ki v vsaki potezi čaščenega objekta prepoznava moment svetinje, po drugi strani pa kot internetni heker, ki jemlje televizijski tekst kot kodo, katere dešifriranje prinaša svojevrsten užitek.

V luči obravnavanih elementov, ki pripadajo kultnemu objektu na splošno, morda ne bo presenetila trditev, da so vsi omenjeni vidiki reflektirani tudi v sami seriji: najprej je tu Twin Peaks kot lokalna skupnost s svojo idiosinkratično govorico, ki v svojem nedrju goji skrivno bratovščino (*The Bookshop Boys*), katere poslanstvo je obvarovati skrivnostno privlačnost kraja in se boriti proti »zlu tam zunaj«; nato fetišizacija okrasnega kiča, ki je prisoten v slehernem domu, kot tudi parodično vzhičeni komentarji na račun blaga ter storitev na eminentnih lokacijah vsakdanje potrošnje; pa Velikan kot *mastermind* ter Škrat kot *trickster*, ki z nekega drugega, nadrealističnega prizorišča krojita dogajanje na realni sceni; in nenazadnje sam Cooper, ki prostrano naravno pokrajino in pol-industrializirano mestece – vključno z drevesi, živalmi, ljudmi ter predmeti – časti kot izgubljeni Eden, pri čemer pa skrivnosti, ki se skrivajo za vsakim vogalom, jemlje na povsem hekerski način – kot šifre, ki jih je potrebno razvozlati.

21 Lacan je skozi svoj celoten opus podajal paradoksalne trditve o statusu Velikega Drugega in s tem povezano problematiko metagovorice: po eni strani je vztrajal na tem, da »ni metagovorice«, da v Velikem Drugem ni nobenega garanta smisla in da posledično tudi sama govorica – kot zamejeno področje, o katerem bi bilo mogoče govoriti iz kakršnekoli metapozicije izven simbolnega – ni mogoča; po drugi strani je na podlagi domala enakih predpostavk izpeljeval, da prav zaradi tega govorica ni mogoča brez metagovorice, kar pomeni, da ne obstaja govorica, ki bi izjavljala zgolj to, kar pač izjavlja, temveč se na vsako izjavo vselej že prilepi nek dodatek, nek presežek pomena, ki ga ni mogoče zvesti na dimenzijo simbolnega.

22 Glej Henry Jenkins, »'Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?': *alt.tv.twinpeaks*, the Trickster Author, and Viewer Mastery«, v *Full of Secrets*, op. cit., str. 51–69.

V kolikor torej serija samoreflektira vse omenjene elemente, v katerih smo prepoznali paradoksalno razmerje sakralnega in sekularnega, lahko *Twin Peaks* razumemo kot svojevrstno nadrealistično alegorijo (pri čemer razumemo nadrealizem kot sekularno umetniško prakso, alegorijo pa kot religijsko prakso rekodiranja pomenov): ne le alegorijo televizijske hiperrealnosti, temveč samega tkiva dane realnosti, torej samega postmoderne stanja, v katerem živimo danes.



Rdeča soba in ognjena hoja:

Alegorija blagovnega fetišizma

Pri obravnavi alegorije kot take imamo izhodiščno opravka s podobno zagato kot pri nadrealizmu in postmodernizmu: arbitrarnost pomenov, s katerimi na specifičen način operira vsak od navedenih postopkov umetniškega ustvarjanja, daje zmoten vtis, da je arbitrarna tudi konceptualna raba samih terminov. Kot pa je bilo doslej že dovolj nazorno pokazano, gre v tovrstnih primerih povečini za površno rabo terminov samih akterjev ali zagovornikov ali pa za povsem konservativno reakcijo pred breznom smisla, ki se odpre, ko izgubimo tradicionalni okvir mišljenja.

Walter Benjamin vpelje v tekstu »Alegorija in žaloigra« nekaj temeljnih distinkcij, s pomočjo katerih baročno alegorijo razloči od romantičnega simbola in pri tem nazorno pokaže, zakaj alegorije ni mogoče reducirati na preprosto zaporedje arbitrarno določenih simbolov. Simbol pripada jeziku fiksnih pomenov, ki naj bi odražali idejo naravnega jezika, humanističnega ideala renesanse, medtem ko je alegorija kaotična izrazna forma, ki svoj jezik vedno na novo izumlja, pri čemer je vsakokratna raba »pravilna« prav zato, ker ne obstaja originalni kanon, na katerega bi se bilo mogoče sklicevati. Prav na to meri Benjaminova trditev, da alegorija »ni igriva slikovna tehnika, temveč izraz, kot je izraz jezik, da, kot je pisava.«¹ Alegorija je torej izrazna oblika, *prav tako* kot jezik – ne pa recimo jezikovna izrazna oblika. S stališča jezika je simbol proces kodiranja, ki fiksira pomen in s tem proizvaja smisel, medtem ko je alegorija proces nenehnega *re*-kodiranja pomenov, ki nimajo nobenega garanta

1 Walter Benjamin, »Alegorija in žaloigra«, v *Izbrani spisi* (Ljubljana: Studia Humanitatis), 1998, str. 35–68 in 40.

smisla. Na tej podlagi poda Sheli Ayers v svojem izvrstnem prispevku razložek med »šibkim« in »močnim« jezikom: »Sledeč namigu, ki nam ga je dal Gianni Vattimo, bi lahko dejali, da če ima simbol 'močne' metafizične pretenzije, potem predstavlja alegorija – kot pogoj nenehne izmenjave – njegovo drugo, 'šibko' stran. Alegorija kot šibki jezik vpeljuje režim arbitrarnih znakov.«² Dale Cooper se ob svojem prihodu v Twin Peaks obnaša kot Adam v rajskem vrtu, ki čuti potrebo po poimenovanju stvari: ena prvih reči, ki jih zaupa Diane (svojemu diktafonu), je poleg izvedenskega mnenja o češnjevi piti v občestni restavraciji in nameri, da bo poiskal »čisto sobo po razumni ceni«, želja po tem, da bi izvedel ime dreves, mimo katerih drvi v svojem avtomobilu (»Gotta find out what these trees are. They're really something«; »Ugotoviti moram, katera drevesa so to. Res so nekaj posebnega«). Vendar pa se kmalu izkaže, da je njegova želja nenasitna in da bo hlatal po novih in novih imenih; potem ko izve za ime dreves (*Douglas Fir*), se le-ta ponovno umaknejo v anonimnost, Cooper pa že zasleduje ime belega zajca.

V alegoričnem šibkem jeziku se vrednosti stvari nenehno spreminjajo, zamenjujejo položaje in stopnje pomenjanja, vse do točke, ko tvegajo medsebojno izničenje. Glede tega je vsekakor pomenljivo, da je bil *uroboros*, tj. podoba kače, ki grize lasten rep, v času, ko se je rojevala baročna alegorija, izredno popularen simbol. Čeprav se zdi nekoliko protislovno, da pomen alegorije izrazimo skozi nek simbol, pa se v podobi *uroborosa* izvrstno odraža prav umik simbolne reprezentacije pred alegoričnim samouničenjem skozi samorefleksijo. Funkcija, ki jo ima film *Ogenj hodi z menoj* v razmerju do serije *Twin Peaks*, nadvse ustreza takšnemu samouničujočemu hlastanju simbolne glave po lastnem repu, ki ga prekrivajo alegorično svetlikajoče se luske spreminjajočih se barv. V času predvajanja serije je vse tisto, kar je bilo dojet kot »twinpeaksovska simbolika«, dejansko funkcioniralo kot alegorični režim arbitrarnih znakov, ki je bil odprt za metadiskurzivne interpretacije. Po drugi strani pa je film kot avtorski izdelek fiksiral fragmentirane pomene v smiselno celoto, kar je natanko funkcija simbola; v tem pogledu ni napačna le recepcija serije kot »polne simbolizma«, temveč tudi filma kot »alegorične umetnine«. A to paralelo med benjaminovskim simbolom in alegorijo ter twinpeaksovsko serijo in filmom lahko priženemo še dlje. Film je namreč po eni strani epilog serije, saj razreši številna vprašanja, ki so po njenem koncu ostala odprta, tako da – rečeno lacanovsko – funkcionira kot točka prešitja, ki zašije odprto verigo

2 Ayers, »*Twin Peaks*, Weak Language and the Resurrection of Affect«, *op. cit.*, str. 94.

arbitrarnih označevalcev v sklenjeno celoto.³ Vendar pa film po drugi strani – kolikor obenem funkcionira tudi kot prolog serije – to točko prešitja podvaja in nas v iskanju odgovorov ter razrešitve pomenov usmeri nazaj proti seriji; kačja celota, ki grize svoj lastni rep, se tako spreminja v nancyjevski acefalični in afalični diskurz, v »diskurz brez repa in glave«, ki ne pomeni preprosto »diskurza brez smisla«, temveč »diskurz nesmisla, ki ima smisel tam, kjer ima smisel mejo«.⁴ Eden ključnih naukov psihoanalize je to, da je smiselna celota zgolj fantazmatski umislek, prav tako kot njen razcep na temeljne binarne pare (kultura/natura, življenje/smrť, dobro/zlo, svetlo/temno, moško/žensko, itd.). Celota je že v izhodišču razcepljena, sprevržena dvojnost, v kateri ni le narava tista, ki lévi-straussovski »presega samo sebe« in s tem proizvaja kulturo (tabu incesta), temveč takšno samopreseganje vrši tudi kultura in s tem proizvaja naravo (kršitev tabuja incesta). V navezavi na naš predmet je pri tem denimo zanimivo, da Lynch v industriji vidi »simbol kreacije, ki se vrši z istimi organskimi procesi kot v naravi.«⁵

Alegorija je torej šibki jezik in kolikor je postmoderna eminentni režim arbitrarnosti znakov, toliko je mogoče *Twin Peaks* brati kot alegorijo postmoderne, v kateri se je – s stališča moderne in sodeč po najbolj pesimističnih ocenah – zgodilo vesplošno »razvrednotenje vseh vrednot«: estetskih, moralnih, nenazadnje pa tudi ekonomskih. Ni naključje, da sta tako Marx kot Nietzsche – sodobnika, a drug drugemu radikalno tuja filozofa – s povsem različnih pozicij detektirala določene vidike tega postmodernističnega »razvrednotenja« že v 19. stoletju, kar med drugim priča o tem, da postmodernizem, za razliko od postmodernega stanja, ni posebno zgodovinsko obdobje, temveč tendenca, inherentno prisotna v samem modernizmu – tako rekoč njegov srhljivi dvojniki. Marx je na ravni ekonomije obravnaval postopno izginevanje uporabne vrednosti blaga na račun njegove menjalne vrednosti, Nietzsche pa je na podlagi relativizacije estetskih in etičnih kriterijev evropsko kulturo označil za nihilistično. A kot opozarja Hannah Arendt (ki se v svoji kritiki tako Marxa kot Nietzscheja mestoma izkaže za boljšo marksistko od najbolj ortodoksnih marksistov ter boljšo nietzschejanko od večine dogmatičnih nietzschejancev), proces ekonomskega razvrednotenja vrednosti ni preprosto

3 Glej Jacques Lacan, »Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien«, v *Écrits II*, (Pariz: Éditions du Seuil, 1999), str. 273–308.

4 Jean-Luc Nancy, »Corpus«, v *Corpus, Noli me tangere, Rojstvo prsi* (Ljubljana: Študentska založba, 2010), str. 23.

5 *Lynch on Lynch, op. cit.*, str. 114.

vzporeden razvrednotenju estetskih in moralnih vrednot, temveč je kvečjemu vzrok le-tega – kolikor ravno klasična ekonomija 18. stoletja išče in naposled najde absolutno menjalno vrednost, s katero je mogoče meriti vse ostale. Marx k temu pristavi bistveno dopolnilo, da ima takšna vrednost družbeno obliko, in sicer prav tisto, nad katero se je zgražal Nietzsche: »Vrednosti so družbeno blago, ki nima lastnega pomena, temveč tako kot drugo blago obstaja zgolj v nenehno spreminjajoči se relativnosti družbenih povezav in trgovanja. S to relativizacijo so tako stvari, ki jih človek proizvaja za svojo rabo, kot merila, po katerih živi, podvržena odločilni spremembi. Postanejo entitete menjave, nosilka njihove 'vrednosti' pa je družba, in ne človek, ki producira, uporablja in sodi.«⁶ Na robu tega prepada lahko naredimo še en pesimističen korak naprej: v postmoderini dobi smo soočeni s tem, da je tudi sam človek postal zgolj entiteta menjave v nenehno spreminjajoči se relativnosti družbenih povezav in trgovanja – kar je ravno alegorična perspektiva, ki jo ponuja *Twin Peaks*.

Ayersova je *Twin Peaks* opredelila za »alegorijo dnevne sobe kot eminentnega mesta potrošnje«, ki tako na formalni kot vsebinski ravni povezuje serijo-v-seriji »Invitation to Love« z dnevno sobo samih gledalcev.⁷ Liki *Twin Peaks*, ki gledajo »Invitation to Love«, so odraz samih gledalcev, ki gledajo *Twin Peaks*, v katerem se gleda »Invitation to Love«. Ta igra zrcal, vključno z Rdečo sobo kot metafizičnim negativom dnevne sobe kot mesta potrošnje (negativom celotne triade: gledalčeva dnevna soba – dnevna soba znotraj serije *Twin Peaks* – serija-v-seriji »Invitation to Love«), nadvse spominja na tisto, kar je Benjamin v uvodu svoje razprave o pojmu zgodovine dejal glede historičnega materializma: »Kot je znano, so nekoč sestavili šahovski avtomat; ta je na vsako šahovsko potezo odgovoril s svojo, ki mu je zagotovila zmago. Za šahovnico, ki je ležala na široki mizi, je sedela lutka v turški noši z vodno pipo v ustih. Sistem stranskih zrcal je zbujal iluzijo, da je mogoče z vseh strani videti pod mizo. Dejansko pa je sedel podnjo grbav pritlikavec, ki je bil šahovski mojster in je z vrvicami vodil lutkine roke.«⁸ Twinpeaksovski ekvivalent temu je seveda v rdeče oblečeni plešočji pritlikavec, znan kot *The Man from Another Place*, ki se postopoma razkrije kot pravi gospodar Rdeče sobe, iz katere vleče niti tuzemske šahovske partije – igre, v kateri demonična MIKE in BOB tekmujeta za duše ljudi in za njihovo »garmonbozijo«, ki v lynchevskem kozmosu predstavlja negativ nesmrtno ambrozije grških bogov (prevaja se kot »Pain and

6 Arendt, *Med preteklostjo in prihodnostjo*, op. cit., str. 39.

7 Ayers, »*Twin Peaks*, Weak Language and the Resurrection of Affect«, op. cit., str. 97.

8 Walter Benjamin, »O pojmu zgodovine«, v *Izbrani spisi*, op. cit., str. 215.

Sorrow«), manifestira pa se kot koruzni močnik, banalna potrošna roba torej, ki pa navkljub temu – tako kot konec koncev vsako blago – neizogibno vzbuja in zadovoljuje ne le potrebe, temveč tudi željo. Kajti vsako blago, namenjeno potrošnji, vsebuje dve temeljni, medsebojno prepleteni dimenziji potrebe in želje, kar lahko skozi lacanovsko psihoanalizo lepo prikažemo prav na primeru tega lynchevskega močnika: v kolikor je blago zgolj potrošna roba, namenjena zadovoljitvi potrebe, deluje v registru telesnega, v kolikor pa nosi tudi ime, se nanj prilepi dimenzija simbolnega, na ravni katere se odvija dialektika želje. V tej »garmonboziji«, tesnobni kvintesenci »zlatega kroga apetita in zadovoljitve« (»The Golden Circle of Appetite and Satisfaction«), na obodu katerega krožita MIKE in BOB, je realno utelešeno kot presežni užitek.

Kot alegorija dnevne sobe *Twin Peaks* raziskuje prav določeno *Unheimliche* dimenzijo potrošniškega cikla, ki je uprizorjen s pomočjo nadrealistične sanjske logike. Prebivalci mesteca, ki v svojih dnevnik sobah gledajo televizijo, so zrcalna podoba tistih, ki sam *Twin Peaks* gledajo kot televizijsko serijo: so potrošniki kave (»Damn fine cup of coffee!«; »Preklete dobra skodelica kave!«), česnjevit pit (»This is where cherry pies go in their afterlife!«; »Sem pridejo česnjeve pite v posmrtnem življenju!«) in drugega banalnega blaga. V nekem prizoru proti koncu druge sezone vidimo Donno Hayward, kako stoji sredi dnevne sobe s staromodno steklenico Coca-cola v roki – banalijo vseh potrošnih banalij, ki po Žižku izvrstno ponazarja notranjo vez med marksistično presežno vrednostjo, lacanovskim presežnim užitkom in freudovskim nadjazom: »Bolj ko piješ Coca-cola, bolj si žejen; več ko imaš dobička, več hočeš; bolj ko ubogaš nadjazovsko zapoved, bolj si kriv – v vseh teh primerih logiko uravnotežene menjave zmoti presežna logika.«⁹ Prebivalci Twin Peaksa in njihovi zrcalni gledalci na divanih pred televizorji so potrošniki banalnega blaga, obenem pa so podvrženi tveganju, da bodo tudi sami postali zgolj banalija v rokah drugega: Laura Palmer, posiljena in umorjena; Leo Johnson v katatoničnem stanju, instrumentaliziran kot lutka; posesivno zakonsko razmerje med Nadine in Big Edom Hurleyjem; spletkarske igre moči, ki zahtevajo življenje Josie Packard; in tako dalje, vse do točke, ko v seriji ni lika, ki ne bi bil podvržen dvojnemu razmerju instrumentalizacije (»instrumentalizirati« in »biti instrumentaliziran«), ki je tako značilno za »upravljeni svet« Horkheimerja in Adorna. V tretji epizodi prve sezone lahko med porcelanastimi kipci Nadinine

9 Slavoj Žižek, *Krbki absolut: enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2000), str. 17.

kolekcije prepoznamo vse glavne ženske like iz serije, vključno s kipcem z očesno povezo, ki upodablja samo Nadine, nenazadnje pa tudi angela s ptičjo in netopirjevo perutjo, ki lebdi nad dvema punčkama (v *Ogenj hodi z menoj* se bo ta angel na samem koncu simbolično dvignil nad Lauro Palmer in Ronette Pulaski). Pogled se nato preseli na vzhičeno Nadine, ki objema Eda, katerega mrtvo hladen obraz ni le kontrast njenega, temveč je videti natanko kot nadaljevanje kolekcije kipcev. A tisto, kar ljudje počnejo med seboj v razmerju do reči, demonska BOB in MIKE počneta v razmerju do ljudi: instrumentalizirata jih v dekorativen kič, izpraznjen vsega pomena. Demona sta s tega stališča metafizična ekvivalenta tega, kar ljudje počnejo z rečmi in kar reči v vzajemnem razmerju počnejo z ljudmi.

Vzemimo znameniti citat iz *Kapitala*, v katerem je mistični značaj blagovnega fetišizma izražen na tak način, kot bi imel Marx v mislih prav *Twin Peaks*: »Blago je videti na prvi pogled čisto preprosta, trivialna stvar. Njegova analiza kaže, da je zelo kočljiva stvar, polna metafizične zvitosti in teoloških muh.«¹⁰ Razlika zadeva uporabno in menjalno vrednost blaga: miza je po eni strani zgolj les, »vsakdanja čutno zaznavna reč«, a kakor hitro »nastopi kot *blago*, se pretvori v čutno nadčutno stvar«, ki »ne stoji več samo z nogami na podu, temveč se pred vsem drugim blagom postavi na glavo in v njeni leseni glavi ji začno rojiti čudne misli, veliko bolj čudne, kakor če bi sama od sebe začela plesati.«¹¹ Mistični značaj blaga ne izvira iz njegove uporabne, temveč iz menjalne vrednosti, ki ljudem zrcali njihova družbena razmerja kot razmerja med samimi stvarmi: »Samo določeni družbeni odnos med ljudmi je tisti, ki tukaj v njihovih očeh privzame fantazmagorično obliko odnosa med stvarmi«, tako da so »produkti človeške glave videti kot samostojna bitja, ki so obdarjena s svojim lastnim življenjem in so v odnosih i med seboj i z ljudmi.«¹² Marx uporabi izraz »fetišizem« v tradicionalnem antropološkem pomenu oživiljenih reči, ki se denimo odraža v animističnih predstavah o tem, da imajo drevesa in kamni dušo. Toda prav to je njegova poanta: da se v samem osrčju domnevno sekularne, objektivistične in racionalistične ekonomske logike nahaja nekaj, kar spominja na pradavne misticizme. Seveda s to razliko, da je svet tukaj obrnjen na glavo: narava je zgolj izpraznjena stvar, namesto nje pa so mrtve reči oživele kot blaga na trgu, kjer občujejo tako med seboj kot z ljudmi. Natanko s te perspektive je mogoče *Twin Peaks* interpretirati kot alegorijo blagovnega fetišizma: ves

10 Karl Marx, *Kapital: Kritika politične ekonomije* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1961), str. 83.

11 *Ibid.*, str. 83.

12 *Ibid.*, str. 85.

čas smo namreč priča dvojnemu gibanju blagovne reifikacije ljudi v reči in animističnega oživljanja stvarnega sveta, pri čemer prevladuje vtis, da so stvari bolj žive in v končni instanci močnejše od ljudi. Podrobne analize alegoričnih twinpeaksovskih rebusov so tako odkrile precej objektov, ki pričajo natanko o tem: Laurina sončna očala, ki vsakogar, ki si jih nadene, spremenijo vanjo, ali ventilator na hodniku hiše Palmerjevih, za katerega se izkaže, da prižgan oznanja BOBovo prisotnost. Prehod med svetovi je na splošno naznačen kot električni fenomen – denimo v prizoru obdukcije Laure Palmer v mrtvašnici, kjer utripa fluorescentna luč. Lynch je na to dejansko nedelujočo luč naletel med snemanjem in je v trenutni inspiraciji ni želel zamenjati z delujočo.

Romantična ideja, da obstaja nekaj takega, kot je uporabna vrednost, se je razblinila v tistem historičnem trenutku, ko se je samo blago izpraznilo vsake vrednosti in s tem začelo najedati vrednost človeka vse do točke, ko je tudi sam postal zgolj blago na trgu. Laurina skrivna prostitucija je le droben del te podobe in v tem oziru še krepko predmoderna metafora – oddajanje lastnega telesa je zanj zgolj eden številnih *part time jobs*, ki se ne razlikuje bistveno od drugih oblik dela. Ali, kot se je konec koncev izrazil že Marx: »Prostitucija je samo posebni izraz obče prostitucije delavca.«¹³ Goltajoča vakuumaska praznina, ki nosi ime BOB, uteleša, ali bolje razteleša, natanko to postmoderno izpraznitev vrednosti ljudi in stvari: po eni strani je BOB zgolj običajna projekcija malomeščanske incestuoznosti (negativitete in nasilnosti domačega okolja, ki sta projicirani navzven, v neznanca, v »tujca«), po drugi strani pa izraža buržoazni pohlep in tako pripada mističnemu kraljestvu blagovnega fetišizma, v katerem so človeška telesa poblagovljena na raven reči. Prav na to meri še ena Benjaminova distinkcija med alegorijo in simbolom: simbol se nahaja v registru božanskega, pojavi se nenadoma, kot božje znamenje z neba, in osmisli sicer brezsmiselni potek zgodovine, pri čemer se duh naseli v telesa in predmete; nasprotno predstavlja alegorija dolgo, epsko pripoved, ne o zgodovini kot napredujočem življenjskem toku, temveč o smrti in propadu sveta, v katerem so ravno obratno telesa in predmeti tisti, ki naselijo duha. Z alegorične perspektive se številne skulpture in spomeniki, ki jih je zapustila grško-rimska antika, ne kažejo kot znamenja civilizacijskega napredka, temveč kot epski monumenti propadanja sveta – kar je v zgoščeni obliki upodobljeno prav v dveh kipih Venere, ki krasita sicer minimalistično opremljeno Rdečo sobo: v

13 Karl Marx in Friedrich Engels, »Privatna lastnina in komunizem«, v *Marx in Engels: Izbrana dela* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1976), str. 334.

sami sobi se nahaja *Venus Pudica*, »sramežljiva Venera«, v predddverju pa njena razpadajoča verzija, znana kot *Venus de Milo*, »Miloška Venera« brez rok in dlani, s katerimi bi si pokrila intimne dele telesa.

V alegoriji so torej telesa tista, ki naselijo duha, natanko tako kot BOB, ki se »polasti (*possesses*) teles kot demon in použije (*consumes*) duše kot ogenj« in ki se je zmožen komodificirati, torej udobno namestiti v telo, kot se gledalec udobno namesti na kavč pred televizijskim ekranom; svoje »žrtve označi (*codes*) s črkami«, ki jih umesti pod noht prstanca, s čimer izpisuje svoje ime; končno pa jih »zavrže zavite v plastiko« (*wrapped in plastic*) – tako kot zavijesh mrtev kos mesa, svetlikajoče se darilo ali lastno telo v novo obleko.¹⁴ Prav zato lahko Ayersova, pretanjena gledalka *Twin Peaks*a, BOBa in druge metafizične prebivalce Črne lože identificira z »mrtvim blagom«, ki je – četudi mrtvo – še vedno »polno metafizične zvitosti in teoloških muh«, prav tako kot tista lesena miza, ki ji po glavi rojijo »čudne misli«. MIKE ob neki priložnosti pove, da sta bila nekdanj z BOBom partnerja, živela sta med ljudmi, nad blagovnico: »We lived among the people. I think you say, convenience store. We lived above it. I mean it like it is ... like it sounds.« Tako lahko stari Heraklitov aforizem v tej luči, v soju twinpeaksovskega »hodečega ognja«, zadobi nadvse ustrezen nov kolorit: »Vse stvari je mogoče zamenjati z ognjem in ogenj z vsemi stvarmi, prav tako kot blago za zlato in zlato za blago.«¹⁵

Komercialni uspeh serije je med drugim proizvedel tudi njeno blagovno komodifikacijo, po kateri je samo ime postalo *trade mark*, blagovna znamka; vendar pa na drugi strani vztraja tudi njen kulturni status, navkljub temu, da je serija kot modna muha že davno *passé*. V *Twin Peaksu* se tako na svojevrsten način spajata mistična fetišizacija blaga ter sublimna estetska kultnost, kar se odraža skozi vsebino njegove alegorične forme. Ta kulturni status je rezultat alegoričnega procesa ustvarjanja mistične skrivnosti, ki so jo najbolj *vneti* in *goreči* oboževalci skušali dešifrirati skozi analizo twinpeaksovskega režima arbitrarnih znakov (»Would you like to play with fire, little boy? Would you like to play with BOB?«; »Bi se rad igral z ognjem, fantek? Bi se rad igral z BOBom?«). Zaradi tega se ne gre čuditi, če so vsi, ki so se spustili v vneto dekodiranje tega alegoričnega sosledja simbolov, obenem sami nadaljevali alegorično rekodiranje, ki se je odvijalo in se še vedno odvija predvsem na medmrežju, ki je kot ultimativno mesto postmoderne potrošnje nadomestilo dnevno sobo.

14 Ayers, »*Twin Peaks*, Weak Language and the Resurrection of Affect«, *op. cit.*, str. 100.

15 Heraklit, *The Art and Thought of Heraclitus: Fragments with Translation and Commentary*, ur. Charles Kahn (London: Cambridge University Press, 1979), fragment DK B90, str. 145.

Internetna hiperrealnost uteleša mokre sanje absolutno svobodnega post-modernega subjekta potrošnje, kar je na enigmatičen način izraženo prav v nadrealistični sanjski logiki Rdeče sobe. Metafizična soba je prostorsko neumestljiva in obstaja samo kot vrzel v časovnem kontinuumu, o čemer pričajo Cooperjeve sanje v prvi sezoni serije, ki se dogajajo »petindvajset let kasneje«, ali Laurine sanje v *Ogenj hodi z menoj*, v katerih se ji prikaže Cooper, ki takrat še sploh ni prišel v Twin Peaks. Rdeča soba je v izhodišču razcepljena na Črno in Belo ložo, o katerih je proti koncu druge sezone Cooperju rečeno, da morajo duše »na poti do popolnosti« dospeti v Belo ložo, vendar pa pot najprej vodi skozi Črno ložo. Alice Kuzniar na podlagi escherjevskega črnobelega vzorca, ki prekriva tla Rdeče sobe, namigne, da sta Črna in Bela loža eden in isti kraj,¹⁶ kar je verjetna dedukcija glede na to, da se Velikan, gospodar Bele lože, pojavi poleg Škrata, gospodarja Črne lože, rekoč: »Eden in isti« (»One and the same«); v drugem prizoru sta oba, eden poleg drugega, upodobljena na alegoričnemu petroglifu v Sovji jami (»Owl Cave«). V sklepnih fazi zadnje epizode pa vidimo, kako se Rdeča soba spremeni v stroboskopsko utripajoče prizorišče, kjer se med sunkovitimi intervali svetlobe in teme na istem mestu pojavljajo različni obrazi. To napelje Marto Nochimson do domneve, da lahko v »Rdeči sobi več teles zaseda isto mesto ob istem času«, kar je sicer v nasprotju s temeljnim aristotelskim fizikalnim aksiomom, po katerem »istega mesta ob istem času ne moreta zasedati dve telesi.«¹⁷ Ni pa to v nasprotju z metafiziko sanj, ki po aksiomatiki nezavednega zlahka uprizarja obraze, postavljene čez druge obraze, pri čemer na istem mestu sočasno združuje dve ali celo več teles. Rdeča soba deluje kot freudovsko »drugo prizorišče«, *andere Schauplatz*, kjer je običajno razmerje med lingvističnimi označevalci in fizikalnimi entitetami obrnjeno, tako da zadobi metafizični označevalec povsem fizikalen status. V rdeče odeti pritlikavi gospodar Črne lože Cooperja vpraša, če želi kave, takoj zatem pa se njegove besede udejanjijo v podobi natarakarja, ki ga v siceršnji realnosti serije naseljuje Velikan iz Bele lože, v katerega se takoj po serviranju kave tudi spremeni: »Coffee. Coffee. Coffee. Coffee.« V Rdeči sobi se lingvistične entitete skratka spreminjajo v fizikalna telesa, fizikalna telesa pa v lingvistične entitete – tako kot na internetu, kjer se v spletnih brskalnikih vnesene besede spreminjajo v podobe, v primeru spletnega nakupa pa tudi v povsem realno potrošno

16 Alice Kuzniar, »Double Talk in *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets*, *op. cit.*, str. 129.

17 Nochimson, »Desire Under the Douglas Firs: Entering the Body of Reality in *Twin Peaks*«, v *Full of Secrets*, *op. cit.*, str. 159.

blago. In prav tako obratno, ko konkretna telesa transsubstancirajo v povsem lingvistične entitete spletnih imen, nazivov, opisov.

Ko plešoč pritikavec v filmu vpraša: »Do you know who I am? I am the arm« (»Ali veš, kdo sem? Jaz sem roka«), je poleg njega posajen enoroki MIKE, za katerega smo že pred tem izvedeli, da si je odrezal roko, na kateri je imel tetovažo z napisom »Ogenj hodi z menoj«. Ta odrezana roka se je torej v Rdeči sobi utelesila v pritikavcu, ki sedaj dirigira dogajanje in pleše po svoje. Indikativna je analogija s kliničnimi primeri fantomskega uda, pri katerih pacient tudi po amputaciji še naprej čuti manjkajoči ud: čeprav je le-ta po vseh fizikalnih kriterijih fantomska entiteta, ima za dotični subjekt kljub temu povsem realne učinke. Mar nimajo prav takšnega statusa tudi spletne identitete? Kot lingvistično osamosvojene entitete, ki so lahko povsem odrezane od fizikalnih lastnosti našega telesa, vendar pa v hiperrealnosti živijo povsem avtonomno življenje? Na svetovnem spletu smo lahko malodane karkoli: po želji ne spreminjamo le svojega mnenja, religije ali političnega prepričanja, temveč tudi obraz, barvo kože, spol in celo planetarno pripadnost. Dodajmo k temu še spletno premagovanja prostorskih omejitev, ki daje občutek potovanja brez premikanja, povrh tega pa še dognanje, do katerega se je dokopal vsakdo, ki je na medmrežju visel več časa, kot bi bilo potrebno – da ima zadeva naravnost heroinski učinek izgube občutka za čas (na kar »strokovnjaki novih medijev« nenehno moralizirajoče opozarjajo kot na nekakšno teološko nevarnost, ki preti predvsem mladim dušam).

Vse to je v seriji izraženo kot »neskončna moč Črne lože«, do katere se Windom Earl prebije v svoji »ognjeni hoji« po Rdeči sobi. Če je poprej veljalo, da Cooper uteleša idealnega neskončnega igralca, njegov tekmeč Earl pa idealnega končnega igralca, bo Earl v Rdeči sobi obratno prevzel vlogo neskončnega, Cooper pa končnega igralca. To je razvidno predvsem v tem, da Earl »ognjeno hojo« obvlada bolje kot Cooper, saj njegov govor privzame značilen ritenski akcent ostalih prebivalcev lože, Cooper pa še vedno govori na običajen način – njegova identiteta ostaja neskaljena, medtem ko se mu Earl prikazuje v različnih, zanj travmatičnih podobah. A ko skuša Earl Cooperju ukrasti dušo, naleti na mejo, saj se prikaže BOB, ki v razmerju do obeh igralcev uteleša eksczes užitka igre, s čimer odigra vlogo samega realnega, na katerega bo trčila »ognjena hoja« kot simbolno spreminjanje imaginarnega registra – podobno kot domnevna »svoboda« hoje po spletu trči ob svoje realno, ki se ne nahaja na meji z zunanjo realnostjo, temveč znotraj hiperrealnosti kot take. Enoroki MIKE na vprašanje, kdo je BOB in kaj hoče, v svoji običajni maniri odgovori

z verzi: »He is BOB, eager for fun, he wears a smile, everybody run« (»On je BOB, zabave željan, nosi nasmešek, vsi brž stran«). Cooperju je bilo že poprej rečeno, da moraš priti v Črno ložo opremljen s »popolnim pogumom«, ki ga zahteva srečanje z »dvojnikom na prehodu« (»dweller on the threshold«); kajti če se z njim soočiš z »nepopolnim pogumom«, potem ti bo Črna loža »povsem uničila dušo«. Cooper se svojega dvojnika prestraši, vendar pa se njegova duša ne izniči, temveč razcepi: »Dobri Dale« (»Good Dale«) ostane ujet v loži, njegov dvojniki »Zli Dale« (»Evil Dale«) pa se vrne nazaj v Twin Peaks, kjer se prebudi iz nezavesti in začuti, da si mora umiti zobe. Pred prisotnimi se umakne v kopalnico, tam celotno tubo zobne paste ekscesno iztisne v umivalnik, posmehujoč se banalni racionalnosti potrošnje, nato pa v zrcalu uzre smejočega se BOBa: njuni glavi silovito trčita, kot bi bili kozarca, da se razbije steklo, ki ločuje realnost od njenega zrcalnega odseva.

Našemu prizadevanju, ki si je zadalo biti na nivoju predmeta svoje obravnave, na samem koncu prej kot jasen in nedvoumen končni odgovor ustreza tisti šepet, ki ga je bil Cooper deležen v sanjah Rdeče sobe v tretji epizodi prve sezone. Ko se zjutraj prebudi in šerifu Trumanu ter njegovi tajnici Lucy razlaga svoje sanje, najprej pove, da mu je Laura v sanjah zašepetala rešitev skrivnosti. Na njuna prigovarjanja, polna pričakovanj, pa nato odvrne: »Ne spomnim se. Vendar je odgovor v sanjah. Dešifriraj kodo, razreši primer.« Primer, s katerim imamo opravka, je nadrealistični sanjski rebus, ki ga ni mogoče dešifrirati v močnem jeziku simbolov, temveč le s pomočjo rekodiranja alegoričnega šibkega jezika. Prav to je edina drža, ki je lahko zvesta sami stvari, ki nosi ime *Twin Peaks*.



Sklepne besede:

Twinpeaksovska televizijska dediščina

Twin Peaks je pustil fascinirajoče-frustrirajoče in travmatične residuume ne samo pri gledalcih, ki so bili izpostavljeni njegovemu žarčenju, temveč tudi pri ustvarjalcih televizijskih serij, ki so sledile in zasledovale njegov uspeh. Ravno v tem je, med drugim, aktualnost unikatne mojstrovine Frosta in Lyncha, ki je v svoji – sedaj že oddaljeni sedanjosti začetka devetdesetih let – funkcionirala ne le kot vozlišče preteklosti, temveč tudi prihodnosti. Ob dvajsetletnici »umora« serije se tako zdi smiselno, da si za konec ogledamo njeno dediščino.

Že takoj na začetku devetdesetih je *Twin Peaks* dobil svojega prvega dediča, *Dosjeje-X* Christa Carterja. V glavni vlogi je poleg Gillian Anderson (Dana Scully) nastopil David Duchovny (Fox Mulder), ki se je pred tem v nekaj epizodah *Twin Peaks*a pojavil kot transvestitski agent DEA. V *Dosjejih-X* je kot paranoičen, s teorijami zarote obseden agent FBI iz kletne pisarne vodil preiskavo vrste paranormalnih primerov, ki so iz epizode v epizodo dobivali znanstveno-fantastične razlage kakor tudi razkrivali širšo zgodbo o nezemljanih, glavnemu adutu serije. Uspeh serije je botroval nastanku celovečerca *Dosjeji X: Izzivi prihodnosti* (The X-Files: Fight the Future, 1998), toda odhod Duchovnyja v sedmi sezoni in splošna izčrpanost idej je serijo v deveti sezoni pokopala; *Dosjeji X: Hočem verjeti* (The X-Files: I Want to Believe, 2008), še en filmski odvod, je bil porazen celo za ljubitelje in nič ne kaže, da bi lahko stvar ponovno zaživela. Ne glede na to so *Dosjeji-X* v času nastanka pridobili ikoničen status: njihova ikonografija (naslovka »X-Files«, imperialistični nezemljani, Fox »Spooky« Mulder in Dana »Sexy« Scully), glasba (famozni odmev v mistični uvodni špici je Mark Snow proizvedel prav po lynchevsko – po naključju) ter krilatice (»I Want to Believe« ali »Hočem

verjeti«, »The Truth Is Out There« ali »Resnica je tam zunaj« ipd.) so kot »živa tekstualnost« preželi takratno popkulturo, od posvetil v drugih serijah in filmih, glasbenih umotvorov ameriške dj-evske scene, do kopice internetnih strani, posvečenih seriji, ter celo videoiger, posredno ali neposredno izdelanih po franšizi.

Mimogrede, tudi *Twin Peaks* je v zadnjem času neposredno navdahnil vsaj tri računalniške igre. In ker je tu govora o twinpeaksovski dediščini, naj jih kot intermezzo na kratko omenimo: pustolovščina *Rainy Woods*, preimenovana v *Deadly Premonition* (2010), katere izid je bil dolgo odlagan, bojda tudi zaradi preveč dobesednega opiranja na televizijsko serijo; *Alan Wake*, ki je izšla istega leta in je hkrati ena prvih iger, strukturiranih kot televizijska nanizanka (kar je že samo po sebi zanimiv pojav), svojo atmosfero in marsikateri lik pa dolguje ravno mestecu Twin Peaks in njegovim bizarnim prebivalcem; nenazadnje pa še – povsem v hipsterskem duhu časa – retro 8-bitna *Blacke Lodge*, ki je izšla ob letošnji dvajsetletnici konca serije: v njej mora igralec kot Dale Cooper pobegniti svojemu dvojniku in se prebiti iz Črne lože.

Če je bil paradni konj *Dosjejev-X* moment paranormalnega, kateremu so vedno znova natikali znanstvene uzde (za to je s svojimi biofizikalnimi razlagami skrbela hladno-vročica Dana Scully), pa si je dala serija *Carnivàle* (2003–2005) Daniela Knaufa krepko duška z nadrealistično metafiziko, značilnim twinpeaksovskim *signe d'auteur*, saj je v njej videti, kot da se je Črna loža preselila na zemljo. To misteriozno, temačno in fantazijsko delo je postavljeno v čas ameriške velike depresije, v njem pa spremljamo pradaavno bitko dobrega in zla: prvo je utelešeno v čudodelniku Benu Hawkingsu (Nick Stahl), drugo v duhovniku Justinu Crowu (Clancy Brown), njun spopad pa se temu primerno odvija pred kulisami potujočega karnevala frikov in nove cerkve. V galeriji likov se med drugim pojavi tudi Michael J. Anderson (škrat iz Črne lože) v vlogi Samsona, miniaturne karikature večno odsotnega *Managementa*. Izredno kompleksna zgodba, začinjena s temačnim vzdušjem ter mešanico fantazije in resničnosti (ki vselej deluje bolj fantazijsko od same fantazije), je botrovala temu, da je serija nemudoma pridobila kulten status. Njeno sicer omejeno, a toliko bolj fanatično gledalstvo se je (in se po vsej verjetnosti še vedno) ukvarjalo z dešifriranjem plejade alegoričnih simbolov, zamotanih v pajčolane pomenov, ki jih je serija prav po twinpeaksovsko vztrajno napletala. *Carnivàle* je doletela domala enaka usoda kot *Twin Peaks*, saj se je med prvo sezono gledalstvo sprva razširilo tudi na povprečne televizijske gledalce, nato pa v drugi sezoni, s katero se je serija zaključila, drastično upadlo – v prvi vrsti verjetno

zaradi preveč elaborirane zgodbe, ki je od povprečnega ameriškega gledalca, vajenega golega razvedrila, terjala preveč intelektualne investicije.

Če so *Dosjeji-X* in *Carnivàle* twinpeaksovsko dediščino nadaljevali v smeri paranormalnega, nadrealističnega in metafizičnega, pa se je *Umor* (The Killing, 2011–2012), sicer *remake* kultne danske miniserije *Forbrydelsen* (2007–), fokusiral na detektivsko zgodbo in bil s svojima dvema sezonama v celoti strukturiran okoli vedno znova odložene razrešitve zločina. Rdečelasa detektivka Sarah Linden (Mireille Enos), ki spominja na Dano Scully, in njen ulično kredibilni kolega Stephen Holder (Joel Kinnaman) raziskujeta umor najstnice, ki jo najdejo utopljeno v prtljažniku avtomobila na dnu jezera. Namesto Laure Palmer imamo Rosie Larsen (Katie Findlay), ki se – kot njena predhodnica – pojavlja fragmentarno, na fotografijah, video in filmskih posnetkih ter preko pričevanj bližnjih. Tudi osrednje vprašanje *Umora* močno spominja na *Twin Peaks*: »Who killed Rosie Larsen?« A namesto metafizičnega ozadja imamo tokrat opravka s paralelogramom političnih silnic (žrtev je najdena v prtljažniku avtomobila, ki pripada predvolilnemu štabu županskega kandidata Seattla) in pripoved celo v prizoru, ki se odvija na indijanskem pokopališču, ne klone pred skušnjavo, da bi vpeljala kakšen nadnaravni element. Ker pa ima zgodovina tendenco, da se ponavlja z isto regularnostjo, kot se na ekranih ponavljajo nanizanke, je *Umor* – kljub izredni popularnosti in odvisnosti gledalcev, ki jo je vzbujal s pomočjo verige osumljencev ter dobro plasiranih *cliffhangerjev* – na koncu doživel povsem twinpeaksovski antiklimaks, saj je popustil narativnim konvencijam detektivske zgodbe in pojasnil umor. Gledalci so bili razočarani, ljubitelji frustrirani. Če bi se ustvarjalci iz usode, ki je ob razrešitvi umora Laure Palmer doletela *Twin Peaks*, česa naučili, bi morda vedeli, da se tako strukturirana detektivka ne sme zaključiti z razrešitvijo umora, temveč z njegovim neskončnim odlogom.

Omenjene serije so od *Twin Peaks*a podedovale bolj resnobne elemente, vsaj ena pa se je lotila tudi njegove značilne komedije kot zmesi absurda in bizarnosti – *Zvit in prebrisan* (Psych, 2006–). V pilotni epizodi, postavljeni v retro twinpeaksovski *diner* s škrlatno oblazinjenimi sedeži ter črnobelim šahovskim vzorcem na tleh, vidimo, kako mladi glavni junak – obdarjen s fotografskim spominom in nadpovprečnimi perceptivnimi zmožnostmi – rešuje naloge, s katerimi ga preizkuša oče policist. Odrasli junak Shawn Spencer (James Roday, sicer zapriseženi *Twin Peaks* geek) postane detektivski zaupnik policije, njegova okolica pa je prepričana, da ima nadnaravne psihične sposobnosti (od tod naslov *Psych*) – nič drugače kot stari dobri Dale Cooper z vsemi svojimi idiosinkrazijami vred. Serija se *Twin Peaksu* tudi eksplicitno pokloni ob njegovi

dvajsetletnici z epizodo, ki nosi naslov »Dual Spires« (znana je tudi kot »Twin Peaks Reunion«). V domala analogni zgodbi, vključno s truplom najstnice, zavitim v plastiko na obali reke, nastopi del stare twinpeaksovske ekipe: Sheryl Lee, Dana Ashbrook, Catherine Coulson, Robin Lively in Lenny von Dohlen. Morda se zdi nenavadno, da *Zvit in prebrisan* tako neposredno in na trenutke tudi poceni parodira kultno televizijsko serijo, vendar pa se tudi v samem *Twin Peaksu* velik delež komičnega, kakor smo že videli, skriva ravno v parodiji. *Zvit in prebrisan* je že v izhodišču poklon prefinjeni twinpeaksovski ironiji, ponovno snidenje z njenimi protagonisti pa se izkaže za nekakšno metarefleksijo lastnega zrcaljenja na gladini tiste črne luže pod platanami, ki vodi v Rdečo sobo.

Vsem, ki smo bili v mladosti deležni *Twin Peaksa*, se lahko ob gledanju omejenih in tudi drugih sodobnih serij, ki se vedno znova pojavljajo na ekranih, upravičeno zazdi, kot da gre pri vsem skupaj le za dolg twinpeaksovski *déjà vu*. A morda lahko z določene medgeneracijske perspektive – denimo perspektive avtorjev, ki so o našem fenomenu pisali ob njegovi pojavitvi na začetku devetdesetih let – sklepamo, da se je gledalcem, ki so bili serijske televizije vajeni že v osemdesetih in pred tem, tudi *Twin Peaks* zdel le kot *déjà vu* predhodne televizijske produkcije. Gre potemtakem zgolj za dolgo zgodovino televizijske reciklaže? Če smo pri tej presoji vpeljali določeno »medgeneracijsko« razliko, potem skušajmo še z »računsko«: rečeno je bilo, da strukturna edinstvenost *Twin Peaksa* ne leži toliko v posamičnih elementih, temveč v njegovi unikatni kombinaciji slogov, žanrov in kršitev konvencij, ki izhajajo iz tovrstnih permutacij. V tolikšni meri, kot je torej *Twin Peaks* reciklaža starega, so omenjene, na kratko obravnavane novejšje serije nekakšna reciklaža reciklaže ali kar »reciklaža na kvadrat«. Vendar pa *Twin Peaks* obstoječih televizijskih elementov ni zgolj recikliral, temveč jih je kombiniral v svojevrsten, neposnemljiv postmoderni pastiš: v tem pogledu se sodobni posnetki posnetka izkažejo za precej bolj modernistične korake nazaj k utečenim žanrom, saj kljub nespornim reinvencijam znotraj danega žanrskega registra le redka teh serij kombinira več kot dva žanra, skoraj nobena pa treh ali celo več.

Če ostaja *Twin Peaks* nepresegljiv, je temu še vedno vzrok njegova zmožnost, da dopušča soobstoj različnih žanrov, ki hektično, obenem pa tekoče prehajajo eden v drugega – prav tako kot sama televizija. Zaradi tega *Twin Peaks* ni le nostalgичna reciklaža minule televizije, temveč tudi vizionarska napoved vse prihodnje; čisto pravi mejnik torej, v katerem bo, tako vsaj upajmo, odkrilo nemir še marsikatero oko.

Bibliografija

- Adorno, Theodor in Max Horkheimer. *Dialektika razsvetljenstva*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2006.
- Althusser, Luis. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba *cf, 2000.
- Arendt, Hannah. *Med preteklostjo in prihodnostjo*. Ljubljana: Založba Krtina, 2006.
- Ayers, Sheli. »Twin Peaks, Weak Language and the Resurrection of Affect«. V *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, ur. Erica Sheen in Annette Davison. London in New York: Wallflower Press, 2005.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wing, 1977.
- Barzun, Jacques in Wendell Taylor. *Catalogue of Crime*. New York: Harper and Row, 1971.
- Baudrillard, Jean. »Requiem for the Media«. V *Video Culture: A Critical Investigation*, ur. John Hanhardt. Rochester, N. Y.: Visual Studies Workshop Press, 1986.
- Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998.
- Bordwell, David. »The Art Cinema as a Mode of Film Practice«. *Film Criticism* 4/1 (1979).
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Pariz: Gallimard, 2005.
- Carse, James P. *Finite and Infinite Games: A vision of Life as Play and Possibility*. New York: Ballantine, 1986.
- Caughie, John. *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*. London: Faber & Faber, 2000.
- Chion, Michel. *David Lynch*. London: BFI, 1995.
- Creeber, Glen. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Davidson, Henry. *A Short History of Chess*. New York: McKey, 1949.
- Dolan, Marc. »Peaks and Valleys of Serial Creativity«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994.
- . *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007.
- . *Spisi o psihoanalitični tehniki*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.
- Geoff, Andrew. *Stranger Than Paradise: Maverick Film-Makers in Recent American Cinema*. London: Prion, 1998.
- George, Diana Hume. »Lynching Women: A Feminist Reading of *Twin Peaks*«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Hague, Angela. »The Derationalization of Detection in *Twin Peaks*«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Hegel, G. W. F. *Elements of the Philosophy of Right*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- Heraklit. *The Art and Thought of Heraclitus: Fragments with Translation and Commentary*, ur. Charles Kahn. London: Cambridge University Press, 1979.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Routledge, 1985.
- Jameson, Fredric. »Postmodern and Consumer Society«. V *Postmodern Culture*, ur. Henry Foster. London: Pluto Press, 1983.
- Jenkins, Henry. »'Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?': *alt.tv.twinpeaks*, the Trickster Author, and Viewer Mastery«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Kalinak, Kathryn. »'Disturbing the Guests with That Racket': Music and *Twin Peaks*«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: ZRC SAZU, 1999.
- Kuzniar, Alice. »Double Talk in *Twin Peaks*«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Lacan, Jacques. *Écrits II*. Pariz: Éditions du Seuil, 1999.
- . *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996.
- Lautréamont, comte de. *Les Chants de Maldoror*. Pariz: Gallimard, 1973.
- Lavery, David. »The Semiotics of Cobbler: *Twin Peaks*' Interpretative Community«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Lynch, David in Chris Rodley, ur. *Lynch on Lynch*. London: Faber and Faber, 2005.
- Marx, Karl in Friedrich Engels. *Izbrana dela v petih zvezkih*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1976.
- Marx, Karl. *Kapital: kritika politične ekonomije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1961.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus, Noli me tangere, Rojstvo prsi*. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- Nelson, Robin. *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. London in New York: MacMillan, 1997.
- Olalquiaga, Celeste. *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Patterson, Troy in Jeff Jensen. »Our Town: *Twin Peaks*«. V *Entertainment Weekly 10th Anniversary Issue* (2000).
- Place, Janey. »Women in Film Noir«. V *Women in Film Noir*, ur. E. A. Kaplan. London: BFI, 1978.
- Rosenbaum, Jonathan. »Art And Politics of *Twin Peaks*«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Stevenson, Diane. »Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks*«. V *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, ur. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge in London: Harvard University Press, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Tulloch, John in Manuel Alvarado. *Doctor Who: The Unfolding Text*. London: Macmillan Press, 1983.
- Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Shocken, 1974.
- Žižek, Slavoj. *Krški absolut: enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2000.

Dodatek:

Filmografija in galerija

PRVA SEZONA

000/ Pilot

Northwest Passage (Severozahodni prehod)

sc Mark Frost, David Lynch **r** David Lynch

101/ Epizoda 1

Traces to Nowhere (Sledi nikamor)

sc Mark Frost, David Lynch **r** Duwayne Dunham

102/ Epizoda 2

Zen, or the Skill to Catch a Killer (Zen, ali veččina ujeti morilca)

sc Mark Frost, David Lynch **r** David Lynch

103/ Epizoda 3

Rest in Pain (Počivaj v bolečini)

sc Harley Peyton **r** Tina Rathborne

104/ Epizoda 4

The One-Armed Man (Enoroki mož)

sc Robert Engels **r** Tim Hunter

105/ Epizoda 5

Cooper's Dreams (Cooperjeve sanje)

sc Mark Frost **r** Lesli Linka Glatter

106/ Epizoda 6

Realization Time (Čas za razumevanje)

sc Harley Peyton **r** Caleb Deschanel

107/ Epizoda 7

The Last Evening (Zadnji večer)

sc in **r** Mark Frost

DRUGA SEZONA

201/ Epizoda 8

May the Giant Be With You (Naj bo velikan s teboj)

sc Mark Frost, David Lynch **r** David Lynch

202/ Epizoda 9

Coma (Koma)

sc Harley Peyton **r** David Lynch

203/ Epizoda 10

The Man Behind Glass (Mož za steklom)

sc Robert Engels **r** Lesli Linka Glatter

204/ Epizoda 11

Laura's Secret Diary (Laurin skrivni dnevnik)

sc Jerry Stahl, Mark Frost, Harley Peyton, Robert Engels **r** Todd Holland

205/ Epizoda 12

The Orchid's Curse (Prekletstvo orhideje)

sc Barry Pullman **r** Graeme Clifford

206/ Epizoda 13

Demons (Demoni)

sc Harley Peyton, Robert Engels **r** Robert Engels

207/ Epizoda 14

Lonely Souls (Osamljene duše)

sc Mark Frost, David Lynch **r** David Lynch

208/ Epizoda 15

Drive With a Dead Girl (Vožnja z mrtvim dekletom)

sc Scott Frost **r** Caleb Deschanel

209/ Epizoda 16
Arbitrary Law (Poljubni zakon)
sc Mark Frost, Harley Peyton, Robert Engels
r Tim Hunter

210/ Epizoda 17
Dispute Between Brothers (Spor med brati)
sc Tricia Brock **r** Tina Rathborne

211/ Epizoda 18
Masked Ball (Ples v maskah)
sc Barry Pullman **r** Duwayne Dunham

212/ Epizoda 19
The Black Widow (Črna vdova)
sc Harley Peyton, Robert Engels **r** Caleb Deschanel

213/ Epizoda 20
Checkmate (Šah-mat)
sc Harley Peyton **r** Todd Holland

214/ Epizoda 21
Double Play (Dvojna igra)
sc Scott Frost **r** Uli Edel

215/ Epizoda 22
Slaves and Masters (Sužnji in gospodarji)
sc Harley Peyton, Robert Engels **r** Diane Keaton

216/ Epizoda 23
The Condemned Woman (Obsojena ženska)
sc Tricia Brock **r** Lesli Glatter

217/ Epizoda 24
Wounds and Scars (Rane in Brazgotine)
sc Barry Pullman **r** James Foley

218/ Epizoda 25
On the Wings of Love (Na krilih ljubezni)
sc Harley Peyton, Robert Engels **r** Duwayne Dunham

219/ Epizoda 26
Variations on Relations (Variacije v odnosih)
sc Mark Frost, Harley Peyton **r** David Lynch

220/ Epizoda 27
The Path to the Black Lodge (Pot do Črne lože)
sc Harley Peyton, Robert Engels **r** David Lynch

221/ Epizoda 28
Miss Twin Peaks (Miss Twin Peaks)
sc Barry Pullman **r** Tim Hunter

222/ Epizoda 29
Beyond Life and Death (Onkraj življenja in smrti)
sc Mark Frost, Harley Peyton, Robert Engels
r David Lynch

CELOVEČERNI FILM

Twin Peaks: Ogenj hodi z menoj (Twin Peaks: Fire Walk With Me, 1992)

Scenarij: David Lynch, Robert Engels

Režija: David Lynch

Glasba: Angelo Badalamenti

Fotografija: Ron Garcia

Montaža: Mary Sweeney

Igrajo: Sheryl Lee, Ray Wise, Mädchen Amick, Dana Ashbrook, David Bowie, Eric DaRe, Miguel Ferrer, Chris Isaak, Moira Kelly, Harry Dean Stanton, Kyle MacLachlan, David Lynch











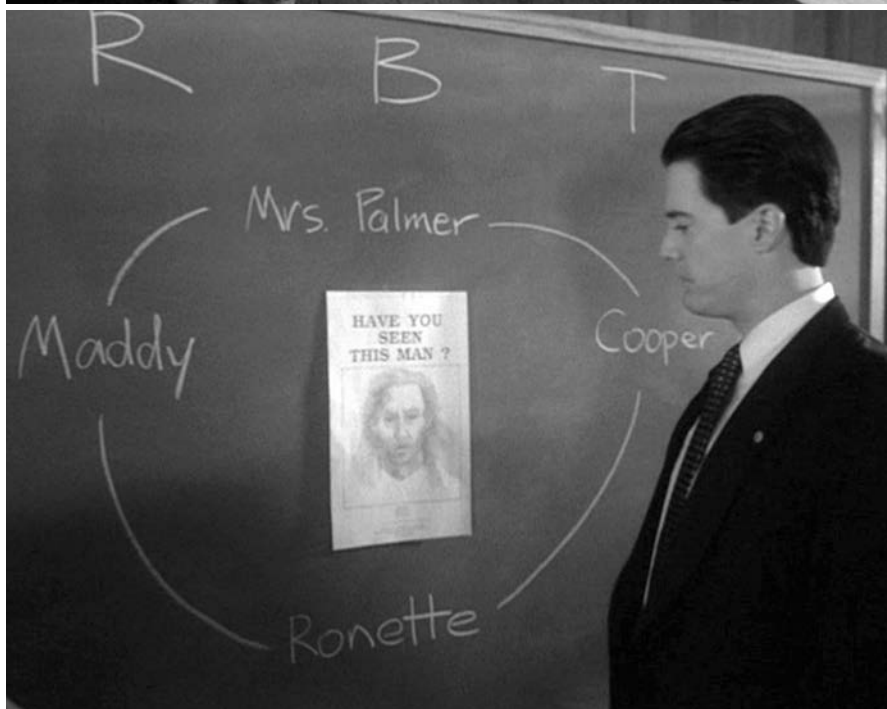




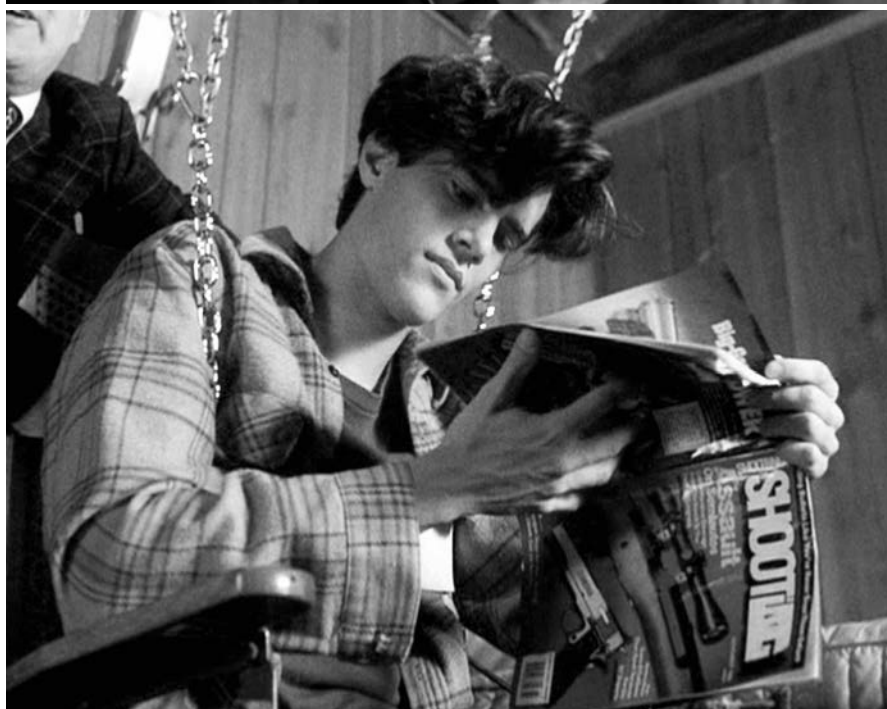
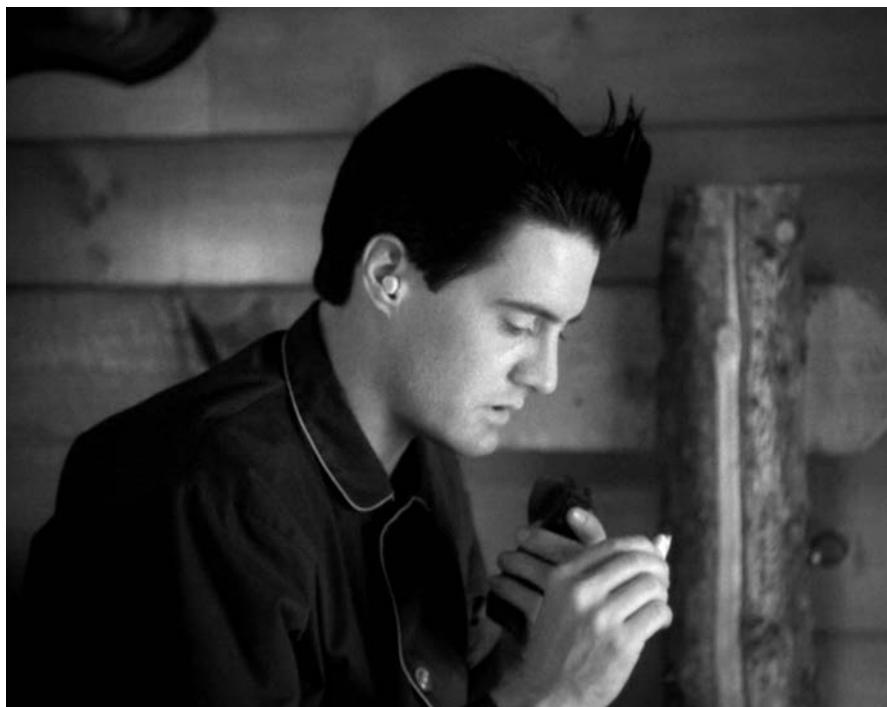






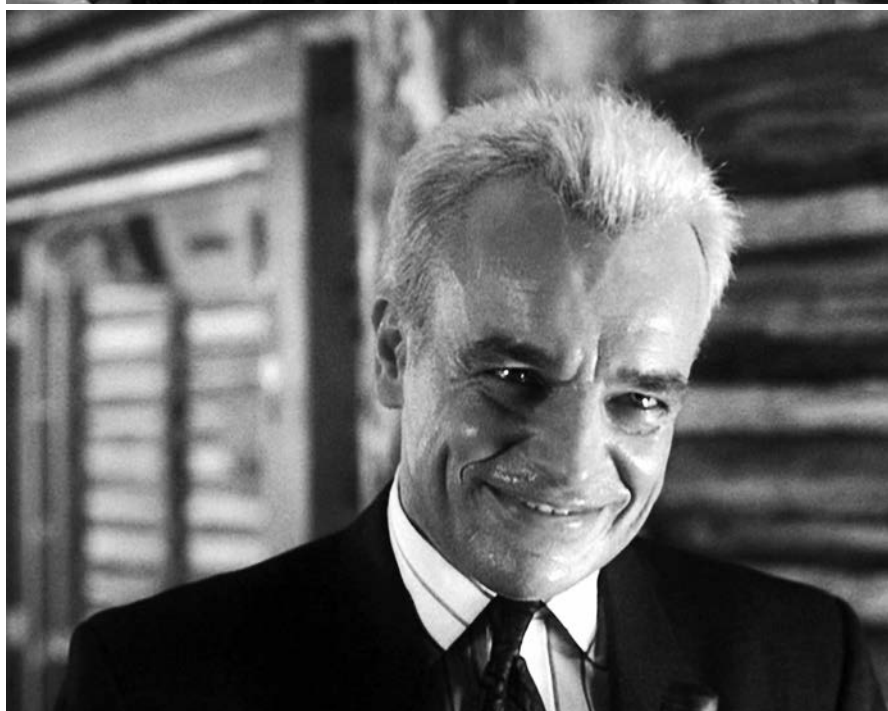




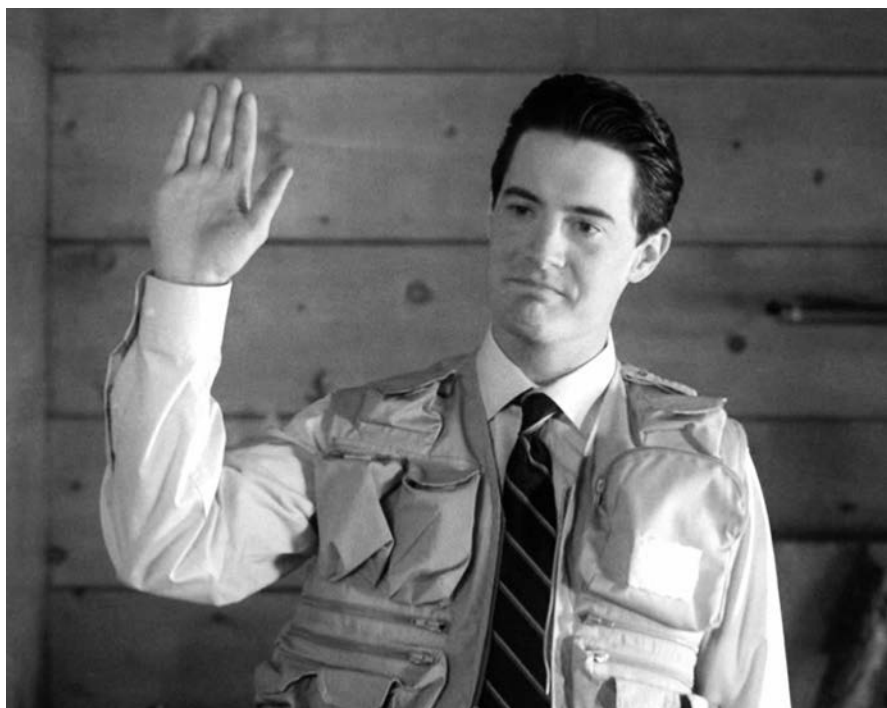








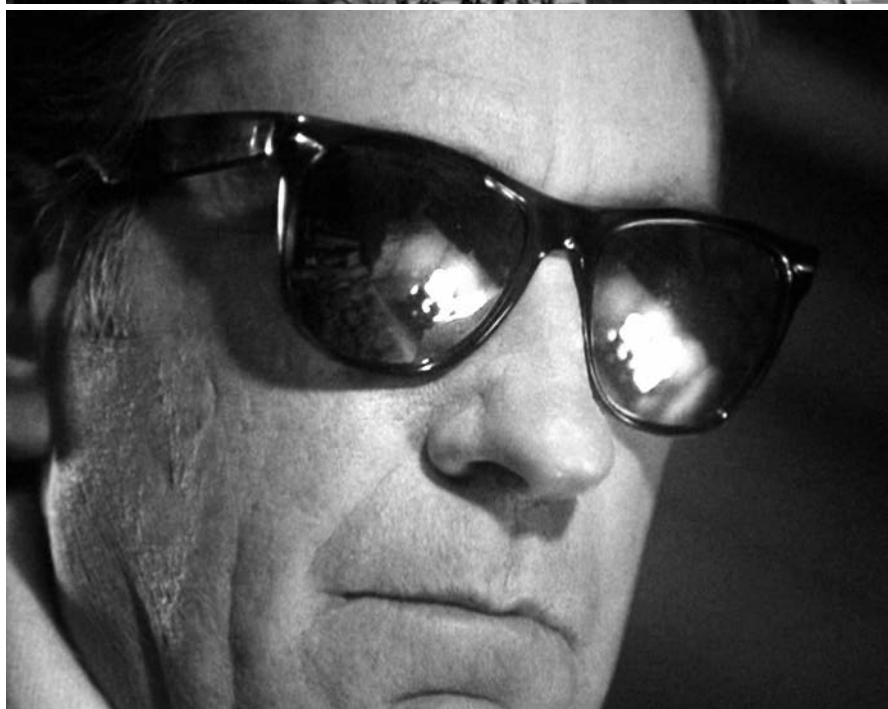






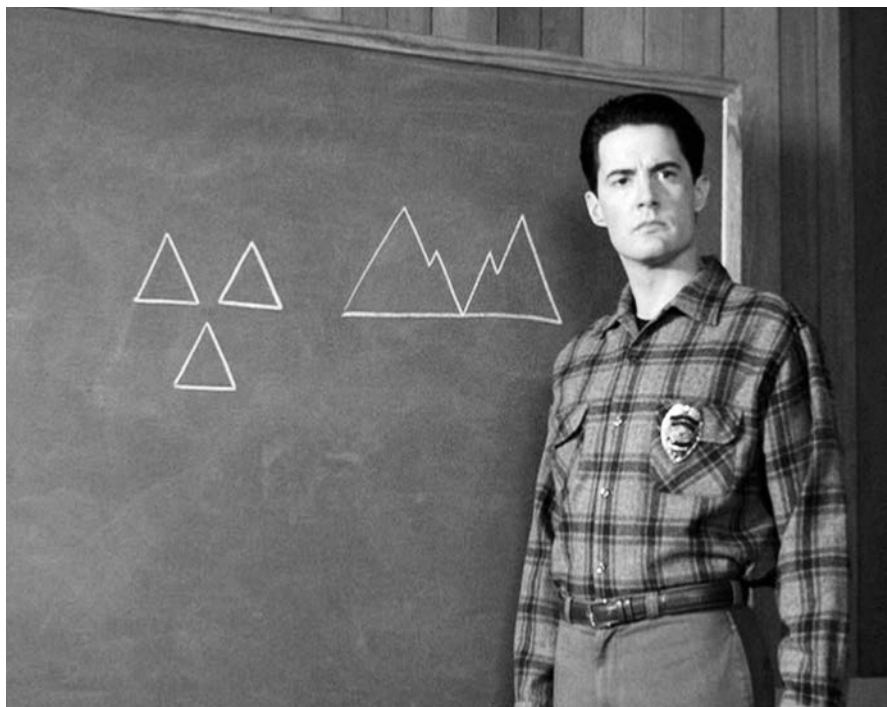




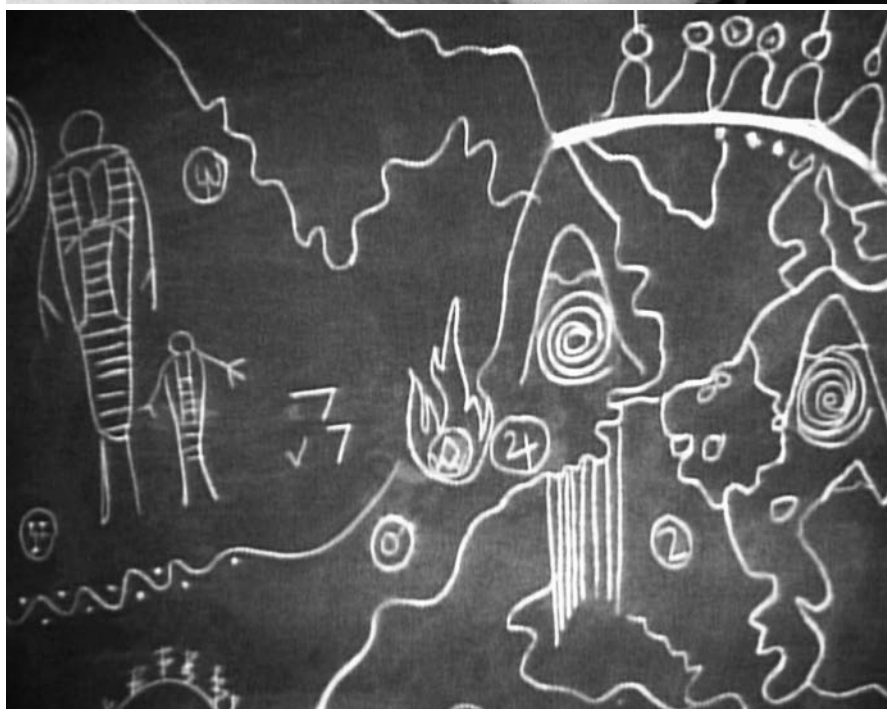




















Twin Peaks:
Ogenj hodi z
menoj

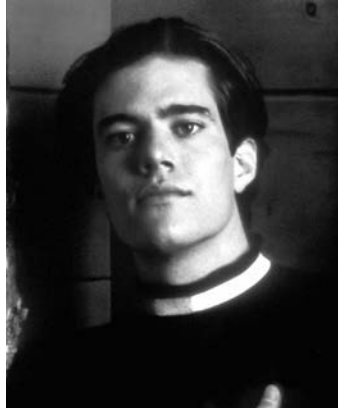
Galerija likov



Dale Cooper (Kyle MacLachlan)
Andy Brennan (Harry Goaz)

Harry S. Truman (Michael Ontkean)
Lucy Moran (Kimmy Robertson)

Tommy "Hawk" Hill (Michael Horse)
Albert Rosenfield (Miguel Ferrer)



Gordon Cole (David Lynch)
Laura Palmer (Sheryl Lee)
Mike Nelson (Gary Hershberger)

Leland Palmer (Ray Wise)
Lawrence Jacoby (Russ Tamblyn)
James Hurley (James Marshall)

Sarah Palmer (Grace Zabriskie)
Bobby Briggs (Dana Ashbrook)
Donna Hayward (Lara Flynn Boyle)



Will Hayward (Warren Frost)
Leo Johnson (Eric DaRe)
Josie Packard (Joan Chen)

Ed Hurley (Everett McGill)
Shelly Johnson (Madchen Amick)
Pete Martell (Jack Nance)

Nadine Hurley (Wendy Robie)
The Log Lady (Catherine E. Coulson)
Catherine Martell (Piper Laurie)



Benjamin Horne (Richard Beymer)
Annie Blackburn (Heather Graham)
The Man From Another Place
(Michael J. Anderson)

Audrey Horne (Sherilyn Fenn)
Windom Earle (Kenneth Welsh)
MIKE the One-Armed Man (Al Strobel)

Harold Smith (Lenny von Dohlen)
The Giant (Carel Struycken)
Killer BOB (Frank Silva)

Twin Peaks in postmodernizem: kava, pita, sova, škrat
zbirka Imago

uredil Nil Baskar
izdajatelj Slovenska kinoteka
za izdajatelja Ivan Nedoh
lektorica Irena Tul
oblikovna zasnova zbirke Metka Dariš
oblikovanje in stavek Maja Rebov
tisk Matformat
naklada 400 izvodov

Ljubljana, 2012

Izid knjige sta omogočila:
RGP d.o.o., Rudarski gradbeni programi
Gorenje Projekt d.o.o.
Za podporo se jima lepo zahvaljujemo.



gorenje

Tisto, kar je na seriji fasciniralo, je povzročilo njen spektakularen vzpon; tisto, kar je frustriralo, pa njen prav tako spektakularen propad. A vendar je nekaj, kar je bilo proizvedeno med tema procesoma očaranja in razočaranja, navkljub vsemu preživelo, prav to pa daje *Twin Peaksu* njegov še vedno trajajoči čar. Kajti če ima estetska vrednost kakšen smisel, potem ta ne leži v empirično preverljivi in kvantitativno merljivi globalni razširjenosti nekega estetskega artefakta, temveč v potencialnem kljubovanju skrajno relativizirajočemu postmodernemu pogledu, za katerega so vsi filmi zgolj odsevi enega in istega svetlobnega žarka in vse televizijske serije zgolj podaljšek tega istega zaslepljujočega osvetljevanja. Če ima *Twin Peaks* določeno estetsko vrednost, potem jo ima ne glede na svojo časovno, kulturno in geopolitično omejeno gledanost in razširjenost; ima jo kot umetnina, katere smoter ni zgolj televizijska zabava in konsumpcija, temveč tudi intelektualni užitek kontemplacije. Umetnine, ki kljubujejo zobovju časa, imajo namreč prav lastnost, da spodbujajo intelektualne dejavnosti, ki gledalca ne potapljaajo v lahkoten dremež počitka, temveč ga spodbujajo, da se v dnevni sanjarijah vsakdanjega življenja ove fantazmatskega deleža same realnosti.

Mirt Komel je filozof in pisatelj, asistent in raziskovalec na oddelku za kulturologijo Fakultete za družbene vede, član uredniškega odbora Časopisa za kritiko znanosti, avtor vrste prispevkov v priznanih slovenskih znanstvenih in literarnih revijah (Problemi, KINO!, Apokalipsa, OtočjeO), avtor kulturološke monografije Poskus nekega dotika in dveh literarno-filozofskih potopisov, Sarajevskega dnevnika in Kahirskih kaheksij. Dela in deluje v Ljubljani, živi in ustvarja v Novi Gorici.

17.00 EUR

imago