

---

# Speciale i Dansk

”My dream is a code waiting to be broken”  
- detektiven mellem drøm og virkelighed.  
En analyse af *Twin Peaks*

---



Af Troels Erecius Poulsen

Vejleder: Søren Jakobsen

13. november 2008

Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab  
Københavns Universitet

**100 normalsider**

## Indhold

<b>1</b>	<b>Summary</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Indledning</b>	<b>4</b>
2.1	Metode og teori . . . . .	5
2.2	Tidligere forskning . . . . .	6
<b>3</b>	<b>"Entering the town of Twin Peaks"</b>	<b>7</b>
	- næranalyse af <i>Twin Peaks</i> ' pilot	7
3.1	Illusionen om den kernesunde lilleby - et kort blik på introen til Twin Peaks . . . . .	7
3.2	Tårer, der falder - melodramaet og chokket over Laura Palmers død . . . . .	8
3.3	"I'm beginning to feel a bit like Dr. Watson" - piloten og den klassiske detektivfortælling . . . . .	10
3.4	"The full blossom of the evening" - mellem suspense og soap . . . . .	14
3.5	At falde ind i en drøm . . . . .	16
<b>4</b>	<b>Undersøgelsen af det underbevidste i sindet og lillebyen</b>	<b>19</b>
4.1	Stenkast og drømmeverdner - Coopers afsked med rationaliteten i episode 2 . . . . .	19
4.2	Drømmen som narrativt princip i første sæson af <i>Twin Peaks</i> . . . . .	23
4.3	Drømmen som metafiktivt princip i første sæson af <i>Twin Peaks</i> . . . . .	25
4.4	Genskabelsen af den afdøde skønhed - besættelse, dobbeltgængere og intertekstualitet . . . . .	28
4.5	Suspense, film noir og undersøgelsen af lillebyens skyggesider . . . . .	32
<b>5</b>	<b>På grænsen mellem drøm og virkelighed</b>	<b>36</b>
	- den tvetydige afsløring	36
5.1	"It is happening again" - virkelighedsoverskridelse, cykliske strukturer og 'det uhyggelige' . . . . .	36
5.2	Den 'fantastiske' konflikt og undergravningen af kernefamilien . . . . .	39
5.3	Fatale femme fatales, dobbeltgængere og den ydre påvirkning af Coopers efterforskning . . . . .	43
5.4	Ubevidste bånd, indlevelse og Coopers fortrængning af det mørke . . . . .	44
<b>6</b>	<b>Konfrontationen med de mørke kræfter</b>	<b>49</b>
6.1	En sorthvid konflikt i sindet - Coopers konfrontation med den mørke fortid . . . . .	49
6.2	"Windom Earle is playing off the board" - vejen til the White Lodge og the Black Lodge . . . . .	51
6.3	Ringens slutning og begyndelse - kulminationen i episode 29 . . . . .	54
<b>7</b>	<b>Konklusion</b>	<b>58</b>
<b>8</b>	<b>Kildefortegnelse</b>	<b>63</b>
8.1	Primært værk . . . . .	63
8.2	Litteraturliste . . . . .	63
8.3	Filmliste . . . . .	65
8.4	Musik . . . . .	65
8.5	Web . . . . .	65

## 1 Summary

In this thesis I will be analysing *Twin Peaks*, the TV series created by Mark Frost and David Lynch. The series goes through a radical change during the 30 episodes, and it is this gradual transformation that I will look into. In the analysis I will be focusing on the change of genre that *Twin Peaks* goes through. On the basis of genre theoretical writings of John Cawelti and Tzvetan Todorov I will be making the case that the series during the pilot episode can be related to the classic detective story. As I will point out in the analysis *Twin Peaks* quickly breaks away from this basis of genre, which among other things is due to the fact that the detective, Dale Cooper, goes from a characteristic rational investigation of the genre to gradually let go of his self control and lets his sub-conscience abilities guide him.

Furthermore, in the criminal genre there lies an expectation about a sole solution to the mystery, but in the actual moment of disclosure in *Twin Peaks* we are faced with an abstract duality instead. This conflict I will relate to Tzvetan Todorov's definition of 'the fantastic', which has as a precondition that we are supposed to waver between a psychological and a supernatural explanation to what transpires. I also claim that the manifestation of the series' crucial 'fantastic' conflict also marks the culmination of what Sigmund Freud defines as 'the uncanny' and of a gradual deterioration between the central boundaries such as exterior versus interior, dream versus reality, which I will elucidate by looking closely at the surreal and meta-fictional aspects combined with the dream-like narrative principal of the series.

Finally I will look at how the most central intertextual connections from a hermeneutical principal can be used to bring an extra interpretive depth to the series. Among the references I will be incorporating in the analysis are Otto Preminger's *Laura* and Alfred Hitchcock's *Vertigo*, which I will use to elucidate how the series work with a reconstruction of the murdered girl Laura Palmer and the way Cooper slowly involves himself personally in the murder case. Where the classic detective is characterized by distance, I will point out how the actual moment of discovery for Cooper consist of a form of reconstruction of the deceased Laura Palmer who in the most intimate moment in the world of dreams whispers the name of her assailant into his ear. The truth Laura Palmer whispers is that her father killed her, which however is a fact so grim that Cooper as a human being can't come to terms with it. I therefore point out how the 'fantastic' conflict reaches a fundamental thematic significance in the series, since it brings an inexplicable and inconceivable fact as a cruel friendly father raping and murdering his own daughter into focus rather than the proper explanation that is the norm in the criminal genre. As a consequence of this Cooper chooses, I claim, solely the supernatural explanation of the 'fantastic' conflict, which I see as his missing ability to face the fact that darker sides can be integrated parts of human goodness. Because Cooper represses this dark fact and forgives Laura Palmer's murderer, evil and guilt lives on, and this, I claim, becomes the central focus of the last part of *Twin Peaks* after the murder of Laura Palmer is solved, where the darkness slowly penetrates the persona of Cooper and in the last nightmare-esque episode of the series conquers him in what I will describe as a new 'fantastic' conflict.

## 2 Indledning

Tv-serien *Twin Peaks*, der for første gang rullede over skærmene verden over i perioden fra 1990 til 1991, regnes for at være en af de mest spektakulære begivenheder i tv-fiktionens historie. Serien markerede et unikt samarbejde mellem Mark Frost, der bl.a. havde erfaring inden for tv-mediet som manuskriptforfatter på successerien *Hill Street Blues*, og David Lynch, der fra film som *Eraserhead* og *Blue Velvet* var kendt som en filminstruktør med stærkt eksperimenterende tendenser. Sammen skabte Lynch og Frost den halvanden time lange pilot, der i første omgang blev adgangsbillet til yderligere syv episoder af ca. 45 minutters varighed hver. Piloten og disse syv episoder udgør første sæson af *Twin Peaks*, der grundet en massiv seersucces blev efterfulgt af en anden sæson med hele 22 episoder.

At disse i alt 30 episoder i *Twin Peaks* hænger sammen som en narrativ enhed, er noget af bedrift, fordi serien ændres så radikalt undervejs. Udgangspunktet i piloten er det skræmmende fund af liget af den syttenårige lokale skønhedsdronning, Laura Palmer, der ryster den tilsyneladende fredelige lilleby, Twin Peaks. Den karismatiske FBI-agent Dale Cooper ankommer kort efter til byen, og med mordet og opklaringsprocessen som centrum bliver vi ført bag om facaden i lillebyen, hvor magtkampe og intriger ulmer. Hermed er succesformlen for seriens forløb tilsyneladende fundet: En klassisk kriminalgåde kombineret med soap opera-formatets principielt uendelige række af personlige forviklinger. Hurtigt må vi dog erkende, at denne beskrivelse ikke er dækkende for *Twin Peaks*, for i løbet af serien åbnes gradvist op for en langt mere kompleks og udefinerlig verden, hvor drømmetydning er vigtigere end indicier, og hvor ugler ikke længere er, hvad de ser ud til.

Det er denne transformation af *Twin Peaks*, som jeg i denne opgave vil undersøge. Især vil jeg se nærmere på tre aspekter, der imidlertid ikke skal ansues som adskilte, men som integrerede dele af én og samme problematik. For det første vil jeg sætte den transformation, som *Twin Peaks* gennemgår som serie, ind i et genremæssigt perspektiv. "Who killed Laura Palmer?", var det spørgsmål, der fra starten tryllebandt seerne, hvilket gør det oplagt at lade den klassiske krimi være begyndelsepunktet for genreanalysen. I krimigenren er der en basal forventning om en entydig og konkret løsning på mysteriet, men i selve afsløringsøjeblikket i *Twin Peaks* stilles vi i stedet over for en abstrakt tvetydighed. Denne konflikt vil jeg sætte i perspektiv til den genre, som Tzvetan Todorov betegner som 'det fantastiske', hvorfor hovedformålet med min genreanalyse af *Twin Peaks* bliver at undersøge seriens bevægelse fra den klassiske krimi over mod 'det fantastiske'.

Når denne radikale genretransformation giver mening narrativt set, skyldes det imidlertid, at ændringen af seriens univers ikke sker abrupt. Den 'fantastiske' konflikt skal snarere ses som kulminationen på en gradvis opløsning af skellet mellem centrale grænser som indre og ydre, drøm og virkelighed. For det andet vil jeg derfor undersøge, hvordan skellet mellem indre og ydre, drøm og virkelighed langsomt nedbrydes i takt med den genremæssige transformation af *Twin Peaks*. Disse iagttagelser vil jeg sætte i perspektiv ved at undersøge de surrealistiske og metafiktive niveauer, som jeg vil hævde, indgår i et samspil i serien.

Endelig er *Twin Peaks* en tekst, der indgår i en række intertekstuelle relationer. Helt konkret kan *Twin Peaks* placeres i kontekst til flere andre værker af filminstruktøren David Lynch, men samtidig etableres i serien en række tekstuelle forbindelser til værker, der går forud for serien og ikke er en del af Lynchs produktion. Det er min holdning, at begge disse intertekstuelle niveauer kan være af betydningsfuld karakter tolkningsmæssigt, hvorfor jeg for det tredje som en integreret del af analy-

sen vil drage paralleller til flere andre værker, men ud fra et hermeneutisk princip, hvor analogierne til de relaterede værker bruges til at kaste et opklarende lys over relevante aspekter i *Twin Peaks*.

Disse indfaldsvinkler er naturligvis ganske uinteressante, hvis ikke de kobles med en række tematiske pointer. En overordnet tematisk dimension, som jeg vil belyse, er således, hvordan vi gennem seriens transformation gradvist føres ind under overfladen, både i lillebysamfundet, hjemmet og det menneskelige sind, hvor mørke kræfter gang på gang viser sig at lure selv i det, der udadtil virker allermest lyst.

## 2.1 Metode og teori

Med en varighed på omkring 24 timer er *Twin Peaks* et stort analyseobjekt at angribe, hvorfor jeg har valgt at strukturere min analyse i fire hovedafsnit, der følger seriens progression. Denne inddeling af både *Twin Peaks* og opgaven er foretaget på baggrund af ønsket om at belyse seriens transformation, og fordi de tre ovennævnte hovedaspekter, som jeg vil undersøge i forhold til denne transformation, ikke er uafhængige, men komplementerende.

I det første hovedafsnit (afsnit 3) vil jeg gå i dybden med den halvanden time lange pilot, som jeg vil sætte i genremæssigt perspektiv til den klassiske detektivfortælling, som den defineres i to af denne opgaves helt centrale teoretiske tekster, John Caweltis *Adventure, Mystery, and Romance* og Tzvetan Todorovs *The Typology of Detective Fiction (Typologie du Roman policier)*. Derudover gøres der især i den første tredjedel af piloten brug af melodramagenren, hvilket er en genreprioritering, som jeg vil belyse med udgangspunkt i Peter Brooks værk, *The Melodramatic Imagination*. De tre ovennævnte tekster er alle litteraturteoretiske, og da *Twin Peaks* er en visuel tekst, er det ligeledes relevant at inddrage teori, der mere specifikt omhandler film og tv-fiktion. Her har jeg bl.a. taget udgangspunkt i teori af David Bordwell, Kristin Thompson og Glen Creeber.

I det andet hovedafsnit (afsnit 4) behandler jeg den resterende del af *Twin Peaks*' første sæson, hvor jeg bl.a. med afsæt i den meget vigtige drømmesekvens i episode 2 vil komme ind på *Twin Peaks*' brud på den klassiske krimis rationalitetsprincip. I min behandling af drømmen som størrelse vil jeg ud fra Lilian Munk-Rösings værk, *At læse barnet*, kort skitsere enkelte grundbegreber fra Sigmund Freuds psykoanalytiske teori om drømmetydning, men især vil jeg gå i dybden med den begyndende opløsning af skellet mellem indre og ydre, drøm og virkelighed, som kan spores i første sæson. Jeg vil her på baggrund af teoretiske tekster af bl.a. Mary Ann Caws og Michael Richardson sætte seriens drømmeagtige narrative princip i relation til surrealismen, men jeg vil ligeledes identificere et udpræget metafiktivt lag omkring drømmen som størrelse. Endelig vil jeg gå mere ind i Coopers tab af den klassiske detektivs distance til mordsagen og måden, hvorpå Laura Palmer genskabes både mentalt og fysisk i serien. Disse aspekter vil jeg behandle ved at se nærmere på de intertekstuelle paralleller til Otto Premingers *Laura* og Alfred Hitchcocks *Vertigo*, og ved med fokus på første sæsons afslutning at sætte serien i perspektiv til den hårdkogte detektivfortælling og den hertil relaterede film noir-bølge i Hollywood. I forbindelse med sidstnævnte trækker jeg bl.a. på teori af Thomas Schatz, Anne Jerslev og endnu en gang John Cawelti, hvorved der parallelt med analysen af første sæson kan skimtes en historisk udvikling af krimien over ca. et århundrede.

I det tredje hovedafsnit (afsnit 5) fokuseres på episode 8 til 16, hvor *Twin Peaks* bliver langt mere dystert og abstrakt. Denne drejning af serien vil jeg påvise ved igen at se nærmere på de surrelle og metafiktive niveauer, som jeg desuden vil

sætte i perspektiv til Freuds begreb 'det uhyggelige' ('das Unheimliche') fra hans berømte essay af samme navn. Denne abstrakte ændring af serien fører vigtigst af alt til etableringen af den 'fantastiske' konflikt, som jeg vil belyse gennem endnu en af denne opgaves helt centrale teoretiske tekster, nemlig Tzvetan Todorovs *Den fantastiske litteratur - en indføring (Introduction à la Littérature fantastique)*. Endelig vil jeg gå i dybere ind i Coopers karakter og undersøge, hvorfor han forsinkes så fatalt i sin efterforskning, og hvordan selve opklaringen af mordet på Laura Palmer afslører, at mysteriets løsning i lang tid har ligget fortrængt i hans sind.

I det fjerde hovedafsnit (afsnit 6) vil jeg gå ind i den sidste del af *Twin Peaks* fra episode 17 til 29, der afgjort er den mest ufokuserede del af serien, idet uoverskueligt mange sidehistorier er i spil i episoderne umiddelbart efter efterforskningen af mordet på Laura Palmers afslutning. Naturligvis har de tidligere episoder i *Twin Peaks* også en stærkt forgrenet struktur, men størstedelen af disse narrative spor kan på et eller plan forbindes til mordet på Laura Palmer og Coopers efterforskning. Derfor er det, som om episoderne lige efter Laura Palmer-sagens afslutning mangler et centrum, men langsomt anes alligevel en ny rød tråd, der handler om Coopers person og måden, hvorpå han langsomt opluges af mørket. Jeg skal i denne del udelukkende fokusere på dette hovedspor, hvor serien næsten deterministisk ledes mod en ny dyster 'fantastisk' konflikt, der etableres i selve afslutningsbilledet i seriens allersidste og voldsomt krævende episode.

Endelig skal det nævnes, at der i denne opgave ikke har været plads til også at behandle filmen, *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, der er en såkaldt 'prequel' til serien, som Lynch instruerede efterfølgende. Filmen adskiller sig radikalt fra serien, fordi det er Laura Palmers sidste dage og hendes mentale verden, der er i fokus.

## 2.2 Tidligere forskning

Der er forsket ganske meget i David Lynchs film og *Twin Peaks*, hvilket vidner om en produktion, der både fascinerer mange, og samtidig er så tolkningsmæssigt åben, at en entydig sandhed aldrig kan nås. Lynch selv spolerer da heller ikke fortolkningsmulighederne med indgående analyser af sine værker. Interessant og relativt let læsning er Lynchs samtale med Chris Rodley i *Lynch on Lynch* og hans eget værk, *Catching the Big Fish* (2006), hvor han beskriver sin transcendentale meditation og måden, hvorpå han af overraskende veje finder frem til ideer til sine værker. Af teoretiske behandlinger af Lynchs værker har jeg fundet inspiration i Anne Jerslevs *David Lynch i vore øjne* (1991), Michel Chions *David Lynch* (1995), Martha Nochimsons *The Passion of David Lynch* (1997) og Todd McGowans *The Impossible David Lynch* (2007). Af mere specifikke analyser om *Twin Peaks* vil jeg fremhæve essaysamlingen *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* (1995), hvor David Lavery uden restriktioner omkring subjektivitet har sat en række skribenter til at angribe *Twin Peaks* ud fra forskellige vinkler. I forhold til min opgave har især bidragene af Diane Stevenson, Martha Nochimson og Angela Hague været relevante. Derudover har jeg draget nytte af et essay af John Richardson fra 2004, hvor han gennem en komparativ analyse af Angelo Badalamentis musik til *Twin Peaks* og David Raksins musik til *Laura* viser, at intertekstualitet kan bruges konstruktivt til at kaste nyt lys over begge tekster. I min analyse af Angelo Badalamentis konstant nærværende musik i *Twin Peaks* har jeg i enkelte tilfælde ladet mig inspirere af John Richardsons essay, men mest af alt har jeg grundet en personlig interesse i musik fundet det ganske interessant både at lytte til de respektive soundtracks og selv at spille flere af de centrale temaer fra serien, der er udsendt på noder.

### 3 "Entering the town of Twin Peaks" - næranalyse af *Twin Peaks*' pilot

Jeg vil i det følgende gå i dybden med den 90 minutter lange pilot til *Twin Peaks*, som jeg overordnet set har valgt at inddele i tre dele. I den første tredjedel af piloten vil jeg hævde, at fokus er på en række voldsomme melodramatiske optrin, mens midterdelen af episoden er centreret om den egentlige krimifortælling. Endelig er der den sidste del af piloten, der præges af en drømmeagtig stemning og en række lokale intriger, som jeg vil karakterisere som værende på soap opera-planet. Før jeg går ind i analysen af de tre dele, er det dog værd at se nærmere på den langsomme billedmontage, der udgør introen til *Twin Peaks*' pilot, og som forbliver en fast velkomst til seerne før hver enkelt af seriens 30 episoder.<sup>1</sup>

#### 3.1 Illusionen om den kernesunde lilleby - et kort blik på introen til *Twin Peaks*

De første billeder, vi ser i introen til *Twin Peaks*, viser en smuk natur i fredfyldt balance med et langsomt arbejdende savværk i produktion. Herved anslås det, at vi nu skal føres ind i et idyllisk lillebysamfund, hvor tingene går sin egen rolige gang, og denne fornemmelse understreges til dels af Angelo Badalamentis drømmende musikalske kendingstema, *Twin Peaks Theme*, der med sin meditative stemning er med til at binde billederne sammen. Alligevel er der, som John Richardson påpeger, noget ved den udpræget elektroniske bund i dette musikalske tema, der skurrer mod den forestilling om det sunde lillebysamfund i pagt med naturen, som billederne indikerer.<sup>2</sup>

Efter montagen mellem naturen og industrien følger et billede af byskiltet med teksten "Welcome to Twin Peaks" og indbyggertallet "51201", der står skrevet oven på en tegning af områdets to karakteristiske tvillingebjergtinder. Til venstre for byskiltet ses hovedvejen, mens områdets vartegn, de to tvillingebjergtinder, i virkelig form tårner op i baggrunden. Herved får vi en stærkt konstrueret etablering af seriens location, men samtidig anslås allerede her to varianter af seriens gennemgående fordoblingsmotiv, det ene i form af de to næsten identiske bjergtinder og det andet i form af det mere metaprægede forhold mellem afbildningen af tinderne og deres virkelige noget mere dunkle fremtoning i tågen.

Mere bevægelse end på den utrafikerede landevej er der over områdets prægtige flod, som vi ser som afslutning på introen. Først vises det store vandfald ved hotellet "the Great Northern", hvorefter der klippes til et sted længere nede af floden, hvorfra kameraet panorerer videre i strømmens retning. Vandfaldets voldsomme kræfter giver associationer til noget truende, hvilket underbygges af, at vandet med dets mørke overflade og den kraftige strøm kan ses som et klassisk symbol på både det skjulte og forgængelige. Muligvis er det ikke disse tanker, man kommer på i det første møde med *Twin Peaks*, men har man først set åbningsminutterne af piloten, hvor den syttenårige Laura Palmers lig findes ved flodbredden, sidder denne dystre allusion fast i bevidstheden. Her bekræftes den svagt disharmoniske undertone signaleret af musikkens elektroniske bund, idet den døde krop ligger indhyllet midt i den smukke natur i noget så kunstigt som glitrende plastik.

Med fundet af det indpakkede lig i åbningsminutterne af *Twin Peaks* brydes har-

---

<sup>1</sup>De såkaldte "Log Lady Intros", der findes på dvd-udgivelsen, er ikke en del af den oprindelige serie, og de vil ikke blive behandlet.

<sup>2</sup>Richardson, i Sheen & Davison 2004, s. 84-85

monien for alvor, men alligevel er den første tredjedel af piloten mest af alt med til at bekræfte illusionen om den fredelige lilleby, idet vi her bliver vidne til en række voldsomt melodramatiske optrin, der viser, hvordan beboerne i Twin Peaks vitterligt er chokerede over den tragiske og tilsyneladende helt uforudsete hændelse. Dette vil jeg i det følgende uddybe.

### 3.2 Tårer, der falder - melodramaet og chokket over Laura Palmers død

Det melodramatiskes indtræden i *Twin Peaks* kan helt præcist placeres til de sekunder, hvor det lig, der ligger på ryggen indpakket i plastik, vendes om og identificeres som Laura Palmer. I denne meget vigtige scene fra åbningsminutterne i piloten finder en elegant stemningsvekslen mellem det gådefulde, komiske og følelseladete sted. Mystikken er forbundet med det endnu uidentificerede lig, men gådefuldheden omkring dette fund vejes hurtigt op af et lettere komisk indslag, da betjenten Andy Brennan bryder ud i tårer på grund af det sørgelige syn og må irrettesættes venligt af den lokale Sherif, Harry S. Truman. Det elegante ved dette humoristiske element i scenen er imidlertid, at Andys gråd markerer en glidende overgang mod det følelseladete, idet tårerne forplanter sig til de øvrige tilstedeværende i det øjeblik, liget rulles over på ryggen og genkendes som Laura Palmer.

Dette markante stemningsskift forstærkes i forhold til os som tilskuere af Angelo Badalamentis underlægningsmusik, hvor vi i baggrunden hører et tema med titlen, *Laura Palmer's Theme*, der består af to vidt forskellige dele: En uhyggebetonet figur i mol spillet på en synthesizer og et melodisk klaverstykke, der både stiger tonalt og lydmæssigt mod et storladent højdepunkt, før det igen falder og til sidst ender tilbage i det tonalt dybere uhyggestykke. Den uhyggebetonede figur repeteres konstant i de første minutter af piloten for at underbygge den gådefulde stemning, hvorimod placeringen af det melodiske stykke er timet til mindste detalje. I det øjeblik lægen, Dr. Hayward, beder Harry om at vende liget, glider temaet således over i dets anden melodiske del, der herefter bygges op, så det storladne højdepunkt helt præcist indtræder sekundet før, Harry udtaler navnet Laura Palmer. På denne måde bliver dette melodiske stykke i tilskuernes bevidsthed direkte relateret til den afdøde Laura, hvilket cementeres af scenens overraskende æstetisk smukke billede af hendes døde og forfrosne ansigt, der nærmest indrammes af den glitrende plastik, der lige er blevet trukket til side.

Det følelseladete og stærkt konstruerede i den sidste del af denne identifikations-scene kan relateres til melodramaet, der som genre er karakteriseret ved at have en voldsomt emotionel grundstemning. Med udgangspunkt i værker af forfatterne Honoré de Balzac og Henry James påpeger litteraturteoretikeren Peter Brooks, at melodramagenren oftest tager udgangspunkt i helt almindelige menneskers hverdag, hvor eksistentielle og etiske problemstillinger omkring liv og død grundet skæbnesvangre hændelser pludselig bliver påtrængende.<sup>3</sup> I opstillingen af disse konflikter viges der sjældent tilbage for det konstruerede og stilerede, for det vigtige i melodramaet er ifølge Brooks ikke det enkelte optrins realisme, men snarere den dybere moralske betydning, der ligger gemt bag realismens overflade.<sup>4</sup> På karakterplanet kommer dette til udtryk ved en stærk brug af exces, hvor de inderste følelser og mest personlige holdninger krænges direkte ud. "The desire to express all" bliver derfor en karakteriserende beskrivelse af melodramagenrens hovedværker, og gennem denne stærke grad af udtryksfuldhed opnår forfatterne en effekt, hvor hvert

---

<sup>3</sup>Brooks 1995, s.21

<sup>4</sup>Brooks 1995, s. 5



enkelt øjeblik lades med mening. Som Brooks skriver:

*"Life tends, in this fiction, towards ever more concentrated and totally expressive gestures and statements."*<sup>5</sup>

Sidstnævnte citat indfanger essensen af det melodramatiske indhold i ovenstående scene fra *Twin Peaks*, idet hver enkelt gestus fra karaktererne her netop bliver både koncentreret og ekspressiv på grund af den præcise timing i forhold til musikken. Herved nedbrydes realismen til fordel for opnåelsen af en maksimalt følelsesladet effekt, og det er denne prioritering af det emotionelle, der også på det kompositoriske plan er så karakteristisk for den første tredjedel af piloten.

Ud over ovenstående scene, hvor Laura Palmers lig identificeres, bliver vi således vidne til hele tre meddelelser om hendes død, før Agent Cooper ankommer til byen, og den egentlige krimifortælling tager sin begyndelse. Først underrettes Lauras forældre, derefter eleverne på den lokale skole, som rektoren dagslukker, og endelig stoppes arbejdet på savværket, fordi pigen Ronette Pulaski, der er datter af en af arbejderne, også er forsvundet. De to sidste officielle meddelelser viser, hvordan hele lillebysamfundet lammes af den uventede tragedie, men alligevel er det Harrys overbringelse af den sørgelige nyhed til Lauras forældre, der i al sin følelsesladede voldsomhed er mest bemærkelsesværdig. Meddelelsen til forældrene markerer i relation til Brooks' definition af melodramaet det øjeblik, hvor der helt uventet vendes op og ned på tilværelsen i den (tilsyneladende) helt almindelige Palmer-families hverdag.

Som teoretikeren David Bordwell påpeger, er filmmelodramaet narrativt set ofte karakteriseret ved, at vi som tilskuere har en større viden end de implicerede karakterer.<sup>6</sup> Mere generelt handler dette om struktureringen af vores 'omfang' (range) af viden, der i forhold til karaktererne i den givne scene kan være mere eller mindre 'begrænset' (restricted)<sup>7</sup>. Er vores viden ubegrænset i forhold til karaktererne, tales også om 'omniscient narration'<sup>8</sup>, og denne narrative teknik har i filmmelodramaet den funktion, at vi som tilskuere grundet vores større viden bliver ekstra opmærksomme på karakterernes emotionelle reaktioner.<sup>9</sup>

Dette narrative forhold gør sig gældende, da Lauras forældre får at vide, at deres datter er død, og sekvensen er endda konstrueret, så begge forældre får overbragt meddelelsen samtidig, selvom de befinder sig hver sit sted. Hele opbygningen af denne emotionalitet er som i Brooks definition af melodramaet yderst stiliseret. Faderen, Leland Palmer, taler således i telefon med sin bekymrede og desperate kone, Sarah, da Harry i politibilen bremser op foran Lelands arbejdsplads i baggrunden af billedet. Udover det ekstremt konstruerede i dette sammentræf er det påfaldende, hvor få ord, der egentlig udveksles i dette forløb. Da Leland ser Harry og udtaler ordene "Sheriff Truman", så Sarah hører det i den anden ende af linien, har sorgen allerede forplantet sig til begge forældre. "My daughter is dead", udbryder Leland, selvom Harry endnu ikke har fortalt noget konkret, og den melodramatiske effekt forstærkes igen af baggrundsmusikken, hvor den melodiske del af *Laura Palmer's Theme* når sit tonale og dynamiske højdepunkt samtidig med, at Leland udtaler ovenstående ord. En kunstnerisk detalje er afslutningen, hvor Leland har tabt telefonrøret, og kameraet i overensstemmelse med den tonalt faldende sidste del af det melodiske stykke i *Laura Palmer's Theme* langsomt følger telefonlednin-

---

<sup>5</sup>Brooks 1995, s.4

<sup>6</sup>Bordwell 1984, s. 70

<sup>7</sup>Bordwell 1984, s.57

<sup>8</sup>Bordwell & Thompson 1997, s.50

<sup>9</sup>Bordwell 1984, s.70

gen i en tiltning nedad. Hermed skal man dog ikke tro, at Lynch forfalder til ren æstetik. Selvom det perfekte afslutningsbillede på hele den emotionelle melodramatiske sekvens havde været billedet af det hængende telefonrør, klippes herfra videre til et nærbillede af Sarahs ansigt, der forvrides i et smertens skrig, indtil billedet fades ud.

Det er en voldsom melodramatisk exces, der præger det sidste billede af Sarah, og overraskende er derfor, at der i piloten bygges op mod endnu et melodramatisk klimaks, hvor tårerne denne gang falder blandt eleverne og de ansatte på den lokale skole. Herved bliver episoden også præget af melodramatisk exces på det kompositoriske plan, selvom den grådfyldte meddelelse om Lauras død på skolen ikke opnår en helt så smertelig effekt som synet af de sørgende forældre. Det allersidste billede i denne anden melodramatiske opbygning er dog fundamentalt for *Twin Peaks*' forløb. Da vi til tonerne af *Laura Palmer's Theme* har set både Lauras bedste veninde, Donna Hayward, og rektoren bryde ud i gråd, zoomer kameraet langsomt ind på det, der gennem store dele af *Twin Peaks* skal vise sig at blive et fast ledemotiv: Det smukke indrammede portrætfoto af den smilende lyshårede Laura Palmer.

De voldsomme melodramatiske optrin i den første tredjedel af piloten er, som ovenstående illustrerer, med til at underbygge introbilledernes illusion om den fredelige lilleby, der lammes af denne skræmmende hændelse. Lige så vigtigt er dog, at de mange sorgfulde øjeblikke nærmest indprenter et minde om Laura Palmer i vores bevidsthed. At denne erindring om den afdøde er forbundet med noget smukt, understreges af den kønne melodiske del af *Laura Palmer's Theme* og den æstetiske kvalitet i billedet af hendes hvilende ansigt i plastikindhylningen og det kønne portrætfoto. Så meget desto mere chokerende er midterdelen af piloten, hvor Cooper som den fremmede detektiv ankommer til lillebyen og for alvor sætter spørgsmålstegn ved det opbyggede glansbillede af skønhedsdronningen gennem sin efterforskning. Dette vil jeg i det følgende uddybe.

### 3.3 "I'm beginning to feel a bit like Dr. Watson" - piloten og den klassiske detektivfortælling

Special Agent Dale Coopers ankomst og begyndende efterforskning i midterdelen af piloten kan relateres til den klassiske detektivfortælling, som den defineres af John Cawelti i værket *Adventure, Mystery, and Romance* og Tzvetan Todorov i essayet *The Typology of Detective Fiction*. En vis begrebsforskel de to teoretikere imellem er værd at få på plads, idet Cawelti beskæftiger sig med den klassiske detektivfortælling som en litterær 'formel', mens Todorov bruger begrebet 'genre'. Som Cawelti påpeger, skal de to begreber dog ikke anskues som adskilte, men som to trin i samme udvikling, idet en bestemt litterær formel oftest vil eksistere længe, inden den eventuelt vil blive betragtet som en litterær genre.<sup>10</sup> Dette forklarer de to teoretikeres forskellige analyseobjekter. Hvor Todorov i sin definition af den klassiske krimigenre især tager udgangspunkt i krimiens såkaldte 'guldalder' omkring 1920'erne, fokuserer Cawelti primært på de allertidligste detektivfortællinger af Edgar Allan Poe og den senere Arthur Conan Doyle, hvis to forfatterskaber illustrerer detektivfortællingens udvikling fra formel til genre. Poe skrev således et utal af forskellige historier, men med sine tre fortællinger om detektiven C. Auguste Dupin fra begyndelsen af 1840'erne leverede han en første skabelon for detektivfortællingen, som Doyle startende med *A Study in Scarlet* i 1887 raffinerede i sine i alt 60 historier om detektiven Sherlock Holmes. Som Cawelti påpeger, er det derfor først fra og

---

<sup>10</sup>Cawelti 1976, s.8

med Doyles bevidste arbejde med Poes skabelon, at den klassiske detektivfortælling bevæger sig fra formel til genre.<sup>11</sup>

Et blik på opbygningen omkring en funden videooptagelse af Laura Palmer og hendes veninde Donna Hayward kan give en første illustration af, hvordan pilotens midterdel især i henhold til Cooper som karakter kan relateres til den klassiske detektivfortælling. Det, der er det uopklarede spørgsmål, er, hvem der har filmet den givne optagelse, og derfor spiller Cooper båndet for den mistænkte Bobby Briggs, der var Lauras kæreste. Kort efter ser vi i gangen på politistationen Bobby fortælle vennen Mike, at de skal finde frem til en person på motorcykel. Dette overhøres af sekretæren Lucy, men da hun ledsaget af Harry stolt vil fortælle Cooper, hvad hun har hørt, kommer Cooper hende i forkøbet ved at gentage næsten ordret, hvad Bobby fortalte Mike. "Holy smoke" udbryder de to spontant, da de hører Coopers svar, og det samme gør vi som tilskuere, fordi vi i forhold til Coopers tankebaner er i samme udenforstående situation som Lucy og Harry. I narrative filmtermer kan dette forhold oversættes til begrebet 'dybde' (depth), der omhandler den adgang, tilskueren har til de enkelte karakterer og deres psykologi.<sup>12</sup> Som Bordwell og Thompson definerer begrebet, er graden af dybde 'objektiv', hvis vi kun kender karakterernes eksterne væremåde, 'perceptuelt subjektiv', hvis vi begynder at se og høre begivenheder fra karakterernes perspektiv, og 'mentalt subjektiv', hvis vi kommer helt ind i karakterernes tankeverden.<sup>13</sup>

Når vi i ovenstående situation undres over Coopers forudsigelse af Lucys afsløring, skyldes det således, at vores grad af dybde i forhold til hans sind kun er objektiv, hvilket er en narrativ strukturering, der ligeledes kan relateres til den klassiske detektivfortælling. Hos Poe og Doyle er de suveræne protagonister hhv. Dupin og Sherlock Holmes, men alligevel har vi ingen direkte adgang til disse detektivs tanker, fordi fortællingerne er berettet i første person af deres mindre skarpsindige følgesvend.<sup>14</sup> Mest legendarisk er Doyles, Dr. Watson, der beretter om Sherlock Holmes bedrifter, men sjældent er i stand til at følge hans tankebaner. I den tidlige fase af *Twin Peaks* kan et lignende forhold spores mellem Cooper og Harry. "I'm beginning to feel a bit like Dr. Watson", siger Harry således i episode 1, da han igen har måttet opgive at forstå Coopers handlinger, og hele ovenstående opbygning omkring videooptagelsen har da netop også til formål at etablere Cooper som en skarpsindig Sherlock Holmes-type. Måden dette gøres på er samtidig et eksempel på uafhængigheden af begreberne 'omfang' og 'dybde', idet det overraskende ved Coopers forklaring ikke er selve løsningen om motorcyklisten, som vi allerede hørte i samtalen mellem Mike og Bobby, men derimod måden, hvorpå han fandt frem til dette svar. Med andre ord er vi blevet givet et stort omfang af viden, men kun en lav grad af dybde i forhold til Coopers tankebaner, hvorfor vi lige som Harry og Lucy imponeres, da han overlegent forklarer, hvordan man ganske kort på videoen kan se konturerne af en motorcykel i en refleksion i Lauras øje.

Herved har vi bevæget os ind på et af de mest fundamentale karakteristika ved den klassiske detektivfortælling, nemlig den optimistiske tro på rationaliteten, som fortællingerne udtrykker gennem detektivens rolle som den ener, der via sit skarpsyn er i stand til at finde frem til en årsagsforklaring på selv det mest indviklede mysterium. Den mindre indsigtfulde førstepersonsfortæller, der ikke præcist er i stand til at dechiffrere de spor, som detektiven finder frem til, har hos Poe og Doyle den funktion, at vi som læsere ikke gætter løsningen på mysteriet for tidligt, men i

---

<sup>11</sup>Cawelti 1976, s.8

<sup>12</sup>Bordwell & Thompson 1997, s.102

<sup>13</sup>Bordwell & Thompson 1997, s.102-103

<sup>14</sup>Cawelti 1976, s.83

stedet ofte må se os grundigt ført på vildspor.<sup>15</sup> Detektivfortællingens klimaks bliver derfor ifølge Cawelti tidspunktet, hvor detektiven hen mod slutningen offentliggør sin forklaring på mysteriet:

*"Clues are initially presented in the wrong order. They are wrenched out of their proper context in space and their place in a chronological sequence. The explanations section sets these events back into their logical position in a sequence of action."*<sup>16</sup>

Med dette citat nærmer vi os Todorovs definition af krimigenrens dobbelte narrative struktur. Todorov hævder, at den klassiske detektivfortælling på samme tid indeholder en fremadskridende og en retrospektiv fortælling. Krimiens begyndelsepunkt i form af den uopklarede forbrydelse udgør således ifølge Todorov også et narrativt midtpunkt i den forstand, at hændelsen danner et zenit mellem de to fortællinger, der konstituerer den klassiske krimi: Historien om forbrydelsen og historien om opklaringen.<sup>17</sup> Den klassiske krimis fremadskridende handlingsforløb dannes af historien om opklaringen, men denne historie har udelukkende til formål at kaste lys over hændelserne, der gik forud for den egentlige fortælling i historien om forbrydelsen:

*"The characters of this second story, the story of the investigation, do not act, they learn. Nothing can happen to them: a rule of the genre postulates the detective's immunity."*<sup>18</sup>

Den mest interessante fortælling i den klassiske krimi er derfor oplagt historien om forbrydelsen, hvilket er paradoksalt, eftersom denne fortælling ikke foreligger i direkte litterær form for os, men er en konstruktion, som skabes alene ud fra de spor, detektiven finder i den fremadskridende historie om opklaringen. Herved harmonerer Todorovs definition af den dobbelte struktur i krimien med de russiske formalisters narrative teori om skellet mellem begreberne 'sjuzet' og 'fabula'. I den formelle definition betegner begrebet sjuzet den eksplicite rækkefølge, hvorpå de enkelte begivenheder præsenteres i et givent værk, mens begrebet fabula henviser til den bagvedliggende kronologiske sammenhæng, som de fremstillede begivenheder refererer til.<sup>19</sup> Som Todorov definerer den, bliver den klassiske krimi derfor et skoleeksempel på skellet mellem de to begreber, idet sjuzet'et kan anskues som historien om opklaringen, mens fabulaen er historien om forbrydelsen.<sup>20</sup> Flere teoretikere har senere hen sat spørgsmålstegn ved eksistensen af fabulaen, som de ser som en mental konstruktion foretaget af læseren selv.<sup>21</sup> Det tilfredsstillende ved at læse en klassisk krimi kan i dette perspektiv derfor anskues som den sikkerhed, vi i slutningen har om fabulaens eksistens. Som Cawelti skriver:

*"In the detective story, when we arrive at the detective's solution, we have arrived at the truth, the single right perspective and ordering of events."*<sup>22</sup>

Sætter vi Coopers skarpsindige opdagelse på videooptagelsen i relation til Todorovs definition af krimiens dobbelte struktur, er det tydeligt, at vi med refleksionen af motorcyklen retrospektivt får afdækket en første detalje omkring Laura Palmers færd op til mordet. Denne ene konkrete opdagelse udgør naturligvis ingen endelig løsning på mysteriet, og dette understreges af den narrative strukturering af

---

<sup>15</sup>Cawelti 1976, s.83

<sup>16</sup>Cawelti 1976, s.89

<sup>17</sup>Todorov, i Lodge 1977, s.139

<sup>18</sup>Todorov, i Lodge 1977, s.139

<sup>19</sup>Brooks 1984, s.12

<sup>20</sup>Todorov, i Lodge 1977, s.140

<sup>21</sup>Brooks 1984, s.13

<sup>22</sup>Cawelti 1976, s.89

omfanget af vores viden, hvor vi efter Coopers opvisning i skarpsindighed gennem en decideret omniscient narration med det samme får udpeget Donna Haywards ven, James Hurley, som den eftersøgte motorcyklist. Dette kan umiddelbart virke overraskende i forhold til konventionerne i krimigenren, men omvendt er James etableret som en så harmløs karakter, at vi med det samme kan regne ud, at han ikke er morderen.

Et langt mere alvorligt spor end videobåndet er det lille papirstykke med bogstavet "R", som Cooper kort efter sin ankomst finder under Laura Palmers ringfingerne. Dette lader sig aflæse i struktureringen af omfanget af vores viden, idet der i hele midterdelen af piloten ganske oplagt spilles på at opretholde vores nysgerrighed omkring dette spor. I scenen i det lukkede hospitalslokale fornemmer vi med det samme, at Cooper ved mere end os, idet han ved sit første blik på liget målbevidst søger efter noget under neglene og til stor undren for både Harry og os trækker det lille papir med bogstavet ud. Selvom Coopers opførsel her er yderst gådefuld, kan man diskutere, hvorvidt vores adgang til hans sind kun er objektiv i denne scene. Med sig har han således næsten altid en lille diktafon, hvor han indtaler sine overvejelser til en ukendt og formentlig ikke-eksisterende kvinde ved navn Diane. Flere har set dette træk i relation til film noir'ens brug af voice-over.<sup>23</sup> Hvor voice-over er et non-diegetisk virkemiddel med en informativ funktion i forhold til narrationen, antager Coopers kommentarer til Diane dog ofte en langt mere indforstået karakter:

*"Diane, it's the same thing. I told you I had a feeling we'd see this again. (...) Ring finger, under the nail. Let's see what he left us. (...) It's an 'R'. Diane, give this to Albert and his team, don't go to Sam. Albert seems to have a little more on the ball."*<sup>24</sup>

I dette uddrag fra Coopers diktafonindtaling i scenen i det lukkede hospitalslokale får vi en vis grad af information om en bagvedliggende fabula relateret til det fundne bogstav, men ingen forklaring på, hvordan Cooper kunne vide, at der var dette bogstav under neglen.

Coopers indtaling på sin diktafon er dog ligeledes med til at etablere ham som en outreret og karismatisk ener. En måde at give en karakter en arketypisk kvalitet på er ifølge Cawelti at lade karakteren besidde nogle tilsyneladende modstridende egenskaber<sup>25</sup>, hvilket Coopers forgængere Dupin og Sherlock Holmes er klassiske eksempler på. Sideløbende med sin genialitet defineres Dupin i fortællingen *The Murders in the Rue Morgue* som lidt af en særling, der i dagtimerne lever for nedrullede gardiner i storbyen Paris, og endnu mere legendarisk er den excentriske Sherlock Holmes, hvis enestående rationelle kundskaber modsvares af hans humørsvingninger, der resulterer i endeløse timer i selskab med violinen i Londonlejligheden i Baker Street 221B og til tider et overforbrug af opium. Lignende divergerende karaktertræk finder vi i udpræget grad i karaktertegningen af Cooper i piloten, hvilket allerede antydes af diktafonindtalingen til den ukendte Diane og den i denne forbindelse usædvanligt interne kommentar om, at Albert og hans hold er mere effektive retsmedicinere end kollegaen Sam. Endnu mere påfaldende er dog Coopers allerførste samtale med Harry på hospitalsgangen:

"COOPER  
*Sheriff, what kind of fantastic trees have you got growing around here?  
Big, majestic.*

---

<sup>23</sup>Richardson, i Sheen & Davison 2004, s.79 & Holt, i Sanders & Skoble 2008, s.250

<sup>24</sup>Citeret fra de såkaldte 'transcripts' af de enkelte episoder i *Twin Peaks* på [www.glastonberrygrove.net](http://www.glastonberrygrove.net). Dette gælder alle citater fra serien.

<sup>25</sup>Cawelti 1976, s. 11

SHERIFF TRUMAN

*Douglas firs.*

COOPER

(repeated in amazement) *Douglas firs.* (changes expression) *Can someone give me a copy of the coroner's report on the dead girl."*

I citatet finder vi om noget en modstridende blanding af egenskaber hos Cooper, der som karakter på et øjeblik veksler fra det venskabelige privatmenneske med interesse for områdets smukke natur til den professionelle opdager med kølig afstand til sagen. Netop sidstnævnte distancering er et karaktertræk, der også kendetegner den klassiske detektiv, der, som Cawelti skriver, "has little real personal interest in the crime he is investigating".<sup>26</sup> I den meget vigtige scene i lighuset virker Coopers begejstrede smil, da han finder bogstavet under Lauras negl, dog noget nær kynisk. Denne lettere følelseskolde efterforskningsteknik karakteriserer stort set Cooper i hele den midterste del af piloten, mens han allerede i episodens sidste del begynder at tøjle sig og ikke på noget tidspunkt i serien vender tilbage til denne distancerede rolle igen. På grund af sin nylige ankomst til Twin Peaks har Cooper på dette tidspunkt i piloten endnu en personlig distance til både lillebyen og den afdøde Laura Palmer, og netop derfor er han den, der i midterdelen af episoden skrappelløst går ind og ripper op i det glansbillede af lillebyen og Laura Palmer, som blev opbygget gennem den melodramatiske første tredjedel af episoden. Da Cooper i Laura Palmers dagbog finder en nøgle til en bankboks, vil han med det samme have en test af den, fordi han er sikker på, at der vil være spor af kokain at finde. "Mr. Cooper, you didn't know Laura Palmer", protesterer Harry i forsvar for lillebyens skønhed, men da de to lidt senere finder frem til Lauras hemmelige bankboks, ligger der både et halvpornografisk magasin kaldet "Flesh World" med kontaktannoncer indrykket af Ronette Pulaski og Laura Palmer samt over 10.000 \$ i kontanter. "That's a lot of girls scout cookies", siger Cooper spøgefuldt og distanceret, mens Harry under disse skræmmende opdagelser chokeret udbryder: "I can not believe it".

På denne måde etableres Cooper i denne midterdel af piloten som den klassiske detektiv, der gennem sine skarpsindige opdagelser og kølige distance er den, der går ind og piller ved det glansbillede af den afdøde skønhedsdronning, som blev etableret i den melodramatiske første tredjedel af piloten. Som Harrys protest og overraskelse over Coopers iagttagelser antyder, udgør dette glansbillede af Laura dog formentlig også den forestilling, som offentligheden har haft om hende i lillebyen, hvorfor Coopers efterforskning i denne fase af piloten bliver et angreb på hele byens renommé. Coopers rolle som den klassiske detektiv bliver dog fra dette punkt i serien langsomt ændret, og den første drejning fornemmes allerede i den sidste del af piloten, hvor han i aftentimerne samme dag så småt begynder at indleve sig personligt i sit ophold i lillebyen. Denne afslutning af episoden vil jeg i de følgende afsnit gå i dybden med.

### 3.4 "The full blossom of the evening" - mellem suspense og soap

Oplægget til pilotens finale finder sted, da Cooper til et forsamlingsmøde for byens borgere forklarer, at en kvinde ved navn Teresa Banks blev myrdet et år før, og at der er ligheder, der tyder på, at den samme morder har været på spil igen. Herved kastes i indirekte form langt om længe lys over Coopers målrettede undersøgelse af Laura Palmers ringfingerne, men samtidig udvider Coopers information om det tidligere mord fabulaen. I relation til Todorovs definition af krimiens dobbelte struktur har vi således i piloten at gøre med en fremadskridende fortælling forløbende

---

<sup>26</sup>Cawelti 1976, s.81

over én dag fra morgen til aften, og en retrospektiv afdækning af en fabula, der i tid relaterer sig til begivenheder, der ligger omkring et år tilbage.

Fra dette punkt i episoden er det dog primært den fremadskridende fortælling om aftenens begivenheder i lillebyen, der er i centrum, hvilket kan anskues som en overgang fra klassisk krimi til 'suspense'. Hvor den klassiske krimi spiller på vores nysgerrighed efter at få at vide, hvad der er sket, er begrebet suspense ifølge Todorov karakteriseret ved, at fokus er på vores spænding omkring, hvad der vil ske.<sup>27</sup> Skiftet fra klassisk krimi til suspense i piloten kan helt præcist siges at indtræde, da Cooper efter at have forløst vores nysgerrighed om det mærkværdige "R" som afslutning på forsamlingsmødet giver alle unge under 18 år udgangsforbud i aftentimerne. "I will remind you that these crimes occurred at night", advarer han, hvorefter der klippes til et billede af et ensomt hængende stoplys, der i aftenens mørke blafrende i vinden skifter til rødt. Selvom piloten er et oplæg til en længevarende serie, mærker vi nu, at der også inden for episodens rammer bygges op til et spændingsmæssigt højdepunkt. Herved kommer piloten til at udgøre en kompleks blanding af et episodisk og et kontinuert format, hvilket ifølge teoretikeren Glen Creeber er en generel tendens i udviklingen af nye tv-serieformater. Tidligere eksisterede et skarpt skel mellem 'series', en serie karakteriseret ved hver enkelt episodes afsluttede form, og 'serial', en serie karakteriseret ved en kausal sammenbinding af episoderne i et overordnet narrativt forløb.<sup>28</sup> En konsekvens af opblødningen mellem de to serieformater er udviklingen af serier med en flerstrengt eller såkaldt 'flexi-narrativ' struktur, der giver mulighed for en vekslen mellem et virvar af narrative tråde, hvor enkelte kan afsluttes inden for episoden og andre fortsættes over længere forløb.<sup>29</sup> Inspirationen er her oplagt hentet fra 'soap opera', der ifølge Creeber kan defineres som:

*"A continuous, never-ending drama series usually set around the domestic and intimate lives of a small community that explicitly resists narrative closure."*<sup>30</sup>

Det spændingsmæssige højdepunkt, der bygges op til i piloten, finder sted på lillebyens lokale samlingssted, "the Roadhouse", i aftentimerne, hvor Donna har en aftale om at møde op for at blive ført hen til den eftersøgte motorcyklist, James. På trods af udgangsforbudet sniger hun sig derfor ud i aftenmørket, men imidlertid følges hun samtidig af Bobby og hendes kæreste Mike, der som indikeret af Bobbys opdagelse på videobåndet også vil have fat i James. The Roadhouse danner samtidig ramme for det udenomsægteskabelige møde mellem Ed Hurley og Norma Jennings, hvorved den suspense, som Cooper med sin meget alvorlige advarsel lagde op til, opvejes af en række intriger, der alle i relation til ovenstående citat må karakteriseres som værende på soap opera-planet. Disse soap-intriger køres endelig sammen med krimisporet, idet Cooper sammen med Harry sidder i politibilen uden for the Roadhouse og overvåger begivenhederne. Stik imod sin alvorlige advarsel til mødet tager Cooper aftenens situation ekstremt fattet i politibilen. Da han og Harry over politiradioen hører, at Donna er stukket af, siger han blot roligt til Harry, at "of course Donna snack out", hvorefter han som svar på Harrys undren fortsætter med linjen, "meaning how else is she gonna lead us to that biker". I forhold til den klassiske krimi virker denne afslappede distancering fra Coopers side ganske karakteristisk. Ved at være placeret i sikkerhed på afstand af faren i politibilen uden

---

<sup>27</sup>Todorov 1966, s.141

<sup>28</sup>Creeber 2004, s.8. I Creebers britiske definition af begrebet vil en 'serial' bevæge sig mod samlet afslutning. Dette står i kontrast til den amerikanske definition hos eksempelvis Marc Dolan, der med udgangspunkt i 1960'ernes amerikanske 'continuous serial' definerer denne som en principielt uendelig form. Dolan, i Lavery 1995, s.32-33

<sup>29</sup>Creeber 2004, s.12

<sup>30</sup>Creeber 2004, s.12

for begivenhedernes centrum på the Roadhouse opretholder Cooper den klassiske detektivs immunitet, samtidig med at han på grund af sin skarpsindighed er på forkant med aftenens hændelser.

Fordi Cooper mest af alt forholder sig muntert til de lokale begivenheder, punkterer han på det nærmeste den suspense, som han lagde op til med sin alvorsfulde advarsel til mødet, og derfor forbliver pilotens afslutning primært på soap-intrigernes plan. Der er da også noget uvirkeligt lyst over den stemning, der på trods de foregående 24 timers mørke begivenheder præger denne sidste del af piloten. Det er i de drømmende aftentimer, at flere nye kærlighedsforhold så småt starter med at blomstre, hvorfor ordene "the full blossom of the evening", som Donnas søster Harriet efter nøje overvejelser fuldender sit digt med, rammer stemningen i episodens afslutning ganske fint. Et af de nye spirende kærlighedsforhold i denne afslutning af piloten er Coopers begyndende forelskelse i lillebyen Twin Peaks, der, som jeg i det følgende vil uddybe, er et af flere vigtige betydningsmæssige aspekter forbundet til disse uvirkeligt lyse aftentimer.

### 3.5 At falde ind i en drøm

I aftentimerne i pilotens afslutning er det, som om vi og Cooper er ankommet til en drømmeverden fjernt fra tid og sted. Denne drømmeagtige stemning i aftentimerne anslås bl.a. gennem nummeret *Falling*, som den lyshårede sangerinde, Julee Cruise, sammen med et backingband opfører på scenen på the Roadhouse foran en baggrund af røde gardiner. Det særlige ved denne performance er, at nummeret *Falling* er seriens kendingsmelodi, *Twin Peaks Theme*, tilsat en drømmende vokal. Herved får vi en metafiktiv opløsning af skellet mellem det diegetiske og non-diegetiske, idet den musik, der var forankret som et non-diegetisk underlægningstema til åbningsbillederne, nu rykker ind i selve diegesen i lillebyen. Scenerummet på the Roadhouse får derved en snert af illusion, hvilket understøttes af, at Julee Cruises stemme er så upræcist synkroniseret, at man får fornemmelsen af, at hun og bandet slet ikke er til stede.

Ofte anskues det metafiktive værk som et værk, der bryder med mimesis ved at pege på sig selv som fiktiv konstruktion.<sup>31</sup> Imidlertid har det drømmende tomrum på kanten af fiktion og virkelighed, der tilknyttes scenen på the Roadhouse, på det narrative plan en funktion i *Twin Peaks*, fordi det er foran selv samme scene, at en dobbeltverden i episode 14 og 16 helt ukontrollabelt åbner sig for Cooper og gør ham i stand til at løse mysteriet om Laura Palmer. Allerede ved opførelsen af *Falling* i piloten anes da også flere abstrakte sammenhænge mellem scenerummet på the Roadhouse og mindet om Laura. Bemærkelsesværdig er især Julee Cruises vokalgentagelse af ordet "falling", der giver stærke associationer til billedet af vandfaldet fra introbillederne, hvorfra vi til lyden af *Twin Peaks Theme*, der netop er den instrumentale version af *Falling*, blev ført ned ad floden mod det sted, hvor Lauras lig kort efter blev fundet pakket ind i plastik. En vis parallel kan da også spores mellem denne kunstige indpakning af den lyshårede Lauras lig og den elektroniske manipulation i lyden af vokalen fra den ligeledes blonde Julee Cruise i *Falling*, men vigtigere end dette er måden, hvorpå vokalgentagelsen af ordet "falling" skaber en analogi til de langsomt faldende toner i afslutningen af den melodiske del af det musikalske tema, *Laura Palmer's Theme*. *Laura Palmer's Theme* er netop direkte knyttet til mindet om Laura Palmer, og det samme bliver melodien til *Twin Peaks Theme* indirekte gennem Julee Cruises udførelse af *Falling*.

---

<sup>31</sup> Gemzøe, Knudsen & Larsen, i Gemzøe, Knudsen & Larsen 2001, s.14



Et andet bemærkelsesværdigt aspekt ved *Falling* er den romantiske lyrik i omkvædet, der blot består af en gentagelse af ordet "falling" og det efterfølgende spørgsmål: "Are we falling in love?". Linjerne er betydningsfulde, fordi vi, mens de synges, for første gang ser Julee Cruise i et billede, hvor hun ikke er placeret i mørke. Herved lægger vi mærke til, hvor drømmeagtigt fjern hun virker, hvilket giver ordenes naivt optimistiske indhold en snert af illusion i den dystre kontekst. Narrativt set peger linjerne mest direkte på forelskelsen mellem Norma og Hank, der sidder ved et bord på the Roadhouse, men samtidig indfanger omkvædet den lyse stemning fra flere af de centrale scener i aftentimerne i piloten. En af de mest påfaldende blandt disse er opblomstringen af kærligheden mellem James Hurley og Donna Hayward. Det, der burde være et mareridt, fordi de begge var så tæt knyttet til Laura, transformeres pludselig til en god drøm, hvilket gør scenen udpræget melodramatisk. Som Peter Brooks påpeger, er melodramaet ofte præget af en manikæisk struktur<sup>32</sup>, hvilket vil sige, at de bærende konflikter i værkerne gerne tager form af skarpe polariseringer mellem godt og ondt. I scenen mellem James og Donna har vi netop en kollision mellem det smukke og grupvækkende, idet deres kærlighed opstår på en mørk baggrund af ondskab. Som i Brooks definition af melodramaet lurer desuden en moralsk grundkonflikt i baggrunden, fordi Lauras død, hvor tragisk den end forekommer, samtidig åbner op for en ny livsbane for de to nyforelskede. Som en indikation af Lauras implicitte tilstedeværelse høres som baggrundsmusik i scenen *Laura Palmer's Theme*, men også lyrikken fra *Fallings* omkvæd er ganske beskrivende for scenens indhold: Der er en, der er faldet, og to andre, der i stedet er faldet for hinanden. Donnass bekendelse til sin moder om det uvirkelige i sin lykke over James i den efterfølgende episode 1 taler sit eget (over)tydelige sprog herom:

*"(...)Mom, it's so strange. I know I should be sad, and I am, part of me is, but it's like ... it's like I'm having the most beautiful dream and the most terrible nightmare all at once.(...)"*

Denne følelse af at være faldet ind i drøm kan ligeledes overføres til den ændring, der er ved at overgå Cooper i disse aftentimer. Da Julee Cruise har sunget ordene "are we falling in love?", klippes således til Cooper og Harry, der sidder i politibilen uden for the Roadhouse, hvor tonerne fra *Falling* klinger i det fjerne. Coopers distancerede placering illustrerer, at han endnu opretholder en formel afstand til sagen, men alligevel mærker vi i hans samtale med Harry, at han så småt er ved at ændre holdning til lillebyen:

COOPER  
*You know why I'm whittling?*  
SHERIFF TRUMAN  
*Okay, I'll, I'll bite again. Why are you whittling?*  
COOPER  
*Because that's what you do in a town where a yellow light still means slow down, not speed up."*

Coopers nostalgiske karakteristik i citatet af lillebyen som et fredeligt sted, hvor tiden er gået i stå, kunne ikke stå mere i kontrast til måden, hvorpå han i midterdelen af piloten som den kyniske detektiv gik ind og rippede op i en række alvorlige skyggesider forbundet med selv samme by. Ordene "are we falling in love?" fra *Fallings* omkvæd kan derfor også anskues som et spejl for det personlige forhold til lillebyen, der tager sin begyndelse for Cooper i disse aftentimer. "A policeman's dream" udbryder Cooper glædesstrålende ved aftenhjemkomsten til det perfekt ordnede bord med kaffe og doughnuts på politistationen, hvorefter han kort efter med stor taknemmelighed tager imod Harrys tilbud om at få "a good rate up at

---

<sup>32</sup>Brooks 1995, s. 12-13

### 3 "ENTERING THE TOWN OF TWIN PEAKS" - NÆRANALYSE AF *TWIN PEAKS*' PILOT

---

the Great Northern". Cooper er kort sagt overvældet af aftenstemningen i lillebyen, og allerede i ovenstående citat anes da også en lettere idealisering i hans nostalgiske beskrivelse af Twin Peaks. Dette antydes bl.a. af nummeret *The Nightingale*, der er den anden og sidste performance fra Julee Cruise og bandet på the Roadhouse i piloten. Melodien til *The Nightingale* er decideret halvtredseragtig, men den kønne sang bliver mærkværdigt fjern af, at et voldsomt slagsmål startet af Bobby og Mike tager til, mens bandet mekanisk spiller videre. Selvom slagsmålet er ganske harmløst, kaster det skygger over Coopers entydige beskrivelse af lillebyen som et fredeligt sted, og som *Twin Peaks* skrider frem, bliver det da også sværere og sværere at holde mareridtet væk fra den gode drøm. Selvom Donna og James i forelskelses scenen begraver Lauras halskæde med det halve guldhjerte, og derved forsøger at lægge hende bag sig, graves halskæden symbolsk nok op af jorden af en ukendt person allerede i pilotens afslutningsbillede. Det mørke kan ikke fortrænges helt, hvilket langsomt skal vise sig at blive en uundgåelig sandhed i løbet af *Twin Peaks*.

## 4 Undersøgelsen af det underbevidste i sindet og lillebyen

### 4.1 Stenkast og drømmeverdner - Coopers afsked med rationaliteten i episode 2

Selvom Special Agent Dale Cooper allerede i *Twin Peaks*' pilot blev fremstillet som lidt af en særling, giver det fra og med episode 2 giver langt mere mening at lægge ekstra tryk på ordet "Special" i hans titel. Hvor Cooper i piloten var den rationelt tænkende detektiv, giver han i episode 2 for første gang efter for sine ubevidste evner og lader dem styre efterforskningen. To aspekter i episode 2 er fundamentale i forhold til denne begyndende karakterændring: Coopers introduktion af en intuitiv stenkastsmetode og episodens afsluttende drømmesekvens.

Coopers stenkastsmetode udgør en dobbelt overskridelse af den klassiske detektivs rationalitetsprincip, idet han bevidst bruger det ubevidste i form af en intuitiv og kropslig metode, der, som han forklarer sine måbende kolleger, ligeledes er kommet til ham i en ubevidst drømmetilstand. Selvom Cooper i sine introducerende ord både når at fortælle om sine følelser for tibetanernes skæbne og sit ønske om at kunne hjælpe dem, er hans såkaldt deduktive teknik, der, som han fint fortæller, involverer "mind-body coordination operating hand-in-hand with the deepest level of intuition", relativt enkel. Det, der behandles, er således et helt konkret spor, nemlig den gådefulde linje "nervous about meeting 'J' tonight", som Cooper og Harry i piloten fandt skrevet i Laura Palmers dagbog. "Today we are going to concentrate on the 'J's", siger Cooper indledende, hvorefter han forklarer fremgangsmåden: Harry råber navnet på en person, hvis fornavn eller efternavn starter med bogstavet "J" og opsummerer vedkommendes relation til Laura, hvorefter han selv kaster en sten mod en flaske placeret nøjagtig 60 fod og 6 tommer væk.

En af konventionerne i krimigenren siden Poes *The Murders in the Rue Morgue* har været brugen af en såkaldt 'red herring', der narrativt set kan defineres som et vildspor, der både har til hensigt at forvirre detektiven og os.<sup>33</sup> Fordi der i *Twin Peaks* er bemærkelsesværdigt mange personer, hvis fornavn eller efternavn starter med "J", har vi her at gøre med en overflod af red herrings, men gennem det mærkværdige deduktionsprincip i metoden bliver Cooper i stand til at navigere blandt disse. Princippet er: Jo tættere på flasken stenen rammer, jo alvorligere implicerede i sagen er den givne person. Gennem stenkastene renses dermed bl.a. James Hurley, og i stedet flyttes efterforskningens fokus mod Lauras psykiater Dr. Jacoby og den småkriminelle truckfører Leo Johnson, fordi flasken ved disse to navne hhv. vælter og smadrer.

I Coopers stenkastsmetode kan spores en eksplicit reference til *Blue Velvet*, hvor det netop er et stenkast mod en flaske, der forårsager, at den unge protagonist Jeffrey Beaumont finder et afskåret øre.<sup>34</sup> Dette fund udgør ikke bare begyndelsen på filmens mysterium, for som kamerabevægelsen ind igennem det afskårne øre antyder, er fundet også starten på en undersøgelse af de ubevidste lag både i lillebyen Lumberton og i Jeffreys sind.<sup>35</sup> Sidstnævnte pointe kan efter min mening tolkes direkte ind i *Twin Peaks*. For det første kan stenkastenes konsekvens i form af efterforskningens drejning mod Dr. Jacoby og Leo Johnson som i *Blue Velvet* ses som en begyndelse på den dybere undersøgelse af lillebyens skyggeside, der finder sted

---

<sup>33</sup>Cawelti 1976, s. 85-86

<sup>34</sup>Jf. Christensen & Kristiansen, i Jørholt 1995, s. 222

<sup>35</sup>Jf. Creed, i Harper & Stone, s. 129.

i den resterende del af *Twin Peaks* første sæson. At Laura fortalte sine hemmeligheder til psykiateren Dr. Jacoby uden forældrenes vidende, er trods alt et langt mere tabubelagt faktum end afsløringen af hendes hemmelige møder med den jævnaldrende James Hurley i piloten. Endnu mere undergravende for lillebyen er dog Leo Johnson-spolet, der gør det klart, at Laura både var involveret i systematiseret handel med stoffer og prostitution.

For det andet er Coopers stenkastsmetode et eksperiment om at bringe balance i forholdet mellem tanke og krop, hvilket er et tema, der ofte indgår i Lynchs film, heriblandt i *Blue Velvet*. Fra og med det tilfældige stenkast i *Blue Velvet* skaber de ubevidste og kropslige fristelser en moralsk kamp i Jeffreys sind, som han er ved at tabe i det øjeblik, han ikke længere er i stand til at afholde sig fra at slå den gådefulde sangerinde Dorothy Vallens. I kontrast hertil står Coopers perfekte overensstemmelse mellem tanke og krop i udførelsen af de empirisk opmålte stenkast i *Twin Peaks*. Som i *Blue Velvet* markerer stenkastene også i *Twin Peaks* et vendepunkt. Det er fra dette øjeblik, at Cooper konsekvent giver efter for sine ubevidste og kropslige evner og lader dem herske i efterforskningen. De eneste rationelt baserede opdagelser til nytte for opklaringen i den resterende del af første sæson kommer da heller ikke fra Cooper selv. I episode 3 introducerer den lokale loge "the Bookhouse Boys" det afgørende Jacques Renault-spor, men vigtigst af alt forskydes Coopers rationalitet fra og med episode 2 i høj grad over på den geniale, men ubehøvlede retsmedicinerkollega Albert Rosenfield, der i selv samme episode 2 ankommer til Twin Peaks og ved sine empiriske undersøgelser med en kynisk præcision genskaber fabulaen om den fysiske udførelse af mordet på Laura Palmer.

Coopers brud på den klassiske detektivs rationalitetsprincip kommer dog endnu kraftigere til udtryk gennem hans overbevisning om vigtigheden af den drøm, han har i afslutningen af episode 2. Drømmen visualiseres i en seks minutter lang drømmemontagesekvens, hvor Cooper stilles over for en enarmet mand ved navn Mike og dennes tidligere dræberkollega og nu morderiske fjende BOB. Selv sidder Cooper i drømmen i en ældet udgave på en stol i et firkantet rum dækket af røde gardiner, og her har han selskab af en mørkhåret dværg og Laura Palmer i levende tilstand. Begge taler med baglæns stemmeføring til ham i stærkt kryptiske vendinger, men ved drømmens afslutning bryder dværgen ud i en improviseret dans, mens Laura langsomt bevæger sig over til ham på stolen og kysser ham og hvisker ham i øret. Dette får øjeblikkeligt Cooper til at vågne, hvorefter han som afslutning på episode 2 prompte ringer til Harry og siger, at han næste morgen vil fortælle, hvem Lauras morder er. Herved stilles vi over for en perfekt cliffhanger, idet der op til episode 3 som i den klassiske detektivfortælling bygges en kolossal forventning op til afsløringsøjeblikket, der imidlertid udebliver, fordi Cooper i åbningen af episode 3 har fortrængt den sidste del af drømmen, hvor Laura har hvisket ham navnet på sin morder i øret.

I stedet for en afsløring får vi med drømmesekvensen i episode 2 endnu en gang blandet et indslag af ubevidst karakter ind i efterforskningen, idet Cooper er overbevist om, at nøglen til mordgåden ligger gemt i drømmen. Dette aspekt er interessant i forhold til følgende parallel mellem detektiven og psykoanalytikeren, som John Cawelti opstiller i sin udledning af formlen for den klassiske detektivfortælling:

*"...a brilliant investigator (Dupin, Freud) is confronted with a series of material clues (footprints, tufts of hair, dream symbols, slips of the tongue) that if properly interpreted are signs of a deeply hidden and disturbing truth. By a combination of method and insight, the investigator overcomes the confusion that attends these clues (the criminal's*

*plot, psychological displacement) and reveals the hidden truth (solves the crime, interprets the dream)."*<sup>36</sup>

Caweltis analogi er inspireret af Sigmund Freuds drømmetydningsteori fra værket *Drømmetydning* fra år 1900. Som Lilian Munk-Rösing fremstiller Freuds værk, består Freuds overordnede skelnen på det strukturelle plan i drømmen mellem et 'manifest' og et 'latent' indhold. Det manifeste indhold betegner drømmen, som drømmeren i første omgang oplever den, mens det latente indhold er de ubevidste fantasier, der ligger gemt som skjulte betydninger bag drømmens manifeste indhold.<sup>37</sup> Drømmens billedsprog er samtidig styret af en 'primærproces', der står i kontrast til vores normalsproglige ytringer, der er styret af en 'sekundærproces'.<sup>38</sup> I sekundærprocessen sker der en form for prioriteret ordning af de enkelte led i ytringen, men denne ordning er ikke til stede i primærprocessens strukturering af drømmen. Primærprocessen virker i stedet ud fra et sidestillende princip, idet væsentlige og uvæsentlige elementer i forhold til drømmerens virkelighed i drømmens manifeste indhold vægtes lige. I stedet for en logisk ordning bliver primærprocessens strukturering af drømmen præget af 'forskydning' og 'fortætning'. I forskydningen bliver et centralt element fra drømmerens hverdag i drømmen forskudt over på et tilsyneladende perifert element, mens fortætningen samler en række forestillinger fra drømmerens liv i ét enkelt kompakt billede.<sup>39</sup> Derfor bliver den psykoanalytiske proces et yderst komplekst arbejde, hvor drømmens betydning forsøges udledt gennem en associationsrække, hvor især drømmerens erindringer helt tilbage til barndommen og dagsoplevelserne op til drømmen er relevante faktorer.

Sidstnævnte rationelle retrospektive princip i Freuds drømmetydningsteori ligger til grund for Caweltis analogi mellem detektiven og psykoanalytikeren, der er lidt farlig, fordi den bygger på et forenkende princip i forhold til drømmetydningsprocessen. I krimigenren ligger en forventning om en utvetydig afdækning af fabulaen, hvorimod Lilian Munk-Rösing påpeger, at Freuds konkrete analyseeksempler illustrerer, at drømmens latente indhold åbner op for et væld af betydninger, der gør det umuligt at lede drømmeindholdet tilbage til ét entydigt normalsprogligt udsagn.<sup>40</sup>

"My dream is a code waiting to be broken. Break the code, solve the crime", ytrer Cooper i episode 3, men selvom det virker oplagt, kan citatet ikke overføres på Caweltis analogi mellem detektiven og psykoanalytikeren. Cooper er således ikke som psykoanalytikeren interesseret i rationelt at forklare sin drøm, men derimod er han fascineret af, at vores drømmebilleder dannes igennem en kropslig kemisk proces, der netop ikke kan forklares:

"COOPER:

*(...) Acetylcholine Neurons fire high voltage impulses into the forebrain. These impulses become pictures, the pictures become dreams but ... no one knows why we choose these particular pictures. (...)"*

Coopers fokusering på det kropslige i vores evne til at drømme sætter hans brug af drømmen i efterforskningen i relation til den fysiske udfoldelse i stenkastmetoden, der ligeledes kom til ham i en drøm. I citatet påpeger Coopers desuden, at sammensætningen af drømmebillederne hos det enkelte individ vælges af drømmeren selv, men ud fra et princip, som ingen kan forklare. Herved udviser han endnu en gang en stor tiltro til menneskets ubevidste kræfter. Som den klassiske detektiv er

---

<sup>36</sup>Cawelti 1976, s. 95

<sup>37</sup>Rösing 2001, s. 17

<sup>38</sup>Rösing 2001, s. 19

<sup>39</sup>Rösing 2001, s. 19-20

<sup>40</sup>Rösing 2001, s. 25-26

Cooper en skarp iagttager, men han stoler samtidig på, at han ubevidst er i stand til at omdanne de indtryk, han støder på, til drømmebilleder med betydning for efterforskningen.

Det mest usædvanlige i Coopers brug af drømmen i sin efterforskning i første sæson af *Twin Peaks* er, at han projicerer drømmens elementer ud mod konkrete elementer i den omgivende virkelighed. Denne udadvendte drømmetydning leder især i episode 4 og 5 Cooper og kollegerne igennem en improviserende navigationsproces rundt i Twin Peaks og omegn. Første stop er hos den enarmede mand fra Coopers drøm, hvis fremtræden i drømmen giver mening i forhold til Freuds drømmetydningsteori, idet Cooper rent faktisk så et kort glimt af selv samme enarmede mand på hospitalet i piloten. Som det viser sig i episode 4, er denne enarmede mand i virkelighedens verden blot en helt almindelig skosælger, der ikke hedder Mike som i drømmen, men Philip Gerrard. På trods af denne navneforskel tolker Cooper det som et nyttigt spor, at Gerrard er ven med en dyrlæge ved navn Bob Lydecker. I drømmen kendte Mike og BOB hinanden, og undersøgelserne af Laura Palmers lig viste netop, at hun blev bidt af en fugl på mordaftenen, hvorved empiri og drøm harmonerer. Bekræftelsen af drømmens brugbarhed for Cooper er imidlertid, at der i arkivet på Bob Lydeckers klinik findes en journal på en ”mynah bird” ved navn Waldo, der er ejet af den hovedmistænkte Jacques Renault. Derfor går turen til Jacques lejlighed, hvor Cooper lægger mærke til et ophængt billede af en hytte og et billede af en ukendt pige i magasinet *Flesh World*, fordi de røde gardiner fra hans drøm går igen på begge. Grundet de røde gardiner konkluderer Cooper, at pigen må være Laura, men den mest åbenlyse sammensmeltning mellem drøm og virkelighed i første sæson af *Twin Peaks* finder sted, da Cooper og kollegerne endnu en gang forfølger drømmen og finder frem til hytten med de røde gardiner fra billedet. Undersøgelser bekræfter, at Laura og Ronette blev mishandlet her, og samtidig udgør stedet, som Cooper forudså, en jordisk parallel til det røde rum fra hans drøm. I drømmen fortalte dværgen til Cooper, at ”where we come from the birds sing a pretty song, and there is always music in the air”, hvilket stemmer overens med den fundne hytte, idet fuglen Waldo sidder i et bur her, mens vi fra en pladespiller, der tilsyneladende konstant spiller i hytten, hører den drømmende melodi *Into The Night* sunget af Julee Cruise. Med fundet af Waldo i hytten fuldendes drømmens spor, idet fuglen med sin stemmeimitation af Lauras ord fra mordnatten nævner Leos navn, og herved bekræfter forbindelsen mellem Jacques og Leo.

Som illustreret af ovenstående analyse markerer både stenkastningen og Coopers udadvendte drømmetydning voldsomme brud på den klassiske detektivs rationalitetsprincip, men alligevel er det en vigtig pointe, at begge metoder i første sæson af *Twin Peaks* fører til en genrekarakteristisk retrospektiv afdækning af fabulaen omkring mordet på Laura Palmer. Der er imidlertid et problematisk aspekt forbundet med metoderne, idet vi reelt set ikke kan vurdere, om de overhovedet virker, eller om det hele mest af alt er én stor tilfældighed. Hvor vi i forbindelse med Coopers skarpsindige behandling af videobåndet i piloten fandt frem til en entydigt faktum omkring fabulaen om Lauras færd op til mordet, er den sandhed, som Cooper gennem stenkastningen når frem til omkring det mystiske ”J”, således kun relativ. Stenkastene leder ham godt nok på et relevant spor, men uden at overbevise hverken os eller, som det fremgår af episode 8, ham selv om, at det ikke er mødet med James Hurley ved lyskrydset mellem Sparkwood og 21, som det omtalte ”J” i dagbogen refererer til. Hertil kommer, at både stenkastningen og drømmetydningen blot leder til en delmængde af sandheden om Laura, idet Leo Johnson og Jacques Renault kun er ’red herrings’ i den egentlige mordsag, selvom de voldtog Laura Palmer og Ronette Pulaski på den skæbnesvangre aften. I forbindelse med stenkastningen er metodens begrænsning da også åbenlys: Tilsyneladende har

Cooper kun ubevidst energi nok til at kaste sten efter navne startende med det ene bogstav "J", hvorfor man kan undre sig over, at det mærkværdige "R" fundet under Lauras negl, der endda står noteret på Coopers medbragte tavle, ikke også bliver efterprøvet. Mere kompleks er Coopers udadvendte drømmetydning, hvis problem efter min mening består i, at han overser, at drømmens indhold i forhold til den omgivende virkelighed er fortættet. I sin efterforskning følger Cooper således blot en enkelt forgrening af drømmen, men anskuer man første sæson af *Twin Peaks* som helhed, bliver det hurtigt klart, at drømmeelementerne kunne have ledt ham i et utal af andre retninger, fordi serien bombarderer os og Cooper med et væld af sidestillede indtryk med relation til drømmen. I de følgende afsnit vil jeg gå i dybden med dette drømmeagtige narrative princip i *Twin Peaks*, som jeg vil sætte i perspektiv ved at inddrage betragtninger om surrealismen og ved at undersøge de metafiktive niveauer, der kan udledes af drømmesekvensen.

## 4.2 Drømmen som narrativt princip i første sæson af *Twin Peaks*

Selvom selve drømmesekvensen og Coopers brug af drømmen i sin efterforskning afviger kraftigt fra Freuds drømmetydningsteorier, er Freuds tanker omkring drømmens strukturering gennem primærprocessens sidestillende princip paradoksalt nok yderst relevante i *Twin Peaks* i flere sammenhænge, der ikke relaterer direkte til Coopers drøm i episode 2. Anskues eksempelvis den narrative struktur i episode 2, skinner det i øjnene, hvordan hændelser af væsentlig og tilsyneladende uvæsentlig karakter vægtes lige, samtidig med at lag af betydning er skjult selv i de hændelser, der på overfladen ser ganske banale ud. Et tilsvarende sidestillende princip finder vi i Coopers livsfilosofi, hvor både de helt store spørgsmål og de små hverdagsoplevelser prioriteres, og på hans diktafonindtalingen under efterforskningen, hvor enhver detalje lige fra det perifere "a small box of chocolate bunnies" til det vigtige "R" tilsyneladende kan have relevans. Endelig markerer det faktum, at Cooper i sovende tilstand kan finde frem til brugbare oplysninger om mordsagen en irrationel lige vægtning af nat og dag, bevidst og ubevidst, hvilket gør det nærmest umuligt at vurdere, hvad der er væsentligt og uvæsentligt for efterforskningen. Er det forstyrrende for Coopers ubevidste bearbejdning af sine indtryk, at han involverer sig i små affærer som Lucy og Andys kærlighedsintriger på stationen? Har den konstante larm og de mange indtryk, som Cooper udsættes for på hotellet the Great Northern, hvor han bor, en indflydelse på hans drømme og derved en forsinkende effekt i forhold til efterforskningen? Som i så mange andre henseender i *Twin Peaks* er der intet entydigt svar på disse spørgsmål, hvorved vi som tolkere må acceptere, at vi som i drømmetydningsterapien gennem næranalysen stilles over for et utal af betydninger.

En af de kunstretninger, der dyrker drømmen som størrelse, er 'surrealismen', hvis målsætninger for første gang for alvor blev formuleret af Andre Breton i værket *Le Manifeste de Surréalisme* fra 1924. Da Breton skrev dette såkaldte første surrealistiske manifest, var troen på menneskelige værdier som etik og rationalitet helt i bund på grund af 1. verdenskrigs rædsler få år forinden, og som følge heraf stod surrealistene frem og hyldede de dybere irrationelle lag i mennesket.<sup>41</sup> I stedet for at være tynget af fornuften og tankens magt skulle de surrealistiske kunstnere give efter for spontaniteten, tilfældet og vigtigst af alt det ubevidste, som drømmen som størrelse især grundet Freuds banebrydende teorier blev anset som mest direkte adgang til.<sup>42</sup> Surrealisterne var dog ikke på samme måde interesseret i den rationelle

---

<sup>41</sup>Harper & Stone, i Harper & Stone 2007, s. 2

<sup>42</sup>Caws 2004, s. 21

udlægning af drømmen, som Freud med sin drømmetydning stod for:

*"What the dream offered the surrealists more than anything was an experience of otherness. (...) For all their interest in Freud, they were not concerned to rationalise the dream or the unconscious in this way."*<sup>43</sup>

I *Twin Peaks* udgør selve drømmesekvensen som størrelse i udpræget grad "an experience of otherness", der, som Coopers brug af drømmen i sin efterforskning i første sæson illustrerer, ingen rationel udlægning har. Som jeg var inde på ovenfor, er paradokset i *Twin Peaks* samtidig, at det er en række elementer uden direkte forbindelse til drømmesekvensen, der mest af alt relaterer til Freuds tanker om drømmens sidestillede strukturering gennem primærprocessen. Imidlertid understreger dette blot, hvordan skellet mellem drøm og virkelighed langsomt opløses i *Twin Peaks*, hvilket er en problematik, der går igen hos surrealisterne, og eksempelvis kan aflæses af deres fascination af biografen som et sted på grænsen mellem realitet og drøm.<sup>44</sup>

Går vi ind på billedplanet i *Twin Peaks*, finder vi fra starten af serien en række uventede sammenstillinger med surrealistiske kvaliteter. Det nedfaldne hoved fra en elg foran Laura Palmers bankboks i piloten og fisken i kaffekanden hos familien Martell i episode 1 udgør tilsyneladende tilfældige og lettere komiske sidestillinger af natur og kultur<sup>45</sup>, men vigtigst af alt underbygger disse sammenstillinger i diskret form et af *Twin Peaks* grundmotiver omkring nedbrydningen mellem ydre og indre. Motivet kan i mere radikal form genfindes hos David Lynch i debuten, kunstfilmen *Eraserhead*, hvor der eksempelvis ligger bunke jord med en mærkværdig gren groende i på protagonisten Henry Spencers værelse. Denne forvirring mellem indre og ydre bliver i *Eraserhead* langsomt udvidet og overført til hele det kunstneriske udtryk, hvor det efterhånden bliver umuligt at skelne mellem Henrys mentale verden og den virkelige verden. Denne drømmelogik genfinder vi i *Twin Peaks*, selvom den surrealistisk relaterede problemstilling omkring det manglende skel mellem ydre og indre i forhold til drømmen som størrelse i første sæson af *Twin Peaks* bogstaveligt talt endnu er relativt jordnær. Drømmen er således på dette tidspunkt stadig udelukkende et fænomen i Coopers indre, men til gengæld har de enkelte drømmeelementer en række konkrete ydre jordiske paralleller. En forsmag på den mere abstrakte drejning, som *Twin Peaks* tager i anden sæson, får vi dog allerede i episode 1, da Sarah Palmer i første sæsons eneste scene med et decideret strejf af overnaturlig karakter i et kort syn ser BOB sidde bag Lauras seng. Den momentane og helt uventede sammenstilling af det pænere middelklassehjem og den langhårede BOB med de dyriske træk giver her en chokeffekt, der beror på en forvirring mellem ydre og indre, idet BOB i scenen er eksternt tilstede i rummet, men kun synlig for Sarah.

Også i forholdet mellem menneske og omverden eksperimenterer Lynch i *Twin Peaks* på overraskende tidspunkter, idet han som i *Eraserhead* i enkelte indstillinger på surrealistisk vis forvrænger proportionerne. Henry Spencer ligner i forhold til omverdenen i *Eraserhead* til tider mest af alt en lille marionetdukke, og samme motiv går eksempelvis igen i *Twin Peaks*' pilot i den allerførste samtale mellem Harry og Cooper, hvor vi hører deres samtale, mens de nærmer sig kameraet fra en fjern afstand som små miniaturefigurer i den lange hospitalsgang.<sup>46</sup> En lignende disproportional effekt finder vi i billedet af Albert Rosenfield og Harry under deres

---

<sup>43</sup>Richardson 2006, s. 9. Mary Ann Caws beretter desuden om det første møde mellem Breton og Freud i 1922, hvor Freud til skuffelse for Breton ikke virkede synderligt interesseret i de tanker, der rørte sig blandt de kommende surrealister i den franske kunstverden. Caws 2004, s. 21

<sup>44</sup>Harper & Stone, i Harper & Stone 2007, s. 3-4

<sup>45</sup>Jf. Creeber 2004, s. 51-52

<sup>46</sup>Jf. Chion 1995, s.102



strid på politistationen i episode 2. De to er placeret hhv. til højre og venstre i forgrunden af billedet, men kameraet er placeret højere end dem, hvorved Cooper, som står med front mod kameraet i baggrunden imellem dem, virker ekstra lille i et lokale, hvis størrelse som følge heraf ligeledes er svær at vurdere.

Ligesom forvirringen mellem indre og ydre relaterer disse forvrængede dimensioner til drømmesekvensen i episode 2. I det røde rum, der tilsyneladende ikke afgrænses opadtil af et loft, forvanskes størrelsesforholdene, og samtidig kan BOB i drømmen høre Mike, selvom de to befinder sig på ubestemmelig afstand af hinanden. Sidstnævnte geografiske mangel på overblik over placeringen af de enkelte rum i drømmen går igen i forhold til *Twin Peaks* som helhed, idet vi aldrig får noget panoramisk blik udover den ellers størrelsesmæssigt begrænsede lilleby Twin Peaks, men oftest blot befinder os i en række klaustrofobisk lukkede hjem, som vi ikke kan lokalisere i forhold til hinanden. Betragter vi episode 2, bliver det hurtigt klart, at der samtidig i de hermetisk aflukkede hjem udspiller sig en række scenarier, der er så groteske og irrationelle, at de helt lever op til den umiddelbare surrealistiske kvalitet, som sammenstillingen af dværgen, den levende Laura Palmer og den aldrende Cooper i det røde rum i drømmesekvensen i samme episode indeholder. Hos den rige Horne-familie tilsidesætter faderen Benjamin Horne både middag, hustru og børn for at smage broderen Jerrys hjembragte parisiske briesandwich, men også i de lavere klasser ulmer den ukontrollable galskab indenfor hjemmets grænser. Shelley Johnson har et blåt øje efter at være blevet banket af sin truckermand Leo Johnson, mens Nadine Hurley terroriserer sin mand Ed i sin vanvittige besættelse af at gøre gardinerne i deres stue helt lydløse. Endelig udspilles en irrationel kernescene i episode 2 i middelklassehjemmet hos Palmer-familien, hvor Leland Palmer til en voldsomt opskruet jazzplade i sorg danser rundt i cirkler med portrætfotoet af Laura, indtil dansen bliver så vild, at han vælter ind i bordet og skærer sin hånd til blods på den smadrede fotoramme. Scenen er af helt afgørende betydning, fordi Lelands første gang synlige galskab peger direkte frem mod afsløringsøjeblikket i episode 14 i selv samme stue, hvor han i et skizofrent vanvidsscenario helt parallelt til dansen med Lauras portrætfoto danser i cirkler med Lauras kusine Madeleine Ferguson, før han brutalt myrder hende. Herved får episodens sidestillende narrative princip en funktion i forhold til krimifortællingen: I Lelands vanvittige dansescene får vi en direkte antydning af, hvem morderen kan være, men fordi vi netop før denne scene har været vidne til så mange lige så groteske optrin med relation til hjemmet, skiller Lelands opførsel sig ikke mærkbart ud fra galskabsnormen.

Jeg vil i forbindelse med anden sæson og Freuds 'det uhyggelige' vende tilbage til surrealismen, men som påpeget i ovenstående analyse finder vi allerede i *Twin Peaks'* første sæson en række træk af surrealistisk karakter, der spejler seriens generelle undersøgelse af det opløste skel mellem drøm og virkelighed. Som jeg i det følgende vil uddybe, kommer denne nedbrydning af grænsen mellem drøm og virkelighed i *Twin Peaks* dog ligeledes til udtryk gennem det udprægede metafiktive lag, som drømmesekvensen i episode 2 indeholder.

### 4.3 Drømmen som metafiktivt princip i første sæson af *Twin Peaks*

Flere forskere har diskuteret, hvorvidt *Twin Peaks* som tv-serie er udpræget modernistisk eller postmodernistisk. Med min perspektivering til surrealismen i det foregående afsnit placerede jeg *Twin Peaks* i relation til en kunstretning fra den modernistiske æra, men, som jeg i dette afsnit vil illustrere, er der ligeledes en udpræget metafiktiv dimension med relation til drømmen som størrelse, der peger i retning af en mere postmoderne selvreferentiel læsning. Vigtigt er det dog ikke at

afskrive denne selvrefleksive dimension i *Twin Peaks* som et udtryk for en postmoderne mangel på dybde, for, som jeg i det følgende vil illustrere, er de metafiktive elementer rent faktisk med til at give *Twin Peaks* ekstra kompleksitet som krimiserie.

En af de mest slående metafiktive dimensioner i *Twin Peaks* er måden, hvorpå Angelo Badalamentis musik bevæger sig på tværs af drøm, fiktion og virkelighed. Hvor Julee Cruise i diegesen i piloten opførte en drømmende udgave af seriens titelmelodi foran en baggrund af røde gardiner, danser dværgen i det røde rum i Coopers drøm rundt til en jazzmelodi, der på soundtracket til *Twin Peaks* har fået titlen *Dance of the Dream Man*. Imidlertid kan vi ikke præcist dechiffrere, hvor denne musik kommer fra, og da Cooper vågner, fortsætter *Dance of the Dream Man* som baggrundsmusik, blot i et lavere lydniveau. Lyden af *Dance of the Dream Man* kan derfor hverken karakteriseres som diegetisk eller non-diegetisk, hvilket yderligere understreges af episodens slutbillede, hvor musikken vender tilbage i fuld styrke, og Cooper langsomt falder ind i takten ved at knipse med. Dette opløste skel mellem drøm, fiktion og virkelighed udbygges gennem *Dance of the Dream Mans* komposition, idet stykket er bygget op som en lang blæserimprovisation, der spilles hen over en repeterende basgang, der i *Twin Peaks* ligeledes indgår som underlægningsmusik i en række andre sammenhænge. Herved mister dværgens sætning om, at "there is always music in the air" sin forankring i drømmen og bliver fortættet, idet sætningen ikke blot refererer til drømmenes rum, men mere generelt også til den musikalske underlægning i *Twin Peaks* som helhed.

Som anslået af Julee Cruises performance på the Roadhouse i piloten er denne musikalske underlægning heller ikke fast forankret i *Twin Peaks*, hvilket også Audrey Hornes danseperformance på "RR Diner" i episode 2 vidner om. På soundtracket til *Twin Peaks* har det jazzede nummer, som Audrey Horne tænder for på jukeboksen på RR Diner, som følge af denne scene fået titlen *Audrey's Dance*, men nummeret bruges ligeledes som underlægning i en række andre sammenhænge i *Twin Peaks*. Herved opløses skellet mellem diegetisk og non-diegetisk endnu en gang, men metalaget konsoliderer samtidig nedbrydningen mellem drøm og virkelighed, idet *Audrey's Dance* blot i et langsommere tempo er bygget op over samme repeterende basgang som *Dance of The Dream Man*. "God, I love this music. Isn't it too dreamy?", udbryder Audrey da også, mens hun danser, hvorved vi igen får en sætning, der mister sin faste betydning ved på samme tid både at referere til den diegetiske musik i scenen, Audreys forelskelse i Cooper, den konkrete drømmesekvens i episode 2 og musikken som understøttende instans i forhold til det drømmeagtige narrative princip i *Twin Peaks* som helhed.

Denne selvrefleksive brug af musikken kan på overfladen anskues som en form for postmoderne leg med de narrative konventioner, men samtidig har forbindelsen mellem Audrey og Coopers drøm en afgørende narrativ funktion i *Twin Peaks*, idet Audrey, som jeg vil vende tilbage til, er en konstant distraktion for Coopers opmærksomhed på Laura Palmer. Herved får scenen en indholdsmæssig dybde, der udbygges ved, at Audreys dans og kommentar til musikken samtidig er med til at fjerne vores opmærksomhed fra den irrationelle kernescene i episode 2, hvor Leland Palmer danser til den højtopskruede jazzmusik med datterens portrætfoto i hånden. Parallellen til den dansende dværg, der udseendemæssigt tilmed ligner Leland en smule, er i denne scene ikke til at tage fejl, men fordi musik og dans er involveret i Audreys performance i samme episode på RR Diner og i en række andre sammenhænge i den tidlige del af *Twin Peaks*, stikker ligheden mellem Leland og dværgen ikke voldsomt ud.

Sidstnævnte pointe kan imidlertid generaliseres, idet drømmesekvensen metafiktiivt er forgrenet ud i alle afkroge af *Twin Peaks* i den tidlige del af serien. Nadines besættelse handler om et af de centrale drømmeelementer, nemlig gardiner, Bobby og Mike har samme navne som makkerparret BOB og Mike fra drømmen, og endelig er der ”music in the air”, når Leo Johnson skruer op for radioen og slår hustruen Shelley. Den karakter, der vækker de tætteste associationer til drømmesekvensen i episode 2, er dog Benjamin Horne, hvilket understøtter den narrative etablering af hans karakter som seriens vigtigste red herring fra og med denne episode. I åbningssidehistorien omkring Jerry Hornes hjemkomst fra Paris i episode 2 får vi således at vide, at Benjamin er ejeren af kasinobordellet One Eyed Jacks, og i det sidste billede, vi ser af ham i episoden, forsvinder han sammen med en ny ung blond skønhed på One Eyed Jacks ind i et privat lukket rum dækket af røde gardiner i en direkte parallel til Coopers møde med den lyshårede Laura Palmer i det røde rum.

Denne omfattende forgrening af drømmen vil jeg hævde desuden har en pointe i forhold til Cooper som karakter, idet den illustrerer, at hans syn på Twin Peaks som by og hans entydige tolkning af drømmen i første sæson bærer præg af en naiv tro på det gode. Denne begyndende karakterændring kunne allerede spores i Coopers barnlige glæde i aftentimerne i den sidste del piloten, hvor lillebyen for første gang sprang ud for ham som en drømmeverden placeret fjernt fra tid og sted. Hurtigt åbenbarer denne drøm sig imidlertid som et virkeligt paradys for Cooper, hvilket hans harme over for Albert Rosenfields respektløshed i episode 3 indikerer:

”COOPER: (...) *I've only been in Twin Peaks a short time but in that time I have seen decency, honour and dignity. Murder is not a faceless event here. It is not a statistic to be tallied up at the end of the day. Laura Palmer's death has affected each and every man, woman and child because life has meaning here, every life. That a way of living I thought had vanished from the Earth but it hasn't Albert its right here in Twin Peaks.*”

Gennem dette entydigt positive syn på Twin Peaks forsøger Cooper at genopbygge det idealbillede af lillebyen og Laura Palmer, som blev etableret i den melodramatiske første tredjedel af piloten, og som han rent faktisk selv var den første, der rippede op i ved sin ankomst til lillebyen i midterdelen af piloten. Imidlertid er der i *Twin Peaks* på dette tidspunkt i episode 3 blevet sået mere end tvivl om de utvetydige tårer fra piloten. Dette cementeres af kontrasten mellem Coopers ord og Bobby Briggs frontalangreb på lillebyens uskyld til Lauras begravelse i samme episode:

”BOBBY: (...) *You damn hypocrites make me SICK! Everybody knew she was in trouble but we didn't do anything. All you good people, you wanna know who killed Laura. YOU DID! (...)*”

Bobbys anklager, der dog næppe er helt og aldeles sande, sætter i relief, hvordan Coopers lovprisende ord om lillebyen bærer præg af at være en illusion. Cooper er kun er i stand til at se de positive og menneskelige sider i det småborgerlige liv i lillebyen, hvilket gør ham forblændet i sin udadvendte tolkning af sin drøms spor. Den forgrening af drømmen, som Cooper følger, leder ham til Leo Johnson og Jacques Renault, men disse to karakterer er netop stereotype og usympatiske forbrydere, der begge har rod i underklassen. Leo er en småkriminell truckdriver, mens Jacques er en fedladet usympatisk bartender, og det ville derfor være mest betryggende for Cooper, hvis skylden kunne placeres hos disse to karakterer, som han frastødes af. I episode 3 vises Coopers lede ved Leo, idet han i afhøringen af denne benytter en usædvanlig hårdkogt fremgangsmåde, men endnu mere markant er Coopers afsky

over for Jacques. Da Cooper på One Eyed Jacks i episode 7 hører Jacques' beretning om voldtægten på Laura og Ronette i hytten, ser vi således fra Coopers perspektiv et ultranærbillede af Jacques' læber, hvis bevægelser manipuleres gennem en slow-motioneffekt, der gør læberne ekstra frastødende og forvrænger Jacques stemme, så den får en dæmonisk klang.

I kontrast til disse to stereotype underklasseforbrydere står de to udadtil pæne familiefædre, hotelejereren Benjamin Horne fra overklassen og advokaten Leland Palmer fra den pænere middelklasse, som Cooper er helt blind overfor. I betragtning af, at Cooper bruger en lup for at kunne se de røde gardiner på det lille foto hos Jacques, er det således højst mærkværdigt, at han overhovedet ikke bemærker parallellen mellem sin drøm og de røde gardiner, der er usædvanligt fremtrædende på One Eyed Jacks. Herved overser han, at Benjamin, der jo ejer One Eyed Jacks, er indblandet i mysteriet, og det faktum, at logoet på skiltet foran One Eyed Jacks tilmed er et lysende "J", gør Coopers blindhed i forhold til Benjamin påfaldende.

Endnu mere slående er det, at Cooper ikke ser relationen mellem Leland og sin drøm, idet Leland i afslutningsscenen i episode 3 i sorg danser vildt rundt lige foran ham og Hawk på the Great Northern. De to opdageres samtale er tilmed i disse øjeblikke netop er sporet ind på Hawks spirituelle tro på "a dream soul that wanders", men i stedet for, at Cooper fatter mistanke til Leland, slutter scenen med, at de to medfølede tager Leland i armene og bærer ham hjemad i aftentimerne. Som ovenstående analyse illustrerer, kan de metafiktive dimensioner med relation til drømmesekvensen i *Twin Peaks*' første sæson ikke blot afskrives som en post-moderne leg med de narrative konventioner, idet de selvrefleksive niveauer omkring drømmen som størrelse tværtimod giver *Twin Peaks* endnu mere dybde som krimi, både på det narrative plan og i karakteropbygningen af Cooper. Coopers blindhed over for Leland Palmer er, som jeg senere skal vende tilbage til, en af seriens største gåder, der tilføjes en ekstra kompleksitet i episode 16, da det bliver klart, at Laura Palmer i den fortrængte del af Coopers drøm betroede sig til ham om, at hendes fader dræbte hende. Denne intime kontakt mellem Cooper og Laura i drømmenes verden i episode 2 er samtidig det første tegn på, at Cooper er ved at give afkald på den klassiske detektivs distance til mordofferet, hvilket er et motiv, som jeg i det følgende afsnit vil gå nærmere ind i.

#### 4.4 Genskabelsen af den afdøde skønhed - besættelse, dobbeltgængere og intertekstualitet

Det faktum, at Cooper i nattetimerne i episode 2 drømmer om at være i intim kropslig kontakt med Laura Palmer, markerer det første tegn i *Twin Peaks* på, at han er ved at give afkald på den klassiske detektivs kontrollerede distance til mordofferet. Jeg vil i det følgende belyse dette begyndende tab af immunitet hos Cooper fra og med drømmesekvensen i episode 2 ved at se nærmere på to af de helt centrale intertekstuelle referencer i *Twin Peaks*, nemlig Otto Premingers *Laura* fra 1944 og Alfred Hitchcocks *Vertigo* fra 1958. I *Twin Peaks* findes et utal af henvisninger til andre tekster, men i adskillige tilfælde indgår disse blot som en form for postmoderne spil med seeren. Når Catherine Martell handler livsforsikringer med en Mr. Neff, eller når Blackie på One Eyed Jacks i en rap og sexet konversation med Ed Hurley og Cooper siger, at Cooper ligner skuespilleren Cary Grant, er der lidt ekstra bonus til kendere af *Double Indemnity* og *North By Northwest*, men referencernes betydning i serien rækker ikke udover den enkelte scene. Anderledes forholder det sig med film som *Laura* og *Vertigo*, som jeg har valgt at inddrage, fordi de som referencer er med til at give *Twin Peaks* en ekstra dybde, især i forhold til Cooper som karakter og i forhold til måden, hvorpå serien arbejder med en genskabelse af

Laura Palmer.

Sættes *Twin Peaks* i relation til Laura, er det første, der springer i øjnene, navne som Jacoby og Waldo Lydecker i *Laura*, der går igen i *Twin Peaks* som hhv. Dr. Jacoby og fuglen Waldo fundet i Bob Lydeckers klinik. Af langt større betydning er dog de identiske fornavne på de to afdøde og stærkt savnede skønheder, Laura Hunt og Laura Palmer, der anslår en dybere tolkningsmæssig forbindelse de to værker imellem. I sin komparative analyse af de to værker påpeger John Richardson, hvordan begge værker arbejder med at genskabe de afdøde kvinder gennem musikalske ledemotiver.<sup>47</sup> Som jeg var inde på i min analyse af piloten, bliver den melodiske del af *Laura Palmer's Theme* fra det øjeblik liget af Laura Palmer findes igen og igen brugt som ledemotiv i *Twin Peaks* i forhold til det smertelige fravær af den myrdede pige. Dette kommer dog allertydeligst til udtryk ved, at vi som afslutning på næsten alle episoder i *Twin Peaks* hører *Laura Palmer's Theme*, mens vi ser afslutningsteksterne foran et stillbillede af det smukke portrætfoto af hende.<sup>48</sup> I Freuds terminologi kan effekten af dette tilbagevendende motiv beskrives ved begrebet 'Nachträglichkeit', der betegner det fænomen, at fortidens begivenheder ved at blive set i et nyt perspektiv senere i tilværelsen får en ny og mere omfattende betydning.<sup>49</sup> Hver eneste gang portrætfotoet af Laura Palmer til lyden af *Laura Palmer's Theme* vender tilbage i slutningen af en episode, må vi således smerteligt konstatere, at der er nye afsløringer, der kaster skygger over dette smukke minde om den smilende lyshårede pige på billedet.

En lignende forbindelse mellem musikken og den afdøde i *Twin Peaks* kan findes i brugen af David Raksins temamelodi til *Laura*, som vi for første gang hører i filmen under åbningsteksterne, hvor kameraet er fastholdt på et portrætmaleri, der i analogi til portrætfotoet i *Twin Peaks* forestiller den myrdede Laura Hunt. Raksins temamelodi er dog ikke bare knyttet til portrætmaleriet. Det dukker også op i diegesen på en restaurant, hvor det fremføres af et orkester under Waldo Lydeckers beretning om Laura Hunt, og på en pladespiller i hendes lejlighed, hvor temaet tillægges en smertende erindringseffekt ved at blive omtalt som hendes yndlingsmelodi.<sup>50</sup> I disse eksperimenterende lege med at opløse skellet mellem det diegetiske og non-diegetiske i *Laura* anes paralleller til hhv. Julee Cruises opførelse af temamelodien på the Roadhouse i *Twin Peaks'* pilot og Audrey Hornes brug af jukeboksen på RR-diner i episode 2, hvorimod *Laura Palmer's Theme* forbliver non-diegetisk igennem hele *Twin Peaks*.

Det andet vigtige aspekt i *Laura*, der kan relateres til *Twin Peaks*, er karakterudviklingen af detektiven Mark McPherson, der efterforsker mordet på Laura Hunt. I den første halvdel af *Laura* gennemgår McPherson en radikal ændring fra i begyndelsen at være en klassisk distanceret detektiv til langsomt at blive besat af Laura Hunt og hendes skæbne. Som Cooper i piloten læser McPherson i den afdødes dagbog, men under et umotiveret aftenbesøg i Laura Hunts lejlighed begynder han at rode i hendes mest intime ejendele for til sidst til lyden af Raksins tema at stoppe op og stå drømmende foran portrætmaleriet, som han tilmed har forsøgt at byde på som privatperson. Denne følelsesladede drejning i forhold til mordofferet hos detektiven genfinder vi hos Cooper i den begyndende fase af *Twin Peaks*, men dog i en mindre direkte form. Hvor *McPherson* i *Laura* bliver direkte anklaget for at være blevet forelsket i et lig, må vi i *Twin Peaks* først og fremmest aflæse Coopers fascination af den afdøde gennem de ubevidste impulser i drømmesekvensen. Det er dog

<sup>47</sup>Richardson, i Sheen & Davison 2004, s. 82-87

<sup>48</sup>Undtagelserne er episode 8, 14, 18 og 29.

<sup>49</sup>Rösing 2001, s. 12

<sup>50</sup>Jf. Richardson, i Sheen & Davison 2004, s.83

svært at fornægte de seksuelle spændinger i det røde rum, hvor der er placeret en hvid marmorstatue af en nøgen kvinde, der underbygger Coopers pirrende oplevelse af at blive kysset af Laura Palmer, der tilmed er iført en sexet sort kjole. I relation til Freuds drømmetydning er Laura Palmers tilstedeværelse et af de aspekter i drømmen, der giver mening tolkningsmæssigt set, idet vi her kan aflæse et ubevidst ønske hos Cooper om at forenes med hende i levende form, efter at han i piloten undersøgte hendes døde krop. I denne scene fra piloten blinker lampen forstyrrende i baggrunden, og i slutningen af drømmen, hvor de to er i helt intim kontakt, er dette perifere element i Freuds terminologi blevet udsat for en forskydning, idet et voldsomt blinkende lys dominerer dette sidste drømmebillede. At drømmemødet med Laura påvirker Cooper, indikeres af, at hans distance til hendes krop tydeligvis er mindsket dagen efter drømmen. Da Cooper undersøgte Lauras fingre i piloten var han nærmest kynisk i sin professionelle præcision, hvorimod han i episode 3 på hospitalet bliver stående tænksomt alene tilbage foran hendes lig, da de øvrige går, og til sidst i scenen følsomt tager hendes døde hånd og løfter den på plads foran hendes bryst.

Drømmesekvensen i episode 2 er med andre ord en konstruktion, der åbner op for et utal af vigtige motiver, men også på det intertekstuelle plan vil jeg hævde, at sekvensen er fortættet betydningsmæssigt, idet Laura Palmers tilstedeværelse i drømmen på samme tid refererer til både *Laura* og *Vertigo*. Denne intertekstuelle dobbelthed ligger efter min mening implicit i dværgens kryptiske sætning, "She's my cousin, ... but doesn't she look ... almost exactly like Laura Palmer?", der anslår, at kvinden, som Cooper møder i drømmen, både er Laura Palmer og hendes kusine på samme tid. Er det Laura Palmer, der er i drømmen, går navnreferencen i retning af Laura Hunt i *Laura*. Dette giver god mening, idet Laura Hunt midt i *Laura* som en parallel til Coopers møde med Laura Palmer i drømmen højst uventet åbenbarer sig i levende form for McPherson øjeblikke efter, at vi har set ham falde i søvn i hendes lejlighed. I dette kernemoment i filmen stilles vi over for et tolkningsmæssigt dilemma, idet den lidt vage forklaring om, at den myrdede slet ikke var Laura Hunt, enten kan være sand eller blot en ønskedrøm fra den sovende McPherson.<sup>51</sup>

Peger kvinden i Coopers drøm frem mod entreen af Laura Palmers kusine, Madeleine Ferguson, i serien i episode 3, går navnreferencen derimod mod *Vertigo*, hvor detektiven Scottie Ferguson bliver sygeligt besat af den smukke blonde Madeleine Elster. Et afgørende begyndelsespunkt i *Vertigo* er scenen på "Ernie's Restaurant", hvor Scottie for første gang ser Madeleine og med det samme mister sin immunitet som detektiv ved at forelske sig i hende. Parallellen til drømmesekvensen i episode 2 i *Twin Peaks* er ikke til at tage fejl af i denne scene: Iført en sort og grøn kjole bevæger den lyshårede Madeleine Elster sig forbi Scottie i et lokale, hvis gulv og vægge er skrigende røde. I analogi til den begyndende opløsning af skellet mellem drøm og virkelighed efter drømmesekvensen i *Twin Peaks* markerer scenen på "Ernie's Restaurant" i *Vertigo* samtidig starten på Scotties rejse ind i drømmenes (mangel på) logik, idet han i første halvdel af *Vertigo* langsomt bliver revet ind i Madeleines sygelige forestillinger om at være besat af den afdøde Carlotta Valdez, der vil tvinge hende til at begå selvmord. Både *Laura* og *Vertigo* blev hyldet af surrealisterne for deres drømmeagtige narrative strukturer<sup>52</sup>, men *Vertigo* tager tematiseringen af drømmen som størrelse til nye højder. Hvor drømmesekvensen i *Twin Peaks* første sæson ad uforudsigelige veje leder Cooper til Jacques Renaults hytte, som han identificerer som stedet fra sin drøm, smelter drøm og virkelighed i *Vertigo* sammen, da Madeleine og Scottie i filmens afgørende vendepunkt finder frem

<sup>51</sup>En svag antydning af et virkelighedsskift kan spores i kameraets umotiverede zoomning ind og ud fra den sovende detektiv.

<sup>52</sup>Creed, i Harper & Stone 2007, s. 117 & 119

til den spanske kirke, som Madeleine genkender fra sin drøm. Til dette drømmenes sted er imidlertid knyttet en skæbnebetonet forestilling om døden, hvilket Scottie må indse, da Madeleine løber fra ham op i tårnet og kaster sig ud. Herefter skifter filmen spor og bliver i den sidste del en rejse ind i Scotties egen drømmeverden, hvor han forsøger at genfinde Madeleine. Dette lykkes, da han møder Judy Barton, der i en helt konkret parallel til Sheryl Lees dobbeltrolle i *Twin Peaks* som Laura Palmer og Madeleine Ferguson ligesom Madeleine Elster spilles af Kim Novak. Hvor *Twin Peaks* relaterede til første halvdel af *Laura* på grund af værkernes mentale genskabelse af den myrdede skønhed, dækker referencen til *Vertigo* over en konkret fysisk genskabelse af den afdøde gennem dennes dobbeltgænger. I *Vertigo* genskaber Scottie Madeleine Elster helt ned til mindste detalje ved at tvinge Judy Barton ned i de kjoler, som Madeleine gik i, og ved at få hendes hår farvet lyst. Et af filmens melodramatiske højdepunkter er således det øjeblik, hvor den sidste detalje omkring Judys frisur falder på plads, og Madeleine i et næsten uvirkeligt grønt skær træder frem for Scottie i aftenstunden. En direkte parallel til denne scene finder vi i første sæson af *Twin Peaks* i intrigen mellem James, Donna og Dr. Jacoby, idet James og Donna i deres nysgerrighed for at finde ud af mere om Jacobys indblanding i mysteriet i episode 6 lokker ham ud af hjemmet ved at give Madeleine Ferguson en lys paryk på og klæde hende ud som Laura Palmer. I scenen fra *Vertigo* brager Bernhard Herrmanns melodramatiske strygermusik løs, da Madeleine Elster genopstår for Scottie, mens vi i *Twin Peaks* som en indikation for genopstandelsen af Laura Palmer hører den melodiske del af *Laura Palmer's Theme*, da Madeleine Ferguson viser sig i forklædning for Donna og James som Lauras eksakte dobbeltgænger. Selvom Jacoby får et hjerteanfald efter at have guset Laura Palmer<sup>53</sup>, når dette dobbeltgængermotiv mellem Madeleine Ferguson og Laura Palmer i første sæson af *Twin Peaks* dog ikke i nærheden af den melodramatiske intensitet i ovennævnte scene fra *Vertigo*, men dette er heller ikke pointen. Referencen skal efter min mening snarere ses som en narrativ advarsel om, hvad der venter i episode 14. I denne episode bliver den leg, som James og Donna har inddraget Madeleine i, til dødelig alvor, fordi morderen i episode 6 og 7 overvåger Madeleine, da hun er forklædt, og tiltrækkes på grund af ligheden med Laura Palmer. Herved overtager *Twin Peaks* med Madeleine Fergusons samme tragiske endeligt som Laura Palmer den cykliske skæbnelogik fra *Vertigo*, hvor Madeleine Elster ledes mod døden i samme alder som Carlotta Valdez, og Judy Barton i forlængelse heraf ledes mod samme endeligt som Madeleine Elster.

Som ovenstående illustrerer, kan referencerne til *Laura* og *Vertigo* bruges i tolkningsmæssig sammenhæng til at bringe et ekstra lag af betydning ind i *Twin Peaks*. Værd at bemærke i denne forbindelse er dog, at *Twin Peaks* ikke kopierer sine forgængere, men snarere fører motiver fra disse klassiske værker ind en ny kontekst. At *Laura* og *Vertigo* samtidig er relateret til en Hollywood-æra i 1940'erne og 1950'erne, stemmer overens med den nostalgiske 50'er-stemning, som *Twin Peaks* som lilleby er konstrueret efter. Blandt de vigtigste filmiske revolutioner i Hollywood i denne periode var film noir'en, og som jeg i det følgende går i dybden med, er det da også karakteristisk, at *Twin Peaks* genbruger og fornyer elementer fra denne klassiske bølge af film, især i fremstillingen af seriens centrale kvindeskikkelser og i den tematiske undersøgelse af lillebyens skyggesider mod slutningen af første sæson.

---

<sup>53</sup>Jacobys ildebefindende kan også ses som en reference til Laura, hvor den ligeledes aldrende Waldo Lydecker falder om, da han genser den afdøde Laura Hunt.

#### 4.5 Suspense, film noir og undersøgelsen af lillebyens skygesider

Mod første sæsons afslutning bygges op til et dramatisk højdepunkt, da Cooper i selskab med Ed Hurley i episode 6 og 7 tager op til One Eyed Jacks for at lokke Jacques Renault i en fælde og herved kommer til at stå ansigt til ansigt med forbryderen i en situation, hvor han hvert øjeblik kan risikere at blive afsløret. Dette møde mellem detektiv og forbryder har en funktion i forhold til den retrospektive afdækning af fabulaen omkring mordet på Laura Palmer, fordi Cooper får Jacques til at tilstå voldtægten, men endnu vigtigere er den basale spænding om, hvorvidt Cooper vil slippe godt ud af denne farlige situation. Med andre ord er historien om opklaringen på dette tidspunkt i serien underordnet historien om forbrydelsen, hvilket er et træk, der ifølge John Cawelti karakteriserer den senere fase i krimiens historie, som han benævner 'den hårdkogte detektivfortælling'.<sup>54</sup> I disse fortællinger arbejdes der som i den klassiske krimi med en retrospektiv afdækning af fabulaen om forbrydelsen, men detektiven er nu en frygtløs og desillusioneret karakter, der i den fremadskridende historie om opklaringen kaster sig ud i en improviserende proces, der involverer suspense i form af direkte fysiske konfrontationer med forbryderne. Imidlertid kan skylden i den hårdkogte krimi i modsætning til den klassiske krimi ikke længere placeres eksternt hos disse enkelte forbrydere, idet de oftest blot er en ubetydelig del af et større korrump netværk, der vokser i takt med, at efterforskningen skrider frem, og derved bekræfter detektiven i sin pessimisme over samfundets generelle forrådnelse.<sup>55</sup>

Selvom det i den hårdkogte krimi oftest er det amerikanske storbyfund, der står for skud, genfinder vi især i episode 6 og 7 i *Twin Peaks* denne problematik i miniatureform i lillebyen Twin Peaks, idet Jacques Renault og Leo Johnson, der er efterforskningens suveræne fokus i denne afsluttende del af første sæson, mest af alt kan karakteriseres som småforbrydere i et større korrump spil. Interessant er det, at Cooper også i denne hårdkogte intrige opretholder sit idealbillede af Twin Peaks som lilleby. Vi fornemmer godt nok den hårdkogte detektivs desillusion gennem det subjektive kamera og slowmotioneffekten i Coopers møde med Jacques i episode 7, men det er, som om Cooper i denne scene projicerer al sin negativitet over på denne ene stereotype småforbryder, mens han aldrig når i nærheden af at afsløre den langt mere systematiserede kriminalitet, der lurer bag facaden i Twin Peaks og involverer så prominente navne som byens spidser Benjamin Horne og Josie Packard.

Vendes blikket mod filmhistorien, er det karakteristisk, at den hårdkogte krimis hårdtslående karakterer og generelt negative syn på menneske og samfund direkte kan relateres til Hollywoods produktion af en række 'film noirs' i 1940'erne og 1950'erne,<sup>56</sup> samtidig med at flere hovedværker fra denne bølge af Hollywood-film bygger på romanforlæg fra hårdkogte krimiforfattere som Dashiell Hammett, Raymond Chandler og James M. Cain. Film noir'en underbygger den hårdkogte krimis dunkle tematik gennem en signifikant stilistisk dimension. Bl.a. finder vi i disse film en gennemført brug af mørke billeder præget af skyggeeffekter, udfordrende subjektive vinkler, vertikale linjer og dybdevirkninger, hvorfor flere har påpeget en stilistisk inspiration fra den tyske ekspressionisme.<sup>57</sup> En sådan stilistik findes i *Twin Peaks* eksempelvis i billedet af trappen med den roterende ventilator hængende i loftet i Palmer-hjemmet, der gang på gang vender tilbage som et uhyggemotiv. Billedet har en udpræget subjektiv dimension, idet det primært er knyttet til Sarah Palmers blik

---

<sup>54</sup>Cawelti 1976, s. 142

<sup>55</sup>Cawelti 1976, s.146-147

<sup>56</sup>Schatz 1981, s. 123

<sup>57</sup>Schatz 1981, s.112-113



og Coopers drøm, og samtidig har det noir-stilens mørke og dybdestruktur samt en karakteristisk vertikal fokusering, hvor gelænderet former en række lodrette linjer i billedet.

Selvom der kun er få billeder af yndede noir-motiver som regnvåde gader, dunkle baggårde og labyrintiske trappeopgange, finder vi i *Twin Peaks* en karakteristisk noir'sk dyrkelse af natten. Teoretikeren Todd McGowan har i denne forbindelse en interessant betragtning om *Blue Velvet*, idet han påpeger, at byen Lumberton tager sig ud som en fredelig lilleby i dagtimerne, men i aften timerne har de problemer, der kendetegner en storby.<sup>58</sup> I piloten til *Twin Peaks* var dette forhold helt omvendt, idet det her var i aften timerne, at Twin Peaks åbenbarede sig for Cooper som en lilleby, hvor "yellow light still means slow down not speed up". Dette forhold vendes der imidlertid op og ned på i episode 6 og 7. I lillebyen Twin Peaks afsløres som i Lumberton i *Blue Velvet* en række dunkle skyggesider, der minder mere om problemer fra en storby, hvorfor denne afslutning af første sæson er langt mere noir'sk end de mere harmløse soap-intriger i aften timerne i piloten.

Et af de mest berømte kendetegn i film noir'en er desuden den såkaldte 'femme fatale', der i sin mest klassiske form er en kynisk blond skønhed, der bruger sin seksuelle tiltrækningskraft til at få magten over den mandlige protagonist. Med denne stærke kvindefigur var film noir'en den første bølge af film i Hollywood, hvor der for alvor blev gjort op med de faste kønsroller omkring manden som den stærke og handlende og kvinden som den svage og passive, selvom femme fatale-figuren i sidste ende som regel endte med at blive straffet for sine synder.<sup>59</sup> Den karakter i *Twin Peaks*, der mest direkte kan relateres til denne klassiske kvindeskikkelse, er Laura Palmer, men det, der gør hendes karakter så kompleks, er, at hun er fraværende, hvorfor vi udelukkende har et mentalt billede af hende i vores bevidsthed. Den mest direkte repræsentation af hendes personlighed får vi gennem hendes stemme, som vi hører på de bånd, hun sendte til Dr. Jacoby. Her er der en udpræget seksualitet i hendes stemmeføring, samtidig med at hun som en klassisk femme fatale snører Jacoby ved at berette om, hvor moden hun mener, han er i forhold til bløde og naive unge fyre som Bobby og James. Som John Richardson er inde på, bruger vi som seere denne sexede stemme til metonymisk at danne et mentalt helhedsbillede af Laura Palmer som femme fatale, mens vi i drømmesekvensen netop mangler denne stemme, fordi hun taler baglæns.<sup>60</sup>

En anden måde, hvorpå vi genskaber Laura, er gennem de mange beretninger, vi får om hende fra andre karakterer. Disse udsagn er imidlertid så divergerende i karakter, at man næsten ikke kan forestille sig hende i levende live. I det ene øjeblik etableres Laura for os som et barn med "chocolate bunnies" på værelset, mens hun i andre tilfælde fremstilles som en næstekærlig person, der udfører velgørehedsarbejde ved at lære Josie Packard engelsk, ved at passe den retarderede Johnny Horne og ved at køre mad ud til byens ældre. I kontrast til disse uskyldige og positive sider står billedet af Laura som den klassiske kyniske femme fatale, der med sin blonde skønhed kunne manipulere med mændene i byen. Eksempelvis får Dr. Jacoby i episode 5 en grædende Bobby til at tilstå, at Laura havde magten over ham, fordi hun i Jacobys øjne var en kvinde, der nød at fordærve andre, fordi hun selv følte sig fordærvet. Problemet ved denne repræsentation af Laura fra Jacobys side er, at den mere handler om at løse Bobbys krise over Laura end at karakterisere hende som person. Det samme er tilfældet med James, hvis samvittighedsproblemer i kærlighedsforholdet til Donna lettes, da han i episode 6 hører Lauras iscenesatte

---

<sup>58</sup>McGowan 2007, s. 92

<sup>59</sup>Jerslev, i Rasmussen & Lykke 1995, s. 169-170

<sup>60</sup>Richardson, i Sheen & Davison 2004, s. 87-88

femme fatale-stemme på et af hendes hemmelige bånd til Jacoby. Imidlertid er ingen i stand til helt præcist at definere Laura Palmer, der, som Jacoby i episode 4 siger, byggede en fæstning af hemmeligheder, som han erkender, at han formentlig selv vil bruge resten af sit liv på at forsøge at trænge igennem.

Billedet af Laura Palmer som femme fatale kommer endelig til udtryk gennem de karakterer, der iscenesætter sig selv i hendes efterladte rolle. Som jeg var inde på i foregående afsnit, er den mest direkte dobbeltgænger til Laura Palmer, Madeleine Ferguson, der i intrigen med Dr. Jacoby af Donna og James etableres som en decideret femme fatale-udgave af Laura i både fremtoning og stemmeføring. Hvor Madeleine Ferguson med senere fatale konsekvenser delvist bliver presset ind i rollen som Laura Palmer af Donna og James, er Audrey Horne imidlertid en decideret selviscenesat femme fatale-udgave af Laura. Allerede i piloten finder vi spor af denne femme fatale-iscenesættelse hos Audrey, hvad enten det er hendes fetichistiske dyrkelse af hvide strømper, hendes måde at løfte to fingre op ved siden af hovedet som djævehorn, når navnet Horne bliver råbt op i klassen eller hendes leg med at stikke hul i et fyldt papkrus med en blyant, så væsken løber udover faderen Benjamin Hornes forretningspapirer. Sidstnævnte hændelse illustrerer med al tydelighed Audreys kedsomhed over livet som rigmandsdatter i lillebyen, samtidig med at de seksuelle associationer er svære at fornægte.

Disse to motiver kan sættes i relation til hendes meget direkte tilnærmelser til Cooper i første sæson af *Twin Peaks*. I Audreys fascination af denne Special Agent ligger der således en drøm at blive revet væk fra den trygge tilværelse i lillebyen, hvilket får hende til at forsøge at hjælpe Cooper ved selv at begynde at efterforske nærmere omkring Luras ansættelse på One Eyed Jacks. Vi finder her i Audreys karakter en ungdommelig dragning mod det mystiske og fordækte, der danner en motivisk parallel til *Blue Velvet*, hvor Jeffrey netop til Sandy begejstret udbryder, hvordan han er blevet "involved in a mystery". I Audreys undersøgelse af One Eyed Jacks genfinder vi da også direkte spor af Jeffrey's voyeurisme fra *Blue Velvet*, da hun i episode 6 fra en placering bag skabspersienner overvåger Emory Battis hyre piger til One Eyed Jacks fra parfumeafdelingen i faderens Department Store, men endnu vigtigere, da hun fra sit skjulte kighul ind til faderens kontor på the Great Northern i episode 5 for alvor overbevises om, at han har lyssky forbindelser.

Dette opgør med faderen Benjamin Horne er efter min mening uhyre interessant i forhold til Audreys forsøg på at forføre Cooper, fordi vi i dette forhold derved får en kompleks trekantsintrige med incestuøse undertoner. At det netop er faderens forretningspapirer, som væsken fra det hullede papkrus i piloten vælter udover, antyder således, at Audreys seksuelle lyster indebærer en nærkontakt med faderen og en ødelæggelse af hans forretninger. Det er da også umiddelbart efter, at Audrey grædende har indset sin faders korrupte sider, at hun som afslutning på episode 5 lægger sig let påklædt i Coopers seng ventende på hans hjemkomst. Herved træder Cooper for hende ind i den faderrolle, som Benjamin nu ikke længere har troværdighed nok til at opretholde. At Cooper her afviser hendes seksuelle tilnærmelser, virker på overfladen ganske ridderligt, men den noble opførsel kan samtidig anskues som havende en skjult bagside, der skyldes hans større interesse i den lyshårede Laura Palmer. Dette antydes af, at den baggrundsmusik, vi hører i slutningen af episode 5 og starten af episode 6, mens Cooper taler med den triste Audrey, netop ikke er *Audrey's Dance*, men hhv. *Laura Palmer's Theme* og *Twin Peaks Theme*, der direkte og indirekte er knyttet til mindet om Laura. Denne konflikt i Coopers sind mellem den mørkhårede Audrey og den lyshårede Laura kan efter min mening relateres til Jeffrey's splittelse i *Blue Velvet*, hvor hans interesse er spaltet mellem den lyshårede Sandy Williams og den mørkhårede Dorothy Vallens. Den lyshårede

Sandy er i *Blue Velvet* den ligefremme og uskyldige pige, der selv opsøger Jeffrey, mens Dorothy er den mystiske og seksuelt fordærvede offerkvinde, der grundet den mørkhed, der omgiver hende, rører ved nogle skjulte lag i Jeffreys underbevidsthed. I Coopers splittelse mellem Audrey og Laura er forholdet mørkhåret/lyshåret vendt om, idet den mørkhårede Audrey lige som Sandy i *Blue Velvet* for Cooper er den ligefremme pige, der selv direkte opsøger ham, mens den lyshårede Laura lige som Dorothy er hende, der er "filled with secrets", og hende, der rører ved de underbevidste lag i ham ved sin intime fremtoning i hans drømme.

For at vinde Cooper er det derfor nødvendigt for Audrey at gennemspille rollen som Laura, hvilket hendes forsøg på at komme ind i hans drømmeverden illustrerer. Helt direkte er hendes omtale i af jazzten på RR Diner som "dreamy" i den førnævnte dansescene, men også hendes påklædning i skrigende rødt, da hun opsøger Cooper morgenen efter hans fundamentale drøm om Laura i det røde rum, er påfaldende. Hertil kommer, at Audrey direkte bevæger sig i Lauras fodspor ved at lade sig hyre på One Eyed Jacks, hvilket medfører, at hun i en af første sæsons afgørende cliffhangers præcis som Laura kommer til at stå over for truslen om incesten, idet Benjamin Horne er på vej til at inspicere "the new girl" på One Eyed Jacks og derved intetanende træder ind til sin datter i det lukkede rum med de røde gardiner. Parallellen til Coopers drøm er igen ikke til at tage fejl af, men meget sigende opdager Cooper hverken Audreys faretruende incestuøse situation eller parallellen til sin drøm. Da han vender hjem til sit hotelværelse i første sæsons sidste scene, er Jacques Renault blevet fanget, og idyllen er i kort moment genskabt, fordi the Great Northern nu langt om længe er ryddet for støjende gæster. På gulvet i Coopers værelse ligger en lille seddel fra Audrey, men før han når at læse denne meddelelse, har det omgivende kaos, der raserer i lillebyen, trængt sig helt ind på livet af ham. Ophobningen af begivenheder i episode 7 taler deres eget sprog: Jacques Renault er blevet dræbt af Leland, Leo Johnson er blevet skudt af Hank, Nadine har taget en overdosis sovepiller, savværket er brændt ned, Catherine Martell er forsvundet, Shelley Johnson er blevet reddet fra flammerne, Pete er forsvundet ind i flammerne, Jacoby er blevet indlagt med et hjerteanfald efter at have set Laura, Benjamin er på vej i seng med datteren Audrey og vigtigst af alt er en ukendt person på vej mod Coopers værelse med en pistol for at skyde ham og bryde den kortvarige harmoni, som han endelig troede, han havde fundet i Twin Peaks.

Herved får vi som seere mod slutningen af første sæson af *Twin Peaks* en radikal noir'sk afdækning af lillebyens skyggesider, der samtidig harmonerer perfekt med det kontinuerte serieformat, idet de fleste narrative strenge i denne overflod af hændelser i episode 7 enten efterlades uforløste eller rundes af og hurtigt drejes i nye retninger som cliffhangers pegende frem mod anden sæson. Hvordan serien fra starten af denne anden sæson ændres totalt, vil jeg i det følgende hovedafsnit gå i dybden med.

## 5 På grænsen mellem drøm og virkelighed - den tvetydige afsløring

### 5.1 "It is happening again" - virkelighedsoverskridelse, cykliske strukturer og 'det uhyggelige'

I det foregående hovedafsnit var jeg inde på, hvordan de surrelle og metafiktive niveauer begge understøttede den begyndende opløsning af skellet mellem drøm og virkelighed i *Twin Peaks*' første sæson. Som jeg i det følgende vil illustrere, finder et lignende samspil sted i anden sæson, men i en mere abstrakt og dystert form, der kan relateres til Freuds definition af 'det uhyggelige'.

Den 90 minutter lange episode 8 instrueret af David Lynch selv starter i direkte forlængelse af første sæsons afslutning ved den sårede Cooper på hotelværelset på the Great Northern, men det scenarium, der udspilles omkring Cooper, kunne ikke være mere forskelligt fra den foregående episode. Hvor episode 7 forløb i et usædvanligt højt tempo og med et utal sidehistorier af realistisk karakter, befinder vi os i denne over 7 minutter lange åbning af anden sæson i et uvirkeligt felt på grænsen mellem liv og død. Dette understreges af de to mærkværdige besøgende, der kommer til hotelværelset, mens Cooper venter på hjælp: En ældgammel verdensfjern tjener, der overhovedet ikke opdager det usædvanlige i, at Cooper ligger og bløder på gulvet, og en kæmpe, der efter tjenerens forsvinden tårner frem for Coopers øjne. Med denne åbning gøres det med det samme gjort klart for os, at problematikken omkring det opløste skel mellem drøm og virkelighed vil blive radikaliseret voldsomt i denne anden sæson. I første sæson af *Twin Peaks* åbenbares en række paralleller mellem Coopers drøm og den jordiske virkelighed i lillebyen, hvorimod det fra starten af anden sæson i langt højere grad er, som om virkeligheden i *Twin Peaks* rent faktisk er en drøm. Da Cooper spørger til kæmpens identitet, får han meget sigende svaret, "The question is: Where have you gone", hvorved vi får en metafiktiv advarsel om, at den verden, vi træder ind i *Twin Peaks* anden sæson, er en helt anden end første sæsons jordiske verden.

Den effekt, som Lynch her fremkalder, kan i Freuds terminologi karakteriseres som 'uhyggelig'. I sit værk *Det uhyggelige (Das Unheimliche)* fra 1919 definerer Freud 'det uhyggelige' som et skjult traume, der vender tilbage i en forandret form. 'Det uhyggelige' er således ikke noget nytillkommende, men snarere noget, der altid har ligget gemt bag den velkendte facade. Et af argumenterne, som Freud bruger til denne definition, er den semantiske tvetydighed i det tyske ord 'heimlich', der på den ene side kan betyde "hørende til huset, ikke fremmed, bekendt, tam, tillidsvækkende, hjemlig"<sup>61</sup> og på den anden side "holde noget skjult, hemmeligt, så man ikke lader andre vide om, at man skjuler det"<sup>62</sup>. Ordet 'heimlich' glider med andre ord relativt ubesværet over i sin modsætning 'unheimlich', hvorfor Freud definerer 'das Unheimliche' i relation til de to betydninger af 'das Heimliche', nemlig som "noget, der burde være forblevet i det skjulte, men som er trådt frem"<sup>63</sup>.

Et af de mest berømte citater fra *Twin Peaks* er kæmpens ledetråd til Cooper fra episode 8 om, at "The owls are not what they seem". Som Anne Jerslev er inde på, spejler denne linje metafiktivt 'det uhyggelige' i Lynchs filmiske univers, hvor tingene næsten altid åbenbarer sig som noget andet end det, de ser ud til at være på overfladen.<sup>64</sup> Går vi ned på det mere konkrete kontekstuelle plan i åbningen af anden

---

<sup>61</sup>Freud 1998, s.18

<sup>62</sup>Freud 1998, s.21

<sup>63</sup>Freud 1998, s.42

<sup>64</sup>Jerslev 1991, s.22

sæson af *Twin Peaks*, er det da også markant, hvordan denne ledetråd fra kæmpen præcis som den dansende dværge linje, "Where we come from the birds sing a pretty song, and there is always music in the air", metafiktivt er forgrenet ud i alle afkroge af serien, hvor et utal af karakterer nu viser nye hidtil ukendte sider. Donna Hayward springer ud som femme fatale, Benjamin Horne viser en skræmmende skyggeside for datteren Audrey, Major Briggs og the Log Lady åbenbarer spirituelle egenskaber, Albert Rosenfield afslører en filosofisk tilgang til sit job, Nadine vågner op med voldsomme kræfter efter sit selvmordsforsøg, Catherine Martell vender tilbage fra en nærdødsoplevelse forklædt som en asiatisk mand, Josie Packard får lyssky besøg fra Hong Kong, og vigtigst af alt er Leland Palmer pludselig blevet hvidhåret, hvilket får ham til at ligne BOB fra Coopers drøm langt mere end tidligere. "Is this real Ben...or some strange and twisted dream", siger Jerry Horne da også til broderen Benjamin, da den hvidhårede Leland ved sin irrationelle opførsel har ødelagt deres forretninger og efterfølgende har genkendt BOB på en sketchtegning på Benjamins kontor. Leland bliver herved den, der er tættest forbundet til BOB, men samtidig er der så mange andre karakterer, der heller ikke er, hvad de ser ud til i denne fase af serien, hvorfor Lelands særpræg som i tilfældet med de mange forstyrrende paralleller mellem drøm og virkelighed i første sæson ikke bliver decideret afslørende.

Linjen "The owls are not what they seem" refererer dog ikke blot til karaktererne i *Twin Peaks*, men også til seriens overnaturlige drejning i denne begyndende del af anden sæson, hvor især fremkomsten i episode 8 og 9 af den dæmoniske BOB fra Coopers drøm relaterer til Freuds karakteristik af 'det uhyggelige'. Som et eksempel på 'det uhyggelige' nævner Freud tilfældet, hvor grænsen mellem fantasi og virkelighed nedbrydes,<sup>65</sup> hvilket tilstedeværelsen af BOB i begyndelsen af anden sæson er et eksempel på. Det, der burde være et indre fænomen i Coopers sind, rykker nu for alvor ind i virkeligheden i *Twin Peaks*, hvilket i episode 9 giver en af de voldsomste effekter i serien, da BOB bevæger sig mod Madeleine Ferguson i Hayward-hjemmet. Igen indgår de surrelle og metafiktive dimensioner i et samspil, der gør hele optrinnet en til en radikal illustration af Donnas ord fra episode 1 om følelsen af at befinde sig i den smukkeste drøm og det grummeste mareridt på samme tid. I Hayward-hjemmet ser vi således først Donna og Madeleine, der fortrylles af James Hurleys fremførelse på guitar af den halvtredserinspirerede romantiske ballade *Just You* i en scene, hvis drømmeagtige kvalitet understreges metafiktivt ved, at der i hverken stemmesynkronisering eller instrumentering er præcis overensstemmelse mellem det, vi ser, og det, vi hører. Herved bliver scenerummet som på the Roadhouse i piloten forvandlet til et vakuum mellem fiktion og virkelighed, og denne uvirkelighed understøttes af, at både Donna og James med al tydelighed fornemmer, hvordan Madeleine er ved at træde direkte ind som erstatning for Laura. Netop sidstnævnte dobbeltgængermotiv er årsagen til, at et surreelt mareridt øjeblikke efter sniger sig ind over denne smukke drøm, idet den langhårede BOB pludselig træder ind i denne pæne borgerlige stue og langsomt kravler mod Madeleine. Den surrelle glidning mellem drøm og virkelighed giver her afgjort en 'uhyggelig' effekt, hvilket mere end underbygges af ligheden mellem Madeleine og den afdøde Laura. Som Freud påpeger, er et af de mest markante eksempler på 'det uhyggelige' netop dobbeltgængermotivet, der både kan komme til udtryk igennem konkrete ligheder, gentagelser, telepatisk kontakt og forvirring omkring, hvorvidt man er sig selv eller en anden.<sup>66</sup> Samtlige af disse karakteristika kan relateres til Madeleine som karakter. I episode 6 genopstod Laura Palmer således i fysisk form i hendes skikkelse, men dobbeltgængermotivet mellem de to udbygges i anden sæson, idet Madeleine i episode 13 før sin planlagte afrejse betror sig til James om, hvordan hun helt

---

<sup>65</sup>Freud 1998, s.46

<sup>66</sup>Freud 1998, s. 34

fra barndommen har følt sig sjæleligt forbundet med Laura og i den tid, hun har opholdt sig i Twin Peaks, har nydt at være en anden for en tid. Som Madeleine grædende fortæller Leland Palmer i episode 10, har det været som at træde ind i en drøm, da hun vendte tilbage til Twin Peaks, men hvad hun på dette tidspunkt ikke er klar over, er, at drømmen har en grim skyggeside, idet rollen som Laura uundgåeligt medfører livsfare.

Det er dette møde mellem drøm og mareridt, der varsles i Hayward-hjemmet i episode 9, hvor Madeleine både får en forsmag på rollen som den smukke og charmerende Laura, der påvirker James følelsesmæssigt, og den dystre og hemmelighedsfulde Laura, der hjemses af de mørke kræfter personificeret ved BOB. Det 'uhyggelige' ved Madeleines møde med BOB underbygges af den intertekstuelle reference til Hitchcocks *Vertigo*, hvor samtlige af ovenstående 'uhyggelige' dobbeltgængertræk, som Madeleine Ferguson besidder, netop også tematiseres. Judy Barton indtræder i *Vertigo* som en eksakt fysisk kopi af Madeleine Elster, der hjemses af den afdøde Carlotta Valdez, som i perioder tager magten fra hende og fører hende ind i en drømmeverden, hvor en åben grav venter for enden. Alt dette er i den første halvdel af *Vertigo* blot en skuespilpræstation af Judy Barton, men den påtagede rolle som Madeleine Elster bliver til virkelighed, da Judy Barton selv i den anden tvungne gennemspilning af Madeleines selvmord i det spanske tårn ender med at falde i døden. Det er denne skæbnetunge dybde i referencen til *Vertigo*, der giver en 'uhyggelig' effekt i *Twin Peaks*' anden sæson. Det, der som i Judy Bartons tilfælde blot startede med en påtaget rolle fra Madeleine Fergusons side med hendes udklædning som Laura Palmer i episode 6, bliver i anden sæson til en mareridtsagtig virkelighed, fordi Madeleine forfølges af de samme mørke kræfter, som Laura var offer for.

Dette cykliske skæbnetmotiv kulminerer i episode 14, hvor Madeleine Ferguson myrdes i Palmer-hjemmet. Hvor selvmordet i det spanske tårn i *Vertigo* gennemspilles to gange, er det, vi er vidne til i episode 14 en gentagelse af mordet på Laura Palmer<sup>67</sup>. Da Scottie Ferguson trækker Judy Barton op i tårnet for anden gang i *Vertigo*, blander han i sin galskab konstant rundt på navnene Judy og Madeleine, og det samme er tilfældet i forbindelse med mordet på Madeleine Ferguson, hvor Leland i sit vanvid grædende repeterer datterens navn. Den intertekstuelle reference til *Vertigo* cementerer derved 'det uhyggelige' i den gentagne dystre hændelse, men dette skæbnetunge cykliske motiv underbygges ligeledes gennem de surreelle og metafiktive niveauer i denne voldsomme afslutning af episode 14. Parallelt med mordet på Madeleine Ferguson opfører Julee Cruise og bandet på the Roadhouse med Cooper blandt tilskuerne sangen *The World Spins*, der med ord som "Love don't go away, come back and stay" placerer sig som den desillusionerede modsætning til *Falling*, som Julee Cruise sang på selv samme scene i piloten. Både tonalt og tekstmæssigt understøtter *The World Spins*, som titlen antyder, ligeledes det cykliske motiv, idet keyboardet nærmest konstant repeterer den samme korte tonale rundgang, mens en del af lyrikken fokuserer på elementer i verden, der konstant gentager deres bevægelser, såsom solen, der kommer op og går ned hver dag. Som ved opførelsen af *Falling* i piloten finder vi således en metafiktiv sammenhæng mellem bandet på the Roadhouse og *Twin Peaks* som serie, hvorved scenen på the Roadhouse igen bliver et tomrum mellem fiktion og virkelighed. Samtidig relaterer scenebaggrunden med de røde gardiner på the Roadhouse sig direkte til Coopers drømmeverden, hvilket yderligere understreges af Julee Cruises lyse hår og uvirkelige usynkroniserede og elektronisk manipulerede vokal, der giver associationer til

---

<sup>67</sup>Dette kunne også anskues som en reference til Laura, hvor Waldo Lydecker i slutningen af filmen forsøger at slå Laura Hunt ihjel for anden gang.

Laura Palmer med det lyse hår og den baglæns stemmeføring i Coopers drøm i episode 2.

Det er denne udefinerlige fornemmelse af, at scenen på the Roadhouse er et sted på kanten af drøm, fiktion og virkelighed, der kulminerer i disse øjeblikke i episode 14, hvor Julee Cruise og bandet under opførelsen af *The World Spins* pludselig forsvinder for Coopers øjne. Herved åbnes op for en virkelighedsoverskridelse, idet kæmpen nu træder frem for Coopers øjne foran de røde gardiner og med sit dystre ansigt to gange fremsiger den skæbnetunge linje: "It is happening again". Vi er her revet ind i Coopers mentalt subjektive blik, hvor en surreel opløsning af drøm og virkelighed finder sted, men samtidig indeholder kæmpens ord metafiktiv dimension, der underbygger 'det uhyggelige' i *Twin Peaks* cykliske form.

Det mest 'uhyggelige' element i episode 14 er dog selve det mareridtsscenario, der udspilles i Palmer-hjemmet i episode 14, da Leland myrder Madeleine Ferguson. Det uvirkelige i selve mordet understreges af den kompositionelle opbygning omkring det. Fra Coopers syn af kæmpen på scenen på the Roadhouse føres vi videre over i Palmer-hjemmet, hvor vi ser det brutale mord udført, før vi igen vender tilbage til the Roadhouse, hvor kæmpen nu forsvinder, og bandet vender tilbage og, som om intet er hændt, fortsætter med at spille *The World Spins*. Herved får vi en fornemmelse af at være blevet revet ind i et mareridt, hvor tiden er opløst, men det, der først og fremmest gør dette mareridt så 'uhyggeligt', er, at det udspiller sig i Palmer-familiens hjem. Vi er her så tæt på definitionen af Freuds begreb, som vi kan komme, idet det er i det øjeblik, Leland Palmer ser sig i spejlet, og vi ser BOB, at den skjulte hemmelighed i det hjemlige afsløres, og det, vi troede var velkendt, åbenbarer sig i en skræmmende forandret form. Hertil kommer vores bevidsthed om, at hændelsen er en gentagelse af et tidligere mord, hvilket giver en 'uhyggelig' effekt, som Lynch udover *Vertigo*-referencen underbygger gennem en surreel sammenstilling af flere roterende elementer i Palmer-hjemmet, der giver associationer til det cykliske grundmotiv: Ventilatoren i loftet over trappen, pladespilleren, der kører rundt i samme rille med en monoton gentagen lyd og endelig Leland, der som varslet af den vanvittige dans med datterens portrætfoto i episode 2 nu danser i ring med Madeleine, før han myrder hende.

Som ovenstående illustrerer, fører anden sæson af *Twin Peaks* første sæsons vigtigste metafiktive, surreelle og intertekstuelle aspekter i mere abstrakte og mørke retninger, der på flere planer relaterer til Freuds teoretisering og eksemplificering af 'det uhyggelige'. Alt dette leder frem til kulminationen i episode 14, men med afsløringen af Leland som morderen melder sig imidlertid et nyt spørgsmål om, hvad denne BOB, som Leland ser i spejlet, helt konkret er. Med dette spørgsmål har vi, som jeg i det følgende vil uddybe, entret 'det fantastiske'.

## 5.2 Den 'fantastiske' konflikt og undergravningen af kernefamilien

I det øjeblik, Leland Palmer ser sig i spejlet i episode 14, og BOB toner frem i hans spejlbillede, konfronteres vi med en abstrakt tvetydighed. Er det, vi er vidne til, et tilfælde af skizofreni, eller er Leland virkelig blevet besat af den dæmoniske BOB, der har overtaget herredømmet over hans handlinger? Hændelsen kan med andre ord enten have en psykologisk eller en overnaturlig forklaring, men vi får ingen endegyldig vished om, hvilken side vi skal vælge i denne tolkningsmæssige konflikt. I stedet spiller *Twin Peaks* fra dette fundamentale afsløringsøjeblik på at opretholde vores tvivl om BOBs eksistens, hvorved vi kan siges at have bevæget os fra krimigenren over mod den genre, som Tzvetan Todorov i sit værk *Introduction*

à la *Littérature fantastique* definerer som 'det fantastiske'.

Hvor krimigenren gennem sin retrospektive struktur søger at afdække en fabula om forbrydelsen, der, som Cawelti netop skriver, udgør "the single right perspective and ordering of events"<sup>68</sup>, er den grundlæggende betingelse for, at en fortælling kan karakteriseres som 'fantastisk' ifølge Todorov, at vi hele tiden skal forholde os tøvende i forhold til det skete.<sup>69</sup> De to genrer kan derfor til en vis grad ses som hinandens modsætninger, idet krimien søger en afdækning af en entydig sandhed, mens den 'fantastiske' fortællings grundforudsætning er, at vi skal konfronteres med en uforklarlig tvetydighed, der bringer os i tvivl om hændelsernes karakter. Stik imod krimiens realismeprincip er denne tvivl i den 'fantastiske' fortælling forbundet med en indtræden af en overnaturlig begivenhed, der bryder den eksisterende verdensorden og de velkendte naturlove, som den givne fortælling ellers indtil da havde forudsat som gældende.<sup>70</sup> For at fortællingen skal forblive 'fantastisk', kræver det imidlertid, at vi stadig skal være i tvivl om det skete, når vi har læst fortællingen til ende, for så snart vi lægger os fast på én enkelt tolkning, kan fortællingen ikke længere siges at tilhøre 'det fantastiske'. Kan vi på et tidspunkt med sikkerhed kategorisere den indtrufne hændelse i den givne fortælling som overnaturlig, forkaster vi naturlovene, hvorved vi bevæger os over i den tilgrænsende genre kaldet 'det vidunderlige'. Bibeholder vi derimod troen på naturlovene og forklarer hændelserne ud fra disse, er konsekvensen, at fortællingen glider over i den anden beslægtede genre kaldet 'det uhyggelige'.<sup>71</sup>

Den 'fantastiske' konflikt, vi stilles over for i *Twin Peaks* i episode 14 med mordet på Madeleine, udgør kulminationen på opløsningen af de centrale grænser mellem fysisk og metafysisk, drøm og virkelighed samt indre og ydre, der er så gennemgående i *Twin Peaks*. Betragter vi modsætningen mellem fysisk og metafysisk, melder et spørgsmål sig om, hvorvidt det er Leland eller BOB, der dræber Madeleine. I den voldsomme visualisering af hændelsen skifter billederne således konstant mellem Leland, der grædende løber efter og danser rundt med Madeleine, og den dæmoniske BOB, der som et dyr jagter Madeleine rundt i lokalet og nærmest æder af hende, mens de danser rundt i cirkler. Også i forhold til *Twin Peaks* radikale undersøgelser af nedbrydningen af skellet mellem drøm og virkelighed når vi i episode 14 et højdepunkt, hvilket understreges af, at misgerningen mod Madeleine på det billedmæssige plan udspilles i realistisk form, når det er Leland, vi ser, og i slowmotionform inde i en uvirkelig lyskegle, når vi ser BOB. Herved bringes vi i tvivl om, hvorvidt BOB virkelig er til stede, og Madeleines desperate råb om, at Leland skal stoppe, udbygger denne forvirring ved at gøre det mere end uklart, om hun overhovedet ser andre end Leland i den skræmmende situation. Derfor står vi ligeledes over for den mest radikale nedbrydning af grænsen mellem indre og ydre hidtil, idet Lelands handling enten kan være et udslag af en skizofren indre sindslidelse eller en overnaturlig besættelse af en ydre dæmonisk karakter. Lynch understøtter i episode 14 motivet om dette opløste skel mellem indre og ydre gennem stilistiske detaljer. I begyndelsen af episoden foretages eksempelvis en overblænding fra billedet af vandfaldet uden for the Great Northern til miniatureudgaven af selv samme vandfald placeret inde i et ur på the Great Northern, men også metafiktivt set kan Lynchs eksperimenter med at opløse skellet mellem diegetisk og non-diegetisk lyd i episoden anskues som et spejl for de opløste grænser mellem indre og ydre. Eksempelvis er der i episode 14 den indledende idylliske scene hos Palmer-familien, hvor Sarah og Leland som det gode ægtepar taler forstående med Madeleine om hendes afrejse.

---

<sup>68</sup>Cawelti 1976, s.89

<sup>69</sup>Todorov 2007, s.27

<sup>70</sup>Todorov 2007, s.27

<sup>71</sup>Ikke at forveksle med Freuds begreb 'det uhyggelige'.



Under hele scenen hører vi Louis Armstrongs *What a Wonderful World*, der lader til at være non-diegetisk, indtil kameraet som afslutning på scenen panorerer forbi den roterende pladespiller, hvorved musikken pludselig etableres som diegetisk. Det skræmmende ved denne sene opdagelse af, at musikken rent faktisk er forankret inde i Palmer-hjemmet, er, at dværgens sætning om, at "there is always music in the air", fra at have refereret til hele underlægningen i *Twin Peaks* nu med en forsinket effekt helt konkret kan siges at pege på den pladespiller, der altid kører, når Leland er hjemme.

Denne forvirring mellem indre og ydre kan relateres til hele den nuancerede fabula omkring Lauras person. Coopers udgangsforbud til de unge i piloten placerede fra starten faren i det ydre, hvilket blev underbygget af efterforskningen omkring Lauras involvering i lyssky affærer ude i lillebyen i første sæson. Med mordet på Madeleine i Palmer-hjemmet flyttede roden til problematikken ind i det hermetisk lukkede hjem, hvorved vi fra en noir'sk undersøgelse af lillebyens skyggesider mod slutningen af første sæson tematisk set i episode 14 får en voldsom undergravning af forestillingen om den idylliske amerikanske kernefamilie. Dette understreges af det sammenstød mellem den gode drøm og mareridtet, som vi bliver vidne til inde i Palmer-hjemmet i episode 14. I den gode drøm hygger Palmer-ægteparret sig med deres niece i morgentimerne, mens de hører *What a Wonderful World*, hvorimod pladen i mareridtet i aftentimerne kører i samme rille, mens Sarah omtåget af bedøvende stoffer kravler rundt på gulvet, og Leland mishandler og myrder sin niece. Med fundet af Lauras hemmelige dagbog, hvor BOB omtales som en truende tilstedeværelse siden hendes tidlige teenageår, og med vores viden om sammensmeltningen af BOB og Lauras fader, tegner der sig nu et mønster, der stik imod de mere eksotiske femme fatale-forestillinger om Laura i første sæson peger på, at hun måske i stedet er et barn, der er blevet misbrugt og fordærvet inden for hjemmets fire vægge.

Et spørgsmål, der melder sig, er imidlertid, hvorfor Lynch vælger at bruge en 'fantastisk' konflikt til at visualisere denne incestuøse problematik. Todorov skriver, at den fantastiske fortælling er relateret til en æra i det 19. århundrede, og at psykoanalysen i det 20. århundrede har overtaget den 'fantastiske' fortællings konflikter omkring det menneskelige sind.<sup>72</sup> Diane Stevenson, der ligeledes diskuterer *Twin Peaks* og det 'fantastiske', er i denne forbindelse inde på, at Lynchs brug af det 'fantastiske' i *Twin Peaks* kan ansues som en reaktion på det skred, der er sket i forhold til den klassiske psykoanalyses autoritet siden publiceringen af Todorovs tekst i 1970.<sup>73</sup> For mig at se er det helt centrale i brugen af den 'fantastiske' konflikt i *Twin Peaks* da også selve den uforklarlighed, der omgiver Lelands ugering mod Laura og senere Madeleine. Selvom det ikke er et decideret krav til genren, er det ifølge Todorov ofte karakteristisk, at en eller flere af karaktererne i den fantastiske fortælling oplever den tøven, vi som læsere står overfor i forhold til den indtrufne hændelse.<sup>74</sup> Dette er tilfældet i *Twin Peaks* i den centrale episode 16, hvor Leland smides ind i fængselscellen og få minutter efter begår selvmord. I stedet for den forklaring og det motiv til mordet, der forventes i krimigenren, får vi her ekspliciteret den uforklarlighed i Lelands ugering, som den 'fantastiske' konflikt medfører. "Now this Bob ... he can't really exist, I mean, Leland is just crazy right?", siger Harry til Cooper, men *Twin Peaks* giver os intet sikkert svar. En interessant reference er her spaltningen mellem Norman Bates og hans afdøde moder i Alfred Hitchcocks *Psycho*, hvis afslutningsbilleder ovenstående samtale mellem Harry og Cooper bringer direkte associationer til. Da Harry stiller ovenstående spørgsmål til Cooper, er kameraet således placeret på fængselsgangen, hvor vi nu pludselig hører Leland messe

---

<sup>72</sup>Todorov 2007, s. 149

<sup>73</sup>Stevenson, i Lavery 1995, s. 71-72

<sup>74</sup>Todorov 2007, s. 34

inde fra cellen med en stemmeføring, der tyder på, at han er en anden. Samme effekt har vi i slutningen af *Psycho*, hvor vi ligeledes befinder os på gangen uden for Normans celle, da vi hører en stemme inde fra det aflukkede rum, der ikke er Normans egen, men derimod hans moders.

Vi har derfor en konkret analogi de to værker imellem, der underbygges af, at både Norman og Leland er placeret på en stol midt i deres celle, og en tematisk analogi i form af undersøgelsen af det spaltede menneskelige sind. Imidlertid markerer den sidstnævnte tematiske analogi en kløft mellem en psykologisk og en 'fantastisk' spaltning, for i *Psycho* får vi en lang psykologisk udredning af, hvordan Normans besættelse af den afdøde moder langsomt førte til, at hun tog kontrollen over hans handlinger. Det er netop denne tro på en entydig psykologisk forklaring af sindets komplekse mekanismer, som *Twin Peaks* gennem brugen af en 'fantastisk' konflikt negligerer. Da Leland øjeblikket efter samtalen mellem Cooper og Harry går amok i cellen og er ved at dø, da Cooper når ind til ham, indser han den grusomhed, han har forvoldt, men om denne erkendelse dødsstunden skyldes, at BOB har forladt hans krop for at søge et nyt menneskeligt fartøj, kan ikke fastslås entydigt. Ingen af de øvrige tilstedeværende i cellen kan i situationen se BOB, og som det fremgår af følgende uddrag fra den afsluttende dialog i episode 16, fører afsløringen af Leland og hans selvmord da også til en karakteristisk 'fantastisk' tvivlen blandt de tættest implicerede karakterer:

"SHERIFF TRUMAN

*Well I lived in these old woods most of my life. I've seen some strange things but this is way off the map, I'm having a hard time ... believing.*

COOPER

*Harry is it easier to believe a man would rape and murder his own daughter ... any more comforting?*

SHERIFF TRUMAN

*No (...)*

ALBERT

*Maybe that's all Bob is. The evil that men do. Maybe it doesn't matter what we call it."*

Citatet illustrerer, hvordan Lelands voldtægt og mord på sin egen datter transcenderer denne verdens logik, uanset om hændelsen er overnaturlig eller ej. Det er dette aspekt, der gør, at denne afsløringsfase fra episode 14 til 16 i *Twin Peaks* i al sin dunkelhed og uforklarlighed divergerer så markant fra den æstetiske kvalitet, der traditionelt er forbundet med den endelige afdækning af fabulaen om forbrydelsen i den klassiske krimi. I den klassiske detektivfortælling udgør detektivens afgørende løsning, som Cawelti skriver, "not only a clarification of the mystery but a rescue of characters we wish to see free from suspicion and danger"<sup>75</sup>, hvilket ikke kunne være mere væsensforskelligt fra *Twin Peaks*. Som ovenstående analyse viser, medfører den 'fantastiske' konflikt i *Twin Peaks* således, at afsløringen af morderen langt fra bliver en afklaring af mysteriet, samtidig med at placeringen af skylden hos den sørgende familiefader udgør et så grumt scenarium, at selv vores detektiv Cooper ikke kan forlige sig med tanken. Sidstnævnte konflikt i Coopers sind udgør en af de mest komplekse problemstillinger i *Twin Peaks*, hvorfor jeg i de følgende afsnit vil gå mere i dybden med karakteropbygningen af Cooper og undersøge, hvordan han påvirkes af de mange ydre indtryk i lillebyen og langsomt gennemgår et tab af selvkontrol og immunitet, der bygger op til hans traumatiske konfrontation med fortiden i seriens sidste del.

---

<sup>75</sup>Cawelti 1976, s. 86

### 5.3 Fatale femme fatales, dobbeltgængere og den ydre påvirkning af Coopers efterforskning

I timerne op til mordet på Madeleine i episode 14 arresteres Benjamin Horne for mordet på Laura Palmer, men alligevel er det tydeligt, at Cooper fornemmer, at noget tragisk er hændt i lillebyen, da vi efter at have overværet mordet på Madeleine vender tilbage til the Roadhouse, hvor han magtesløst ser op mod den scene, som kæmpen netop er forsvundet fra. I betragtning af, at Cooper har hørt, at Madeleine i episode 9 så BOB, og at dværgen i drømmen i episode 9 netop fremsagde linjen "she's my cousin...but doesn't she look...almost exactly like Laura Palmer", kan man undres over, at han ikke får øjnene op for den faretruende situation. Imidlertid kan en del af hans vildledning forklares ved, at han udsættes for en række ydre påvirkninger, hvor bl.a. sidehistorierne om de to selviscenesatte femme fatales, Donna Hayward og Audrey Horne, får en forsinkende indflydelse på efterforskningen.

Hvor Donna og James i første sæson fik Madeleine Ferguson til at optræde som Laura Palmer, iscenesætter Donna fra starten af anden sæson sig selv i rollen som Laura, idet hun helt konkret begynder at gå med Lauras solbriller og lader denne beklædningsgenstand definere hende som en kølig og sexet femme fatale. Dobbeltgænger-motivet understreges af, at Donna går i Lauras fodspor ved overtage hendes rute som udbringer af mad i det velgørende Meals on Wheels-program, hvor hun præcis som Laura støder på den mystiske Harold Smith, der ikke er i stand til gå uden for sit hjem. Det interessante ved Harold er for Donna især, at han er i besiddelse af Lauras hemmelige dagbog, som hun langsomt får lokket ud af ham. Konsekvensen er, at Harold begår selvmord, hvorved anden sæson også i brugen af femme fatale-motivet antager en langt mere dystert tone end første sæson. Fortællingen om Donnans møde med Harold er da på trods af det tydelige femme fatale-motiv heller ikke decideret noir'sk, for snarere spejler fortællingen anden sæsons mørkere 'fantastiske' grundkonflikt centreret omkring det klaustrofobisk lukkede hjem. Som en parallel til motivet omkring det opløste skel mellem indre og ydre gror naturen nærmest frit inde i Harold's hjem, men det, der gør fortællingen om hans sygdom til en kompleks spejling af den 'fantastiske' hovedkonflikt, er det faktum, at vi ikke med sikkerhed kan afgøre om hans angst for at bevæge sig ud af hjemmet er en indre psykisk lidelse, eller om han virkelig er blevet forhekset udefra. Ved siden af Harold bor den gamle dame Mrs. Tremond således med sit barnebarn, der under Donnans besøg i episode 9 viser sig at være i stand til at trylle stuvede majs fra en tallerken over i sin egen hånd. I denne scene udtaler denne uhyggelige dreng sætningen "Je suis une âme solitaire" ("jeg er en ensom sjæl"), hvilket er en linje, vi i episode 14 genfinder i det brev, som Hawk finder ved den døde Harold. Herved bringes vi i tvivl om, hvorvidt hans selvmord skyldes en psykisk brist eller magisk påvirkning, men udover denne spejling af den 'fantastiske' konflikts tvetydighed har sidehistorien om Donna en funktion i forhold til Coopers efterforskning. Laura Palmers hemmelige dagbog, som Donna finder hos Harold, indeholder således linjen "One day I'm gonna tell the world who Ben Horne really is", hvilket sammen med dagbogens omtale af BOB som en ven af Lauras fader er en væsentlig grund til, at Cooper påvirkes til at anholde Benjamin i episode 14.

En anden årsag til denne arrestation i episode 14 er sidehistorien om Audrey Horne, der i episode 8 tages op i direkte forlængelse af første sæsons afslutning. Hvor Audrey's selviscenesættelse som femme fatale i første sæson mest af alt tog form af leg, tilspidses situationens alvor fra starten af anden sæson, hvilket første gang anslås gennem den skræmmende seksuelle konfrontation med faderen i begyndelsen af episode 8. I denne fortælling er der i modsætning til Donnans møde med Harold ingen snert af metafysiske elementer, men til gengæld spejles den incestuøse grund-

konflikt omkring Lelands gentagne voldtægter af sin datter. Da Laura blev misbrugt, så hun i lang tid kun BOB og ikke Leland, hvilket er et maskeforhold, der i konfrontationen mellem Benjamin og datteren Audrey i konkret form er vendt om, idet Audrey maskerer sig, så Benjamin ikke er klar over, at han er ved at gøre sig skyldig i incest. Ved et tilfælde slipper Audrey ud af denne penible situation uden at blive afsløret eller misbrugt, men dette opdigner hende blot til at finde ud af mere om faderen. Da hun på One Eyed Jacks afpresser den skumle Emory Battis, smelter hendes selviscenesatte femme fatale-rolle endnu en gang over i et dobbeltgænger-motiv, idet Battis udover at angive Benjamin som ejer af One Eyed Jacks siger, at Laura altid fik, hvad hun ville have, hvorefter han tilføjer linjen "just like you".

På flere planer får fortællingen om Audrey Horne en fatal effekt, der står i kontrast til hendes mere uskyldige fascination af mysteriet i første sæson. Helt konkret forsinker Audrey Coopers efterforskning, idet han i episode 12 må bruge en del af sin koncentration på at redde hende hjem fra One Eyed Jacks i en dramatisk aktion på kanten af FBI-reglementet. Hertil kommer, at hendes egenhændige efterforskning er medvirkende til, at der hober sig endnu flere konkrete beviser og sågar motiver op for muligheden af, at hendes fader, Benjamin, slog Laura ihjel. Vigtigst af alt er dog måden, hvorpå hendes forsvinden indvirker på Coopers koncentration og evne til ubevidst at bearbejde de indtryk, han støder på i efterforskningen. "Audrey's absence touches me in ways I could not predict. I find myself thinking not of clues or of evidence but of the content of her smile.", indtaler Cooper således på sin diktafon i episode 9, hvilket illustrerer, hvordan den mørkere kontekst i anden sæson drager ham mod Audrey. Samtidig griber hun i modsætning til i første sæson decideret forstyrrende ind i Coopers drømmeverden i, idet hun fra et rum, der meget sigende er dækket af røde gardiner, ringer til ham om natten i episode 9 for at bede om hjælp til at komme hjem fra One Eyed Jacks. Herved vækker hun Cooper fra en drøm, der måske kunne være blevet afgørende, fordi BOB i denne drømmesekvens langsomt bevæger sig helt tæt ind på livet af Cooper og muligvis havde afsløret sin sande identitet, hvis ikke telefonen i samme øjeblik havde ringet og revet Cooper tilbage til virkeligheden.

Narrativt set begrunder disse ydre påvirkninger af Coopers efterforskning, hvorfor han forsinkes så fatalt og føres på vildspor mod seriens vigtigste red herring, Benjamin Horne. I forhold til den klassiske krimi ville Benjamin da også være den oplagte skyldige, idet der gennem sidehistorierne netop hober sig konkrete beviser og motiver op mod ham. Som jeg i det følgende afsnit vil uddybe, ligger den endelige nøgle til mordmysteriet for Cooper dog ikke i disse rationelle overvejelser, men i en række irrationelle og følelsesmæssige bånd, der imidlertid også indebærer et farligt møde med de fortrængte ubevidste sider i hans eget sind, der forbinder ham til de mørke kræfter, der slog Laura Palmer ihjel.

#### 5.4 Ubevidste bånd, indlevelse og Coopers fortrængning af det mørke

Hvor Cooper i piloten som den klassiske detektiv sad i politibilen uden for the Roadhouse med sit rationelle overblik over aftenens begivenheder, har han i episode 14 trængt sig helt ind i lillebyens kerne foran scenen på the Roadhouse, hvor han sågar viser sig at have en indre forståelse med byens særling Margaret, også kaldet the Log Lady. "Something is happening isn't it Margaret", siger han til the Log Lady, da hun fortæller, at "We don't know what will happen or when, but there are owls at the Roadhouse", hvilket med al tydelighed illustrerer, hvordan Cooper langsomt har smidt de formelle bånd som FBI-agent og ladet sig opsluge af lillebyen med alle dens særheder.

Det er da netop også indlevelsen og forbindelserne på tværs af rationaliteten, der gør, at Cooper i episode 16 bliver i stand til at finde nøglen til mordmysteriet. I denne helt centrale episode lader Cooper sig da heller ikke længere føre i gale retninger af ydre påvirkninger, idet han tværtimod beder Harry om 24 timers ro til at opklare mordet på sin egen måde. Den dystre baggrund for denne anmodning er fundet af Madeleines lig indhyllet i plastik i slutningen af episode 15, der får selv Albert Rosenfield til at lægge hele byrden med at finde frem til morderen over på Coopers skuldre:

*"In observation, I don't know where this is headed...but the only one of us with the coordinates for this destination in hardware is you. Go on whatever vision quest you require. Stand on the rim of the volcano, stand...alone and do your dance. (...) Just find this beast before he takes another bite."*

Citatet indikerer et tydeligt mentalitetsskred, idet Albert, der som karakter mere end nogen har viet sit liv til rationaliteten, i den mørke kontekst giver efter for nødvendigheden af, at Cooper tager selv de mest alternative metoder i brug for at stoppe den ukontrollerede ondskab. Cooper etableres i episode 16 med andre ord som den udvalgte ener, der har de særlige evner til at finde frem til morderen, men dette ansvar har imidlertid både en positiv og en negativ side. Det positive er, at Cooper i episode 16 rent faktisk er i stand til at løse mysteriet om Laura Palmer, mens det negative er, at opklaringen af mordet afslører, hvordan de mørke kræfter, der slog Laura ihjel, ligger skjult som ubevidste lag i Coopers eget sind. To optrin i episode 16 er i denne forbindelse fundamentale: Sekvensen på the Roadhouse, hvor Cooper ved hjælp af en metode, som han betegner som 'magisk', finder frem til, at Leland er morderen, og scenen i fængselscellen, hvor han i en følelsesladet aktion hjælper Leland over i dødsriget.

Coopers såkaldt magiske metode består i, at han samler de væsentligst implicerede i mordsagen i en ring ved scenen på the Roadhouse og uden at vide, hvad der helt præcist vil ske, venter på, at svaret kommer til ham. I forhold til den klassiske krimi er denne samling af de centrale karakterer op til detektivens officielle afsløringsøjeblik ganske karakteristisk, men stik imod genrekonventionerne har Cooper ingen rationel kontrol over afsløringsforløbet. Tværtimod indikerer disse afgørende minutter en manglende selvkontrol hos Cooper, idet afsløringsøjeblikket ikke bare gør det klart, at Leland slog sin datter ihjel, men også åbenbarer, at denne skræmmende viden har ligget fortrængt i Coopers underbevidsthed siden drømmesekvensen i episode 2. "My dream is a code waiting to be broken. Break the code, solve the crime", ytrede Cooper netop morgenen efter sin drøm, men alligevel er der en enkelt sætning fra drømmen, der indtil afsløringsøjeblikket i episode 16 har stået helt uberørt hen, nemlig dværgens gode nyhed til Cooper om, at "That gum you like is going to come back in style". Denne linje bliver i episode 16 altafgørende, idet det er, da den ældgamle tjener fra the Great Northern træder frem for Cooper i ringen på the Roadhouse og byder ham et tyggegummi, at Leland begejstret siger: "I know that gum. I used to chew it when I was a kid. That's my most favorite gum in the world". Herefter udsiger den gamle tjener ordret dværgens linje, "That gum you like is going to come back in style", hvilket øjeblikkeligt har den effekt, at Cooper føres ind i den fortrængte sidste del af sin drøm og hører Laura Palmer hviske de skæbnsvangre ord, "My father...killed me".

I Coopers erindringsoplevelse kan spores en reference til Marcel Prousts klassiske erindringsværk *På sporet af den tabte tid*, hvis mest berømte passage handler om, hvordan fortælleren gennem en tilfældig sanseoplevelse af duften fra en Madeleine-

kage dyppet i lindethe pludselig bliver i stand til at erindre sin barndomshave så klart og tydeligt, som han ikke havde troet muligt.<sup>76</sup> Herved gøres det i Prousts værk klart, at erindringen er en ukontrollabel og irrationel størrelse, hvilket er interessant i forhold til Coopers afsløring af Leland, fordi Proust-referencen derved cementerer, hvordan Cooper stik imod den klassiske krimis rationalitetsprincip løser mysteriet på basis af erindringsoplevelse, der må karakteriseres som irrationel. Lige så interessant er det dog at skyde *Vertigo* ind i mellem *På sporet af den tabte tid* og *Twin Peaks*, da navnet Madeleine Elster fra *Vertigo* ligeledes kan anskues som en reference til Prousts berømte Madeleine-kage. Genskabelsesmotivet fra *Vertigo* er da også til stede parallelt med Proust-referencen i dette afslørende øjeblik i episode 16, idet Cooper, da han erindrer den fortrængte del af drømmen, for første gang møder Laura Palmer i komplet skikkelse. Ordene "My father...killed me", som Laura så intimt hvisker i Coopers øre, er således udtalt med hendes rigtige stemme, hvorimod hun i den resterende del af drømmesekvensen i episode 2 netop talte baglæns, mens hendes stemme kun figurerede isoleret fra kroppen på en række bånd i første sæson.

Her støder vi imidlertid ind i et af de mest komplekse paradokser i *Twin Peaks*. Coopers søgen efter sandheden i efterforskningen udgør en form for personlig genskabelse af Laura med alle hendes hemmeligheder, men alligevel fortrænger han i så lang tid præcis den del af drømmen fra episode 2, hvor han er fuldt ud forenet med hende og som den eneste bliver indviet i hendes dybeste hemmelighed. Forklaringen på dette paradoks skal efter min mening søges i Coopers konstante forsøg på at fortrænge det mørke, både i sig selv og sine omgivelser. Betragter vi først Coopers fortrængning af sine egne mørke sider, er det slående, at hans afsløring af Leland først sker i det øjeblik, Leland springer frem og åbenlyst gør det klart for ham, at de to har noget til fælles, nemlig deres yndlingstyggegummi. Dværgens sætning om Coopers yndlingstyggegummis tilbagekomst er, hvis man betragter drømmesekvensen i episode 2, således den eneste linje fra drømmen, der er direkte henvendt til Cooper som menneske, og med Lelands erklæring om, at han tyggede selv samme tyggegummi type som barn, står det klart, at der kan spores et ubevidst bånd mellem Cooper og Leland. For at erindre sandheden om Laura er Cooper således nødt til at erkende, at han har noget til fælles med morderen, hvorfor tyggegummiet, hvor grotesk det end kan lyde, i relation til Freuds drømmetydningsteori bliver det perifere element, som det centrale motiv omkring Coopers ubevidste tilknytning til Leland er forskudt over i.

Dette giver god mening i forhold til etableringen af Benjamin Horne som den afgørende red herring. Mellem Benjamin og Cooper kunne i første sæson spores et dobbeltgænger-motiv i den incestuøse trekantintrige centreret omkring Audrey, hvilket er en konflikt, der trækkes klart op i episode 13. I en scene, hvor både Benjamin og Cooper er til stede, foretager Audrey således et helt konkret valg mellem de to faderfigurer, idet hun grundet de skræmmende hændelser med Benjamin beder om, at Cooper kører hende hjem. Denne tydelige incestuøse intrige er med til at fjerne opmærksomheden fra forbindelsen mellem Leland og Cooper, der er af langt mere ubevidst og ukontrollabel karakter. Eksempelvis ser vi i episode 15 i en parallel klipning Leland og Cooper køre mod hinanden i høj fart, mens de hhv. nynner og fløjter den helt samme melodi i hver deres bil. Vigtigere end denne diskret anslædede telepatiske forbindelse er dog Coopers drømme, idet hans sensuelle kontakt med Laura iført den sorte kjole i det røde rum i episode 2 netop indikerer, at der skjult i Coopers underbevidsthed ligger en del af Lelands ukontrollable begær efter Laura. Imidlertid havde Cooper uden denne ubevidste intime nærkontakt med Laura været ude af stand til at løse mysteriet, hvorfor opklaringen af mordet forudsætter

---

<sup>76</sup>Lagercrantz 1994, s. 14

en konfrontation med de mørkere ubevidste sider i Coopers eget sind, der forbinder ham med morderen. Da Leland før sin død fortæller om BOBs besættelse af ham, får Cooper da også en advarsel om, at han selv er i en potentiel fare for at blive af besat:

*"I was just a boy. I saw him in my dreams. He said he - he wanted to play. He opened me and I invited him and he came inside me."*

Som citatet indikerer, forbinder Coopers drømme om BOB ham direkte til Leland, der netop i sin barndom først mødte BOB i drømme. Citatet er det nærmeste, vi kommer på en årsagsforklaring på Lelands mord på sin datter, hvilket må siges at være mere end sparsomt. Hvad der helt præcist ligger i, at BOB åbnede Leland, da han var dreng, er således ekstremt tvetydigt, fordi BOB i begyndelsen tilsyneladende var et fænomen i Lelands indre, der senere trængte sig på fra det ydre.

Det mest skræmmende i Lelands bekendelse i citatet er dog, at han direkte erklærer, at han selv inviterede BOB ind i sig. Denne tilståelse gør det umuligt at frikende Leland for skyld, hvilket er et faktum, som Cooper imidlertid lukker øjnene for. Herved har vi bevæget os ind på det andet centrale aspekt omkring Coopers fortrængning af den afgørende sidste del af sin drøm, nemlig måden, hvorpå Cooper fortrænger de mørke sider, der er forbundet til det pæne småborgerlige liv i lillebyen Twin Peaks. I stedet for at blive stillet til ansvar for mordet på Laura renses familiefaderen Leland således i stedet af Cooper, der i den centrale dødsscene i fængselscellen fører Leland over i dødsriget med en optimistisk tro på det lyse. Denne dødsscene udgør sammen med Harrys overbringelse af meddelelsen om Lauras død til Leland i piloten de to mest voldsomme melodramatiske øjeblikke i *Twin Peaks*. Dette er interessant i forhold til udviklingen af Lelands karakter, idet det er, som om en ring sluttes i disse minutter af episode 16. I piloten var Lelands tårer således entydigt melodramatiske, hvorimod vi i episode 2 kunne mærke en irrationel vildskab lure i hans sorgfulde dans med portrætfotoet af datteren. Denne antydende galskab pegede frem mod den decideret skizofrene gråd under mordet på Madeleine i episode 14, men i dødsscenen i fængselscellen i episode 16 er vi tilbage ved de entydigt melodramatiske tårer fra piloten. Som i piloten er scenens fokusering på det emotionelle yderst stiliseret, idet der som endnu en indikation af det opløste skel mellem ude og inde vælter vand ud af sprinklerne i loftet som tårer, der falder over den døende Leland i Coopers arme.

Med en direkte henvisning til denne melodramatiske dødsscene skriver Diana Hume George i sin feministiske analyse, at *Twin Peaks* "participates in excusing male violence toward women, mythologizing their behaviour as possession by evil forces that originate outside the self"<sup>77</sup>. Efter min mening er problemet ved denne kritik imidlertid, at Diana Hume George forenkler problematikken, fordi hun udover at tolke BOB som en entydigt overnaturlig instans overser, at Leland netop bekender, at han selv inviterede BOB ind i sig. Ganske rigtigt renses Leland, idet han hjulpet af Coopers ord, "into the light, Leland", i dødsøjeblikket ser sin datter i lyset, men denne ideelle forening af fader og datter må mest af alt betragtes som en fantasi. Dette underbygges af den klare parallel, der kan spores til slutningerne i Lynchs to første film, *Eraserhead* og *The Elephant Man*. I *Eraserhead* forenes Henry i filmens slutbilleder med kvinden med de kalkunagtige kinder, der lever bag radiatoren, mens moderens ansigt dukker op i himlen, da John Merrick med det fra fødslen vansirede ansigt har færdiggjort sin miniaturekatedral og dør i slutningen af *The Elephant Man*. Som Todd McGowan påpeger, er det karakteristisk, at Lynch i flere af sine film bryder med de traditionelle narrative paradigmer ved at lade dem slutte med opfyldelsen af en umulig fantasi.<sup>78</sup> At Leland i dødsøjeblikket skulle forenes i har-

<sup>77</sup>Hume George, i Lavery 1995, s. 117

<sup>78</sup>McGowan 2007, s.24-25

moni med sin datter, som han har voldtaget og myrdet, kan ligeledes betegnes som opfyldelsen af en umulig fantasi, fordi Leland, selv hvis man forenkler seriens fantastiske konflikt og lægger sig fast på at tolke BOB som en overnaturlig besættelse, netop ikke kan renses helt for skyld, fordi han selv inviterede BOB ind i sig.

Den karakter, der imidlertid mest af alt holder fast i fantasien om den uskyldige familiefader, er Cooper, hvilket efter min mening er en af de helt centrale pointer i *Twin Peaks*. Det paradoksale ved Cooper er, at han i takt med, at han selv afslører den ene skyggeside efter den anden, holder fast i troen på sit idyllbillede af lillebyen som et fredeligt småborgerligt samfund. Da den netop ankomne dommer Sternwood i episode 11 spørger Cooper om, hvad han synes om Twin Peaks, får han således svaret "heaven sir" fra Cooper, hvortil Sternwood ganske rigtigt tilføjer, at "this week heaven includes arson, multiple homicides and an attempt on the life of a federal agent". Cooper fortrænger med andre ord de mørke sider i det småborgerlige liv, hvilket hans renselse i episode 16 Leland markerer kulminationen på. En iagttagelse af Diane Stevenson, der er værd at inddrage i denne sammenhæng, er, at dæmonen BOB udseendemæssigt en "low-life drifter", der lige som Frank i *Blue Velvet* giver associationer til underklassen. Med udgangspunkt i denne observation vil jeg mene, at Coopers entydige drømmetydning i første sæson og renselsen af familiefaderen, Leland, kan anskues som beslægtede, fordi Cooper i begge tilfælde opretholder sit idylliserede billede af den pæne borgerlige middelklasse ved helt og aldeles placere skylden hos karakterer, der associerer til en kriminel underklasse. BOB er således nærmest en mere dyrisk og grovere udgave af Leo Johnson, der også har langt hår og ofte er iført slidt cowboyjakke. Værd at bemærke er ligeledes den stilistiske lighed mellem Coopers subjektive blik på Jacques Renault i episode 7 og BOBs mishandling af Madeleine i episode 14, idet der netop i begge tilfælde bruges en slowmotioneffekt, der gør deres læber dyriske og frastødende og lydsiden hul og dæmonisk. Coopers hadefulde blik på Jacques står dog vigtigst af alt i skærende kontrast til hans empatiske indlevelse i Lelands bekendelse i episode 16. Fordi Cooper er så tæt forbundet til Leland på det følelsesmæssige og ubevidste plan, fortrænger han sandheden om Lelands skyld i mordet på sin datter, og det er denne frygt for at se det mørke i det lyse i øjnene, der bliver fatal for ham i *Twin Peaks* sidste del. Episode 16 afrunder således ikke blot efterforskningen af mordet på Laura Palmer, men bliver samtidig også et vendepunkt i udviklingen af Coopers karakter, der peger frem mod den direkte konfrontation med det mørke i ham selv, som han endeligt må bukke under for, da BOB til allersidst har taget kontrollen over ham. Hvordan denne noget slyngede vej mod dette dystre afslutningsbillede former sig i den sidste del af *Twin Peaks*, vil jeg i det følgende hovedafsnit gå i dybden med.



## 6 Konfrontationen med de mørke kræfter

### 6.1 En sorthvid konflikt i sindet

#### - Coopers konfrontation med den mørke fortid

Med Lelands død afrundes *Twin Peaks* hovedhistorie om mordet på Laura Palmer, og det narrative tomrum, der herved opstår, udfylder serien ved at lade et virvar af hændelser finde sted. Midt i denne uoverskuelige mængde af narrative tråde vil jeg dog alligevel hævde, at der langsomt kan anes en rød tråd om, hvordan de mørke kræfter relateret til BOB så småt begynder at opsluge Coopers person.

Et afgørende begyndelsespunkt for denne udvikling skal søges i episode 16, da Cooper i fængselscellen pludselig udsættes for et modangreb af Leland, der på dette tidspunkt endnu har BOB i sig. Da Cooper spørger Leland/BOB, om han slog Madeleine ihjel, får han således det sarkastiske svar, "I guess I kinda sorta did. I have this thing for knives (...) Just like what happened to you in Pittsburgh at that time". Med al tydelighed chokeres Cooper over denne uventede konfrontation, hvor Leland/BOB påpeger, at Cooper selv skjuler en mørk side. En intertekstuel reference, der i miniatureform kan illustrere den fundamentale betydning af dette angreb på Coopers person, er for mig at se William Friedkins gyser, *The Exorcist*. Her har djævelen taget bolig i den uskyldige 12-årige pige, Regan, og da den desillusionerede præst, Father Karras, presses til at medvirke til at udføre eksorcisme på pigen, går den djævel, der har besat pigen, ved første blik på Father Karras ind i et personligt angreb på ham ved at konfrontere ham med, at han lod sin moder dø uden at hjælpe hende. Som tilskuere ved vi på dette tidspunkt, at det lige præcis er skyldfølelsen over denne tragiske hændelse, der præger Father Karras sind, mens den Pittsburgh-affære, som Leland/BOB i episode 16 går ind og angriber Cooper for at skjule omstændighederne omkring, fra og med den efterfølgende episode 17 viser sig at være af decideret traumatisk karakter for Cooper. Forskellen mellem *The Exorcist* og *Twin Peaks* er imidlertid, at vi i *The Exorcist* har at gøre med en entydigt overnaturlig besættelse, men at denne reference er til stede i episode 16 af *Twin Peaks* parallelt med den tidligere nævnte reference til den psykologiske spaltning af Norman Bates i *Psycho*, er med til intertekstuel at cementere den 'fantastiske' konflikt omkring spaltningen Leland/BOB i *Twin Peaks*.

Analogt til Coopers drømmemøder med BOB har Father Karras i *The Exorcist* set den djævel, der har indtaget Regans krop, for sig i sine drømme om sin moder. Grundet sin egen skyldfølelse kan Father Karras kort sagt ikke forlige sig med, at djævelen skulle besætte dette uskyldige barn, hvilket får ham til at gå ind i en heroisk selvmordsaktion, hvor han får djævelen over i sin egen krop og med det samme kaster sig ud af vinduet for at få stoppet vanviddet. I *Twin Peaks* er problemet for Cooper, at han ikke vil indse skylden i den udadtil uskyldige Leland, hvilket leder til hans renelse af Leland i den afgørende dødsscene i fængselscellen. Hvor Father Karras får stoppet ondskaben ved at rense barnet og slå sig selv ihjel, er konsekvensen af Coopers befrielse af Leland for skyld, at BOB begynder at trænge sig ind på ham selv, fordi Cooper lukker øjnene for, at det mørke er en integreret del af det lyse. Denne tendens hos Cooper kunne netop spores i hele hans forherligelse af lillebyen som et entydigt lyst sted på trods af de mange skyggesider, som han stødte på, og afsløringen af et fortidigt traume i den udadtil uskyldige Coopers sind illustrerer, at han også inde i sig selv har forsøgt at holde det mørke nede. Helt i stil med den 'fantastiske' konflikt bliver BOBs angreb på Cooper derfor dobbeltsidigt. Fordi Cooper renser Leland for skyld, overlever BOB Lelands død og eksisterer videre som en ekstern trussel, der vil trænge sig ind på ham fra det ydre. Samtidig er renselsen af Leland et symptom på en generel tendens hos Cooper til at fortrænge det mørke

i sig selv, hvorfor dette mørke nu også trænger sig på fra det indre.

Betragtes den indre psykologiske dimension i denne konflikt omkring Coopers person, er det allerede i episode 17 tydeligt, at den fortrængte mørke fortid så småt rykker frem mod overfladen i hans sind. Her åbner Cooper sig således for første gang og betror Audrey Horne, at han engang på grund af kærlighed til en kvinde, som han var sat til at beskytte i en sag, var ude af stand til at forhindre, at hun blev slået ihjel. Det alvorfulde i denne betroelse underbygges af, at vi under Coopers bekendelse hører en sørgmodig melodramatisk baggrundsmusik, hvilket fra og med denne scene bliver en gennemgående tendens, når Coopers fortid berøres. Ofte finder en form for glidning mellem den følelsesladede underlægning og en mere truende baggrundsmusik dog sted, hvilket kan tilskrives det mere gådefulde aspekt ved den bagvedliggende fabula om Coopers person. Af Coopers betroelse til Audrey fremgår det således, at hans tidligere FBI-kollega Windom Earle var indblandet i denne tragiske affære og efterfølgende blev erklæret gal. Det skræmmende ved denne information er, at Earle som karakter allerede i episode 9 blev etableret som en diffus trussel mod Cooper, mens vi i episode 13 hørte en smertelig sag fra Pittsburgh nævnt og umiddelbart efter så Cooper få overrakt et brev med et mærkværdigt skaktræk, som han med det samme vidste, kom fra Earle.

Vi aner nu en sammenhæng mellem Leland/BOBs personlige angreb på Cooper, det traumatiske dødsfald i Coopers fortid og Windom Earles annoncerede ankomst til Twin Peaks. Det er kort sagt det mørke i Coopers sind, der trænger sig på, hvilket da også skal vise sig at være hele formålet med Earles indtræden på scenen. Earles angreb på Cooper sker således som antydning i episode 13 gennem et skakspil, hvis totale symmetri og modsætningsforhold mellem sort og hvidt i form af brikkerne og felterne på skakbrættet svarer præcist til den entydigt manikæiske verdensorden, som Cooper gennem sit skarpe skel mellem lyst og mørkt, godt og ondt er fanget i. Imidlertid vender Earles angreb symbolsk op og ned på dette forhold: Det er ham, der tager åbningstrækket, hvorfor Cooper ifølge skakspillets regler er bundet til at spille med de sorte brikker.

Første gang Cooper for alvor mærker Earles nærhed er i episode 18, hvor han modtager det andet skaktræk og en båndoptagelse, hvor Earle varsler, at der nu lægges op til "a classical confrontation" i et skakspil, hvor han er villig til ofre selv sin dronning for at få slået kongen ihjel. Som ordene "classical confrontation" antyder, kan duellen mellem Earle og Cooper i forhold til *Twin Peaks* som serie på overfladen anskues som en genremæssig tilbagevenden til den klassiske krimi. I et skakspil er der som i krimien netop et fast defineret regelsæt og forventning om en entydig afslutning, og derudover giver flere af Coopers beskrivelser af Earle associationer til Arthur Conan Doyles introduktion af Professor Moriarty som den geniale og grusomme ærkefjende til Sherlock Holmes. "Everything he does has its own rationale, precision and intelligence", fortæller Cooper således om Earle i begyndelsen af episode 21 som en reaktion på, at Earle i afslutningen af episode 20 som en indikation af sit næste træk har placeret et lig med en finger pegende mod et tern på en skakplade. På trods af den perfektionistiske udførelse er der dog noget lidt for personligt og bestialsk i dette første mord til, at duellen mellem de to bliver helt klassisk. Earles knivstik har således efterladt helt det samme sår på den døde mand, som der var på liget af Coopers elskede, og herved får det nådesløse skakspil, som Earle har indledt, en cyklisk dimension, hvis effekt i forhold til Cooper kan beskrives ved Freuds Nachträglichkeit: Hver gang Earle tager et nyt træk, tvinges Cooper til at se den mørke fortid, som han har forsøgt at fortrænge, i øjnene på ny.

Allerede i den efterfølgende episode 21 mærkes det, at Cooper påvirkes af mordet,

idet han her åbner sig og fortæller Harry, at hans elskede, som blev dræbt, hed Caroline, og ikke bare var gift med Earle, men formentlig også blev slået ihjel af ham. Sidstnævnte bagvedliggende fabula gør unægteligt den byrde, Cooper bærer rundt på, endnu større, idet den anslår, at han udover at være forsvarsløs i forhold til sin elskedes død også var en væsentlig årsag til den, fordi Earles handling var en hævnakt mod hans forræderi.<sup>79</sup> "But there's doubt in your mind? What are my true intensions?", udtalte Earle på båndet til Cooper i episode 18, men langsomt anes det, hvordan Earle gennem den sorthvide duel på skakbrættet vil vende op og ned på virkelighedens sort og hvid ved at bringe det mørke frem i Coopers sind.

Som efterforskningen af Laura Palmer-mordet illustrerede, er Cooper imidlertid ikke en person, der nødvendigvis overholder alle regler. I episode 23 bringer han således skakeksperten, Pete Martell, ind for at få Earle bragt i en fastlåst eller såkaldt "stalemate"-position i spillet, og dette regelbrud i duellen fører, som jeg i det følgende vil uddybe, til, at både grænserne for skakbrættet og genrekonventionerne brydes i serien.

## 6.2 "Windom Earle is playing off the board" - vejen til the White Lodge og the Black Lodge

Under efterforskningen af Laura Palmer-sagen gav Cooper gradvist afkald på sine formelle bånd og metoder som detektiv, hvilket er en udvikling, der ikke bare fortsættes ved hans personlige bekendelse til Audrey i episode 17, men også ved, at han i samme episode bliver suspenderet midlertidigt fra tjeneste på grund af overtrædelser af FBI-reglementet under redningen af Audrey på One Eyed Jacks i episode 12. Netop derfor er det en helt uformel Cooper, der i afslutningen af episode 17 tager på en natlig fisketur med Major Briggs og efter at have hørt Briggs nævne stedet, "the White Lodge", ser ham forsvinde i et voldsomt lysglimt i skoven. Denne mærkværdige hændelse influerer med al tydelighed på Coopers tankebaner, idet han i den efterfølgende episode 18 under kollegaen Roger Hardys forhør om One Eyed Jacks-aktionen er helt rolig omkring sin suspension, fordi han, som han fortæller Hardy, i forhold til FBI og tilværelsen er begyndt at se "out beyond the edge of the board. On a bigger game". Det større spil, som Cooper er begyndt at interessere sig for, har relation til skovene omkring Twin Peaks og Major Briggs omtale af stedet the White Lodge. Derfor indvier Hawk ham senere i samme episode i legenden om the White Lodge og dets modsætning med navnet "the Black Lodge", der efter sigende skulle være en parallelverden til den jordiske verden med the White Lodge som hjemsted for alt det gode og the Black Lodge som det godes skyggeside. For at komme til the White Lodge er man dog ifølge legenden tvunget til at passere igennem the Black Lodge, hvor man vil møde sin egen skyggeside i en konfrontation, der vil blive skæbnesvanger, hvis man er ude af balance. Som Hawk siger:

*"But it is said that if you confront the Black Lodge with imperfect courage, it will utterly annihilate your soul."*

At det er i selv samme episode, at Earle for alvor udfordrer Cooper i skakspillet, gør den symbolske retorik ganske klar: Parallelt med, at Cooper i episode 18 begynder at se "beyond the edge of the board" og bliver indviet i legenden om the

---

<sup>79</sup>I episode 20 indgår Cooper desuden i en konfrontation med den onde Jean Renault, der direkte anklager Cooper for at være den, der med sin ankomst til Twin Peaks forårsagede problemernes begyndelse. "Maybe you brought the...the nightmare with you and maybe the nightmare will die with you", siger Jean til Cooper, hvilket kan være en sekundær grund til, at Cooper åbner sig for Harry i episode 21. Cooper indleder således sin betroelse med at sige "Harry, I've brought some baggage to town that I haven't told you about", hvilket direkte genkalder ordlyden i Jeans anklage.

White Lodge og the Black Lodge, bliver han af Earle revet ind i en afgrænset kamp på de sorthvide felter på skakbrættet.<sup>80</sup> Samtidig anes det svagt, hvordan de to aspekter i virkeligheden er to sider af samme sag. Earles mål med skakspillet er helt konkret at konfrontere Cooper med det mørke, der er fortrængt i hans sind, mens den, der forsøger at passere igennem the Black Lodge, vil blive stillet over for sin egen skyggeside. Derfor er det ikke tilfældigt, at grænserne for det sorthvide skakbræt og fokus flyttes mod the White Lodge og the Black Lodge efter Coopers brud på skakduellens regler i episode 23. Som Angela Hague påpeger, kan denne overskridelse af skakbrættets grænser ses som en form for metafiktiv kommentar til *Twin Peaks* som en krimiserie, hvis forudsætning for at fortsætte efter Lelands død netop bestod i at lade mysteriet overskride genregrænserne ved at lade BOB løsrive sig fra Lelands krop.<sup>81</sup>

Hele dette brud på rammerne sættes i gang af den "stalemate"-position, som Pete skal hjælpe Cooper med at nå frem til. Positionen går ud på at placere skakbrikkerne på en måde, så Earle ikke bringes i skak, men blot er ude af stand til at flytte en brik inden for spillets regler, fordi hans konge vil blive ramt uanset, hvilket træk han foretager sig. Ganske logisk gør Cooper dette for at forhindre flere mord, men tolkes forsøget på at spille "stalemate" i relation til, at hvert af Earles træk har til formål at rippe op i Coopers fortid, er det klart, at Cooper samtidig indirekte forsøger at forhindre Earle i at bringe mere mørkt i ham frem mod overfladen. Coopers intention om at opnå en "stalemate"-position i skakspillet fører dog i stedet til, at han mister kontrollen over situationen. Dette kan have relation til, at det mørke i stedet for at trænge sig ind på Cooper fra det indre rykker tættere på ham fra det ydre. Der går således ikke længe fra Petes første hjælpende skaktræk i episode 23 til, at BOB for første gang dukker op som en ydre instans for Coopers blik i konfrontationsscenen med Josie Packard, som Cooper i selv samme episode 23 langt om længe har indset, var den person, der skød ham i episode 7. Af uforklarlige årsager falder Josie livløs om, mens hun står ansigt til ansigt med Cooper, og da Harry løber over og tager hende i armene, forsvinder de to pludselig for Coopers blik, hvorefter BOB kravler frem i en lyskegle og skriger ordene "Coop, what happened to Josie?", før han forvinder og gør plads til den dansende dværg fra Coopers drøm.

Langsomt anes etableringen af en 'fantastisk' konflikt centreret omkring Cooper. Betragter vi BOB som en overnaturlig instans, giver det mening, at Josie angribes, fordi hun har stræbt Cooper, hvis krop BOB har tiltænkt sig som sin næste bolig, efter livet. Vender vi derimod blikket mod den psykologiske forklaring, er det interessant, at Josie kort før hun falder om, identificerer et mørkt lag forbundet til Coopers person. Da Cooper spørger hende, hvorfor hun skød ham, får han således svaret: "Because you came here. I knew this day was going to come.". Cooper forklarer i episode 28 Josies død som et udslag af frygt, men hvad han overser, er, at den person, som hun frygtede mest i dødsøjeblikket, var ham selv. BOBs fremtræden for Coopers øjne kan derfor også ses som et møde med den skyggeside, som han har fortrængt, men som gennem de mange beskyldninger nu er ved at blive sluppet løs. "Cooper doesn't know the meaning of STALEMATE", lyder Earles vredesudbrud, da han i begyndelsen af episode 24 ser det skaktræk, som Pete har flyttet for Cooper. Skræmmende nok er det dog måske en form for "stalemate"-position, BOB anbringer Coopers modstander, Josie, i. I det, der må betegnes som anden sæsons mest gådefulde og uforløste cliffhanger, ser vi således som afslutning på episode 23 konturerne af Josies ansigt i et håndtag på en skuffe, hvor hun tilsyneladende sidder fastlåst.

---

<sup>80</sup>Engelsk: 'chessboard'

<sup>81</sup>Hague, i Lavery, s. 133-134

Konsekvenserne af Coopers forsøg på at spille "stalemate" kan dog mere konkret relateres til det tab af kontrol, der overgår ham i duellen med Windom Earle. Da Earle modtager Coopers træk, opdager han med det samme, at Cooper får hjælp, hvorfor han prompte fralægger sig skakspillets regler. Dette brud med skakspillets rammer kan anskues på to måder. På den ene side kan regelbruddet tolkes i forhold til, at Earle nu blot dræber løs uden skakspillets systematik, men på den anden side kan det også tolkes i relation til, at Earle i afslutningen af episode 25 viser interesse i at finde the Black Lodge. "Windom Earle is playing off the board", udtaler Cooper ganske sigende i episode 27 som en reaktion på, at Earle har dræbt en uskyldig person uden at melde sit træk først. I denne sætning ligger imidlertid også en mere symbolsk betydning, nemlig at Cooper har opdaget, at Earle som ham selv er interesseret i at se "beyond the edge of the board" og finde frem til the Black Lodge. Med Earles søgen efter the Black Lodge transcenderer *Twin Peaks* også i duellen mellem Cooper og Earle genrekonventionerne, idet den klassiske duel bundet til reglerne på det sorthvide skakbræt herved ganske symbolsk flyttes til the Black Lodge og the White Lodge. Alligevel forbliver grundtanken i Earles angreb på Cooper den samme. Gennem skakspillet blev Cooper konfronteret med sin fortrængte mørke fortid, mens han i the Black Lodge som indikeret af Hawks ord i episode 18 i abstrakt form uundgåeligt vil komme til at stå ansigt til ansigt med de mørke sider i sit eget sind.

Coopers konstante fortrængning af sine mørke sider bliver herved den svagede, som Earle kan bruge imod ham i the Black Lodge, og dette understreges af, at Cooper nærmest selv forærer Earle våbenet til at besejre ham, da det lykkes ham endnu en gang at se bort fra det mareridt, der omgiver ham. Årsagen er ankomsten til Twin Peaks i episode 24 af Annie Blackburn, som Cooper med det samme forelsker sig blindt i. I betragtning af, at han i episode 17 alvorligt bekendte over for Audrey, at Cooper på grund af sine traumatiske minder ikke ville involveres i et kærlighedsforhold under en efterforskning, må det karakteriseres som en decideret hybris-handling at indlede et forhold til Annie, mens hans værste fjende netop er ved at genoplive selv samme drabelige fortid. Det er da også næsten pinagtigt at overvære den naivt smilende Cooper i dialogerne med Annie, der, som Martha Nochimson kritisk påpeger, mest af alt må betegnes som indbegrebet af klichéforestillingen om den uskyldige blonde skønhed fra Laura Palmers glansbilledportrætfoto.<sup>82</sup> I forhold til Coopers fortrængning af det mørke er der dog alligevel en narrativ pointe i, at Cooper forelsker sig i den entydigt gode Annie, der godt nok har en arret fortid, men ankommer til Twin Peaks efter flere års afholdende tilværelse i et kloster. Det blåøjede i Coopers forelskelse kommer til udtryk ved, at han efter mødet med Annie virker lidt for optimistisk og overser flere faresignaler. Mest fatal er afslutningen af episode 27, hvor Annie under en aftendans på the Roadhouse tager imod Coopers opfordring om at deltage i den kommende Miss Twin Peaks-konkurrence om at blive årets skønhedsdronning i lillebyen. På det bånd, Windom Earle sendte til Cooper i episode 18, advarede han ham netop om, at han ville ofre sin dronning for at få ram på kongen, hvorfor Cooper, da han udsiger sætningen "you're the queen" til Annie, i al sin blindhed forærer Earle sejren. Dette understreges af, at de skæbnsvangre ord øjeblikkeligt medfører, at alt går i sort for Cooper, hvorefter kæmpen som i episode 14 træder frem for øjnene af ham på scenen på the Roadhouse og vifter afværgende med armene for at advare ham. Med kæmpens anden fremtræden for Coopers øjne i lillebyens centrale offentlige rum på the Roadhouse, står det klart, at det ikke bare er Coopers fortid, der truer med at blive gennemspillet igen. Også den ondskab, der slog Laura Palmer ihjel, er nu ved at genfødes, hvilket er et 'uhyggeligt'

---

<sup>82</sup>Jf. Nochimson 1997, s.92

gentagelsesmotiv, der understreges af den efterfølgende montage mellem velkendte, men nu helt mennesketomme locations fra serien. Montagen afsluttes af det gentagne overgangsbillede af de blæsende træer, hvorefter episoden ender med billedet af the Black Lodge i skoven, hvor BOB stikker sin arm ud og de røde gardiner, der nu er taget ned på the Roadhouse, toner frem. Med denne cliffhanger er scenen bogstaveligt talt sat for den yderst komplekse afslutning af *Twin Peaks*, hvor David Lynch i den sidste episode 29 for første gang siden episode 14 vender tilbage som instruktør i serien og tegner de mest centrale motiver og temaer op med en kraftig, men voldsomt eksperimenterende pen.

### 6.3 Ringens slutning og begyndelse - kulminationen i episode 29

I afslutningen af *Twin Peaks*' første sæson fandt en generel undersøgelse af lillebyens skyggesider sted, hvorimod afsløringen af Leland Palmer som morderen udgjorde en voldsom undergravning af kernefamilien. Med åbningen til the Black Lodge i skovene omkring Twin Peaks står det klart, at de majestætiske "douglas firs", som Cooper allerede i den første samtale med Harry i piloten udtrykte stor beundring for, heller ikke er, hvad de ser ud til. De prægtige skove, der meget sigende har navnet "Ghostwood", bliver således i denne afslutning bogstaveligt talt til en scene for et mareridt, idet Annie Blackburn efter at have holdt en rørende tale om skovens bevarelse på scenen på the Roadhouse bortføres af Windom Earle og tvinges ud i selv samme skove og ind i the Black Lodge. "Where we come from the birds sing a pretty song, and there's always music in the air", sagde dværgen til Cooper i hans drøm, men i episode 29 domineres lydbilledet i skovene bestemt ikke af sangen fra den søde rødskæl, som vi i introens allerførste billede ser sidde på Douglas-fyrretræsgrenen. Derimod hører vi på Coopers vej mod the Black Lodge konstant den dystre flydende lyd fra det musikalske tema, *Dark Wood Moods/The Red Room*, som ikke tidligere er blevet brugt i serien. Med dette dunkle og tranceagtige stykke synthesizermusik, der høres igennem store dele af episoden, skaber Lynch en undergangsstemning, der perfekt matcher den mareridtsagtige fornemmelse forbundet med Coopers forsvinden ind i the Black Lodge.

Indgangen til the Black Lodge udgøres af de røde gardiner fra Coopers drøm, der åbenbarer sig i en cirkel af tolv "sycamore trees" ved graven "Glastonberry Grove" i skoven. Herved står vi i episode 29 ganske klart over for seriens hidtil mest markante surreelle opløsning af indre og ydre, drøm og virkelighed, idet Cooper bevæger sig ind i en eksternt eksisterende verden i naturen, der alligevel er uløseligt knyttet til hans egen underbevidste drømmeverden. Imidlertid er der også en metafiktiv dimension forbundet med Coopers entre i the Black Lodge, der er som en form for scene, hvor alt er dækket af de røde gardiner, der netop manglede på scenen på the Roadhouse under Miss Twin Peaks-konkurrencen. Det sceneagtige ved the Black Lodge understreges af, at vi i det øjeblik, vi første gang ser Cooper inde i den labyrintiske mareridtsverden, hører et langsomt jazznummer med titlen *Sycamore Trees*. Som i drømmesekvensen i episode 2 er det ubestemmeligt, hvor denne musik kommer fra, men tilsyneladende er lyden diegetisk, idet Cooper ved sin indtræden i det første kvadratiske rum møder dværgen fra sin drøm, der danser rundt til de jazzede toner. Dette metafiktive skift fra non-diegetisk til diegetisk underbygges af, at sangeren Jimmy Scott, der også i virkeligheden lægger vokal til *Sycamore Trees*, pludselig står foran Cooper og dværgen i det røde rum og med en ældgammel mikrofon i hånden giver sig til at synge nummerets storladne afslutningslinjer, der meget passende handler om at mødes "under the sycamore trees".

Jimmy Scotts performance udgør en slags velkomst til Cooper, men varsler ligeledes

det mareridt, der venter i de røde rum. Gravpladsassociationerne ved ordene "under the sycamore trees" er således ikke til at tage fejl af, men endnu vigtigere er det blinkende lys, der får det kvadratiske rum til ukontrollabelt at skifte mellem at være hhv. lyst og mørkt, mens Jimmy Scott synger. I skakspillet med Earle var Cooper i en sorthvid duel på skakbrættet, hvor hvert enkelt af de kvadratiske felter netop er entydigt lyst eller mørkt. Den labyrint af identiske kvadratiske rum adskilt af smalle gange, der udgør the Black Lodge, leder da også tankerne hen på et skakbræt. Langsomt blev grænserne for skakspillet mellem Earle og Cooper imidlertid brudt, og det er lige præcis denne mangel på et fast regelsæt, der definerer the Black Lodge, hvor lyst og mørkt som indikeret af det blinkende lys under Jimmy Scotts performance eksisterer side om side.

Modsat skakbrættet har vi derfor ikke en logisk distinktion mellem, hvilke felter og hvilke brikker, der er hvide, og hvilke, der er sorte, idet hvert enkelt rum og de personer, som Cooper møder i disse rum, snarere er begge dele på samme tid. Netop derfor kan labyrinten med de identiske røde rum anskues som værende både the White Lodge og the Black Lodge på én gang, hvorved dette uvirkelige sted i abstrakt form udtrykker, at det er umuligt at foretage en skarp manikæisk opdeling af det gode og det onde. Som Coopers store had mod karakterer som Jacques Renault og hans empati for Leland Palmer illustrerede, præger denne polariserede tankegang imidlertid Coopers verdensorden, hvorfor han er ude af stand til at klare de pludselige konfrontationer med det velkendtes skyggesider i the Black Lodge.

"When you see me again it won't be me", lyder dværgens første sætning til Cooper i det røde rum, hvorved Cooper fra starten får en advarsel om den mangel på en fast defineret god eller ond kerne, der præger denne labyrint. Det hele starter ellers i det gode for Cooper, da dværgen fortæller, at "some of your friends are here", hvorefter Laura Palmer i den behagelige udgave fra hans drøm i episode 2 øjeblikkeligt kommer ind og sætter sig i lænestolen ved siden af dværgen. "I'll see you in 25 years", fortæller hun Cooper med den baglæns stemmeføring, der kendetegner alle levende væsner i the Black Lodge, men herefter slutter hendes besøg uforløst med ordet "meanwhile" og et mærkværdigt håndtegn. Hendes plads i lænestolen overtages af den gamle tjener fra the Great Northern, der efter at have serveret en kop kaffe for Cooper pludselig bliver erstattet af kæmpen, der sætter sig ned ved siden af dværgen og siger ordene, "one and the same". Kæmpen og den gamle mand har hele tiden været entydigt positive hjælpere for Cooper, hvorimod dværgen med dens lystige dans i situationer forbundet med døden har en mere djævelsk fremtoning. Fordi det gode side eksisterer side om side med dets dæmoniske modsætning i the Black Lodge, kan dværgen, som Angela Hague er inde på, anskues som en skyggeside af kæmpen, der netop udtaler sætningen "one and the same", mens vi i billedet ser de to størrelsesmæssige modsætninger sidde ved siden af hinanden i stolene.<sup>83</sup>

Fra og med kæmpens forsvinden er det da også den mørke side, der langsomt tager magten i rummet. Først går det udover Coopers kaffe, der, når dværgen gnider hænderne, veksler mellem væskeform, størknet form og en tyk olieret form. Denne glidning væk fra det positive kulminerer, da dværgen råber "WOW, BOB, WOW" efterfulgt af ordene, "Fire walk with me", der får den ild, der ofte er relateret til BOB, til at eksplodere. Dette kan tolkes, som om venteværelset nu skifter skift fra at være the White Lodge til at blive the Black Lodge, hvilket understreges af, at lyset i selv samme øjeblik går ud og et skrig fra en kvinde høres. Allerede her viser Cooper sit første svaghedstegn, idet han med det samme skynder sig at forlade lokalet, før BOB kommer ind. Herved antydes en snert af "imperfect courage" i

---

<sup>83</sup>Jf. Hague, i Lavery 1995, s. 141

Coopers sind, der, som Hawk advarede om, i mødet med the Black Lodge vil føre til udslettelsen af sjælen. Selvom Cooper flygter, er konfrontationen med det mørke imidlertid uundgåelig, hvilket understreges af, at han i de helt identiske rum, han træder ind i, flere gange støder på dværgen, der nu som antydning af dens første sætning ikke længere er sig selv, men en ond skikkelse, der råber "wrong way" og griner dæmonisk.

Disse skræmmende ændringer leder frem til den første afgørende konfrontation med the Black Lodge, der udgøres af Coopers andet møde med Laura. Kort før dette møde er Cooper blevet præsenteret for Madeleine Ferguson, der med sit sorte hår udadtil er den mørke modsætning til Laura. Som indikeret af Madeleines gådefulde ord "watch out for my cousin" er det dog ikke hende, Cooper skal være bange for, men derimod den mørke dæmoniske udgave af Laura, der også befinder sig i de labyrinthiske røde rum. Da Cooper møder denne grufuldt skrigende skyggeside af Laura, går lyset ud i det kvadratiske rum, der derved på et øjeblik forvandles til the Black Lodge. Med sin optræden i Coopers drømme er Laura den mest velkendte skikkelse for ham i disse røde rum, hvorfor det pludselige møde med denne dæmoniserede Laura, der skrigende kravler imod Cooper, bliver 'uhyggeligt' i Freuds terminologi. Netop denne 'uhyggelige' konfrontation med det mørke i det velkendte er Cooper ikke klar til, idet han for første gang viser helt synlig frygt ved at prøve at flygte. Som straf trækkes han direkte ind i sin fortid, idet han, da han løber ud i en lys gang, pludselig har et blødende sår i maven. At dette sår har relation til hans Pittsburgh-traume, understreges af, at fortid og nutid fra dette øjeblik smelter sammen. På gulvet i en gang ser Cooper således sig selv og Caroline ligge blødende, indtil Caroline pludselig rejser sig op i skikkelse af Annie. Efter flere uforudsigelige skift mellem Caroline og Annie dukker Laura i den dæmoniserede skrigende udgave op lige foran Cooper, hvilket er et uventet møde, der endnu en gang skræmmer ham.

Denne frygt hos Cooper for at se det mørke i det velkendte i øjnene er lige præcis det våben, som Windom Earle bruger til at trænge ind på ham. Da den dæmoniske Laura første gang skreg Cooper ind i hovedet i the Black Lodge, dukkede Earles ansigt op i et kort glimt i billedet, og i det øjeblik, hvor Cooper for anden gang viger tilbage for den skrigende Laura, træder Earle således frem foran ham og kommer med et ultimatum: Han forlanger Coopers sjæl i bytte for at lade Annie leve. Heroisk går Cooper ind på denne handel, men hvad Earle har overset, er, at han begår hybris ved som menneske at prøve at overtage den rolle, som kun BOB har i the Black Lodge. Som det blev klart ved Josies dødsfald, sniger BOB sig netop ind på sine ofre gennem frygten, hvorfor Earle ved at udnytte Coopers frygt og efterfølgende bede om hans sjæl overtræder reglerne i the Black Lodge. Derfor straffes Earle af BOB, der med det samme træder ud af en voldsom ild og gør Earle livløs ved at fratage ham hans sjæl i stedet. "Cooper doesn't know how to play STALEMATE", sagde Earle rasende i episode 24, men rent faktisk er det lige præcis en "stalemate"-situation, som Earle udsættes for, idet BOB ikke slår ham ihjel, men fastfryser ham totalt.

Det store spørgsmål er nu, hvad BOB repræsenterer i denne situation. På den ene side træder han ind på scenen fra det ydre, men på den anden side sker dette netop efter, at Earle har forsøgt at angribe Coopers indre. Alt i the Black Lodge har en skyggeside, og da Cooper står over for Windom Earle og BOB, er det både et møde med hans jordiske og abstrakte skyggeside. Cooper har hele tiden været klar over Earles ondskab, men derimod er han med al tydelighed ikke beredt på det pludselige møde med BOB, der ved at uskadelliggøre Earle rent faktisk agerer som en hjælper for ham selv. BOB angriber således ikke Cooper, der i stedet begår den fatale fejltagelse, at han i frygt forsøger at løbe væk. Cooper er kort sagt ikke i



stand til at se det mørke være så tæt forbundet til sig selv, og straffen er, at han i det øjeblik, han forsøger at løbe væk, spaltes i to fysisk identiske personer, der repræsenterer den lyse og den mørke del af sindet. Den onde Cooper vender tilbage til BOB og griner dæmonisk i kor med ham, mens den gode Cooper forsøger at løbe ud af labyrinten. Under denne flugt møder han Leland Palmer, der nærmest håner hans naivitet ved at sige, "I didn't kill anybody". Da den dæmoniske Cooper støder på Leland bliver de to derimod stående og griner i kor, indtil denne onde udgave af Cooper fortsætter sin forfølgelse af sin dobbeltgænger ved at løbe i retning væk fra kameraet. Kort efter kommer de to identiske Cooper-karakterer jagtende tilbage mod kameraet, hvilket kunne indikere, at rollerne er byttet om. Det er kort sagt umuligt at skelne mellem det gode og det onde, men en af de to sider af Cooper får overmandet den anden for at vende tilbage og stå grinende sammen med BOB.

Herved er mareridtet tilsyneladende slut, idet Cooper forsvinder ud af the Black Lodge sammen med Annie. Da vi igen ser ham, er han i velkendte omgivelser på hotelværelset på the Great Northern, men vi mærker, at noget er galt. For det første holdes det genkommende etableringsbillede af det brusende vandfald så længe, at vandets kræfter for alvor kommer til at virke truende, og for det andet høres lyden af *Dark Wood Moods/The Red Room*, der antyder, at den ondskab, vi stødte på i skoven, ikke er død. Coopers mekaniske gentagelse af linjen "I need to brush my teeth" understreger denne dystre fornemmelse, men først, da han står alene i badeværelset, går konsekvensen af hans frygt under besøget i the Black Lodge op for os. Her har Cooper mistet kontrollen over sin egen krop, idet han kvæler tandpastatuben ved at trykke indholdet ud og efterfølgende banker hovedet ind i spejlet. I hans spejlbillede ser vi nu BOB, hvorefter Cooper gentager spørgsmålet "How's Annie?" igen og igen med et mere og mere dæmonisk grin, indtil serien slutter. Ganske sigende for *Twin Peaks* som helhed efterlades vi derved med et uforløst spørgsmål, men dette er langt fra den eneste uklarhed. Med BOBs besættelse af Cooper står vi således over for en ny 'fantastisk' konflikt. Er Cooper blevet besat af en dæmon, eller repræsenterer BOB den fortrængte mørke del af hans eget sind, der nu efter den tabte konfrontation i the Black Lodge har taget magten over hans krop?

Da Sherlock Holmes forsvandt i døden i opgøret med Moriarty i *The Adventure of the Final Problem*, overlevede han mirakuløst og genopstod efter en tilværelse i eksil i fortællingen *The Adventure of the Empty House*, der udkom ca. et årti senere. I the Black Lodge fortalte Laura Palmer til Cooper, at de ville mødes igen om 25 år, men om dette betyder, at den gode Cooper vil vende tilbage i en tredje sæson af *Twin Peaks* omkring år 2014, som mange fans håber på, er nok mere tvivlsomt.

## 7 Konklusion

I min indledning satte jeg mig for at undersøge den transformation, som *Twin Peaks* gennemgår som serie i løbet af de 30 episoder. Genremæssigt set påviste jeg således på baggrund af teori af John Cawelti og Tzvetan Todorov, hvordan seriens udlæg i piloten placerede sig i relation til den klassiske detektivfortælling. De genrekarakteristiske træk i piloten omhandlede især Cooper, der som detektiv opretholdt en rationel og kølig distance til sagen, samtidig med at de helt konkrete spor, som Cooper fik vished omkring, retrospektivt afdækkede en entydigt sand fabula i historien om forbrydelsen. Som jeg i min analyse påpegede, fandt det første alvorlige brud på disse genrekarakteristiske træk sted, da Cooper i stedet for sin rationalitet lod sine ubevidste impulser blive styrende for efterforskningen. Et problematisk aspekt ved dette var imidlertid, at det var mere end svært at vurdere, hvorvidt Cooper brug af det ubevidste i første sæson egentlig virkede, eller blot var et udslag af tilfældigheder. Når jeg imidlertid argumenterede for, at *Twin Peaks* i første sæson alligevel endnu holdt fast i sin relation til krimigenren skyldtes det, at efterforskningen ikke bevægede sig ud over de jordiske grænser, og at der rent faktisk ved den kaotiske sæsonafslutning ud fra den hidtidige opklaringsproces kunne afdækkes en utvetydig kronologisk fabula omkring dele af Laura Palmers færd på mordaftenen.

Fra starten af anden sæson blev disse fysiske grænser for efterforskningen imidlertid brudt, hvilket helt konkret kom til udtryk ved, at den dæmoniske BOB fra Coopers drøm begyndte at melde sig på banen som en ekstern trussel. Hvor virkelig BOB end forekom, var hans skikkelse imidlertid altid forbundet til enkelte personers mentalt subjektive blik, og denne uklarhed omkring denne dæmoniske karakters eksistens kulminerede med vores indvielse i spaltningen Leland Palmer/BOB. I stedet for den entydige og konkrete forklaring på mordet, som forventes i den klassiske krimi, blev vi i dette fundamentale afsløringsøjeblik i *Twin Peaks* stillet over for en abstrakt tvetydighed, idet BOBs tilstedeværelse enten kunne være et udslag af en dæmonisk besættelse eller et billede på et tilfælde af skizofreni i Leland Palmers sind. På baggrund af Tzvetan Todorovs definition af genren, 'det fantastiske', påviste jeg, at *Twin Peaks* med denne konflikt centreret omkring Leland Palmer havde bevæget sig fra krimien over mod 'det fantastiske', fordi serien spillede på at opretholde vores tvivl om, hvorvidt BOBs tilstedeværelse i Lelands krop skulle forklares psykologisk eller betragtes som en overnaturlig hændelse.

Hvor der i krimigenren ligger en forventning om en afdækning af et motiv til mordet, satte denne 'fantastiske' konflikt omkring Leland Palmer i stedet fokus på det uforklarlige i, at den udadtil så sympatiske borgerlige familiefader skulle have voldtaget og dræbt sin egen datter. At så mørke kræfter skulle være en iboende del af et på overfladen pænt menneske, var for meget for Cooper, hvis livssyn som indikeret i serien af hans gennemgående idealisering af lillebyen *Twin Peaks* netop var præget af en manikæisk opdeling mellem godt og ondt. Selvom Coopers renselse af Leland Palmer før dennes død i fængselscellen på overfladen var en smuk handling, var den derfor samtidig et udtryk for, at den overnaturlige forklaring om, at det var dæmonen BOB, der slog Laura Palmer ihjel, for Cooper forekom langt mere betryggende. Netop derfor hævdede jeg, at denne dødsscene i fængslet i episode 16 kunne karakteriseres som et fundamentalt vendepunkt i serien. Som påpeget i analysen kunne der således mellem Cooper og Leland spores et ubevidst bånd, hvorfor Coopers renselse af Leland blev problematisk på to måder: Dels var den et udtryk for Coopers egen tendens til at fortrænge eksistensen af det mørke i det lyse, dels sikrede den BOBs fortsatte eksistens som en ekstern trussel.

Selvom afrundingen af efterforskningen af mordet på Laura Palmer gjorde den nar-

rative forgrening af *Twin Peaks* næsten uoverskuelig, kunne det langsomt anes, at netop disse to ovennævnte aspekter omkring Coopers person blev det centrale omdrejningspunkt i den sidste del af serien. Hvor Cooper rensede Leland for skyld, blev han selv i denne sidste del anklaget for at være skyldig. Mest generelt kom dette til udtryk i den sorthvide skakduel med Windom Earle, der, som jeg påviste, på det genremæssige plan kunne anskues som en delvis tilbagevenden til den klassiske krimi. Parallelt med denne klassiske duel lurede imidlertid også et mere overnaturligt spor omkring eksistensen af parallelverdnerne the White Lodge og the Black Lodge. Langsomt nærmede disse to skarp adskilte narrative tråde sig imidlertid hinanden, idet de basalt set havde samme grundtanke: Earle ville gennem skakspillet konfrontere Cooper med det mørke i hans sind, mens Cooper i the Black Lodge uundgåeligt ville blive stillet over for sin skyggeside. Ganske symbolsk transcenderede *Twin Peaks* i den klassiske duel mellem Earle og Cooper derfor både skakbrættets og krimigenrens grænser ved at blive flyttet fra de sorthvide felter til labyrinten af røde rum i the White Lodge og the Black Lodge. Som jeg i min analyse hævdede, kunne denne dystre og ekstremt komplekse afslutning i the White Lodge og the Black Lodge i episode 29, anskues som et abstrakt spejl for hele seriens problematik omkring det mørkes eksistens midt i det lyse, hvorfor Cooper med sin konstante fortrængning af det mørke var ude af stand til at modstå mødet med the Black Lodge som en integreret del af the White Lodge. En lignende konfrontation var han heller ikke i stand til at gennemføre i den lukkede celle med Leland, hvorfor BOB i seriens afslutningsbillede havde transcenderet de kropslige grænser og bevæget sig fra Leland og over i Coopers krop.

Som en integreret del af denne genreanalyse påviste jeg desuden, hvordan de surrelle og metafiktive elementer indgik i et samspil, der langsomt førte til, at grænserne mellem drøm og virkelighed blev nedbrudt. Hvert enkelt skridt i denne gradvise opløsning af drøm og virkelighed fandt således sted helt parallelt med seriens genremæssige drejninger væk fra udgangspunktet. I tråd med konventionerne i den klassiske krimi foregik piloten i en realistisk virkelighed, men analogt med Coopers brud på den klassiske detektivs rationalitetsprincip begyndte skellet mellem drøm og virkelighed så småt at nedbrydes. Problematikken var dog i første sæson relativt jordnær, idet Coopers indre drømmeverden viste sig at have et utal af paralleller i den omgivende virkelighed. Dette uforklarlige skred mellem drøm og virkelighed satte jeg i perspektiv til surrealisternes dyrkelse af drømmen som størrelse, men samtidig hævdede jeg, at drømmen også var metafiktivt forgrenet ud i *Twin Peaks* som serie. Fordi Cooper i første sæson søgte efter løsningen på mordgåden ved at rette elementerne i sin drøm udad mod den omgivende virkelighed, fik disse mange irrationelle optrin, der samtidig metafiktivt refererede til Coopers drømmeverden, en funktion i forhold til krimifortællingen ved at fjerne opmærksomheden fra det, der var helt centralt, nemlig parallellen mellem dværgen i Coopers drøm og den dansende Leland Palmer.

Som jeg påviste, blev den surrelle problematik omkring skellet mellem indre og ydre, drøm og virkelighed langt mere abstrakt fra starten af anden sæson, hvilket bl.a. skyldtes, at BOB fra at have været et indre fænomen i Coopers drømmeverden nu blev langt mere fremtrædende i den ydre virkelighed. Fornemmelsen af, at den velkendte verden nu forekom anderledes, satte jeg i relation til Freuds 'det uhyggelige'. Som det mest 'uhyggelige' element i serien fremstod mordet på Madeleine Ferguson i det ellers så velkendte Palmer-hjem, og dette mord markerede ligeledes kulminationen på opløsningen af grænserne mellem drøm og virkelighed, indre og ydre, samtidig med at den dystre hændelse etablerede seriens 'fantastiske' konflikt omkring Leland Palmer.

Med Lelands død centrerede det mørke sig om Coopers person, hvilket, som jeg påviste, nærmest deterministisk ledte ham mod den undergang, der markeredes af seriens afslutningsbillede, hvor BOB havde overtaget kontrollen over hans krop. I etableringen af denne anden 'fantastiske' konflikt centreret omkring Coopers person arbejdede serien igen med en markant forvirring omkring grænserne mellem indre og ydre, drøm og virkelighed, og dette surrelle skred kom mest radikalt til udtryk med Coopers indtræden i the Black Lodge i den sidste episode. The Black Lodge udgjorde således et eksternt sted i naturen, men stemte alligevel overens med Coopers indre drømmeverden. Endnu en gang indgik de surrelle niveauer i samspil med de metafiktive niveauer, idet Coopers entre i the Black Lodge ligeledes var en form for indtræden på en scene dækket af de røde gardiner fra scenen på the Roadhouse.

Endelig satte jeg mig for at vise, at de vigtigste intertekstuelle relationer, som *Twin Peaks* indgik i, kunne bruges til tolkningsmæssigt at bringe ekstra dybde ind i serien. Gennem referencen til *Laura* påpegede jeg således, hvordan *Twin Peaks* inspireret af sin historiske forgænger arbejdede med en mental genskabelse af den myrdede Laura Palmer gennem det musikalske ledemotiv, *Laura Palmer's Theme*, der var uløseligt forbundet til portrætfotoet af den smilende lyshårede Laura Palmer. Samtidig kastede *Laura*-referencen lys over det skred, der overgik Coopers karakter i forbindelse med drømmesekvensen, idet han, som tilfældet var for McPerson i *Laura*, langsomt begyndte at få et mere intimt forhold til den myrdede skønhed. Laura Palmers fremtræden i drømmen var dog ikke kun en reference til *Laura*, men også til *Vertigo*, hvor opdagerens personlige besættelse ligeledes blev tematiseret. Mest konkret kastede *Vertigo*-referencen lys over Madeleine Fergusons rolle som en eksakt fysisk dobbeltgænger til Laura Palmer. Netop denne markante fokusering på at genskabe den afdøde Laura Palmer, der allerede blev anslået gennem de voldsomme melodramatiske optrin i den første tredjedel af piloten, gjorde, som jeg påviste i analysen af første sæson, fabulaen omkring hendes person langt mere nuanceret end den klassiske krimis lineære afdækning af omstændighederne i historien om forbrydelsen. Flere af de forestillinger, der blev vakt til live om Laura Palmer, relaterede sig til film noir'ens femme fatale-motiv, samtidig med at en karakter som Audrey Horne netop selviscenesatte sig som en femme fatale-udgave af Laura Palmer for at vinde Coopers hjerte. Med Coopers spaltning mellem Audrey og Laura genoptog *Twin Peaks* et motiv fra *Blue Velvet* omkring splittelsen mellem den lyshårede og den mørkhårede kvinde, men også hele det noir'ske motiv omkring undersøgelsen af de storbyrelaterede skyggesider, der kom til udtryk i lillebyen i aftentimerne mod slutningen af første sæson, kunne relateres til *Blue Velvet*.

I anden sæson blev den cykliske skæbnetanke fra *Vertigo* overført på dobbeltgænger-motivet mellem Madeleine Ferguson og Laura Palmer, hvilket cementerede det 'uhyggelige' i mordet på Madeleine, fordi det som i den dobbelte gennemspilning af tårnsekvensen i *Vertigo* tog form som en gentagelse af mordet på Laura Palmer. Genskabelsesmotivet lurede også i selve Coopers drømmemøde med Laura Palmer, hvor hendes stemme og krop i det moment, hun afslørede sin morder for Cooper, for første gang var forbundet. Hvor den klassiske detektiv opretholder en rationel distancering til mordofferet, lå løsningen til mordgåden i *Twin Peaks* således gemt i det mest intime møde mellem detektiv og offer, som Cooper stik imod krimiens rationalitetsprincip imidlertid kun var i stand til at finde frem til på baggrund af en Proust-agtig irrationel erindringsoplevelse.

Med afsløringen af spaltningen Leland/BOB hævdede jeg, at der indgik en dobbelt reference til hhv. *Psycho* og *The Exorcist*, hvilket helt konkret understøttede den 'fantastiske' konflikt, fordi referencerne tematiserede de to forskellige fortolkningsmuligheder af BOB: *Psycho*-referencen var et eksempel på en psykologisk spaltning og

*The Exorcist* en overnaturlig besættelse. I *The Exorcist* endte Father Karras, der udførte eksorcismen, selv med at lade sig besætte af djævelen for at stoppe gal-skaben, hvilket var en reference, der kastede lys over Coopers renselse af Leland og hele den deterministiske bevægelse mod det fatale slutbillede, hvor Cooper modsat Father Karas i *The Exorcist* var ude af stand til at vinde selvkontrol nok til at gøre det af med ondskaben.

Herved skulle det ligeledes være påvist, hvordan vi i *Twin Peaks* arbejder os ned under overfladen, hvor det mørke lurer midt i det lyse. Med de mange fordækte narrative spor ved afslutningen af første sæson var det især lillebyen som størrelse, som serien i en noir'sk inspireret tematik gravede skyggesiderne frem omkring, mens den 'fantastiske' konflikts kulmination placerede den mest utænkelige ondskab midt i den idylliske borgerlige kernefamilie. Denne konflikt stillede samtidig skarpt på sindets uforklarlige mekanismer, hvilket ligeledes kunne spores i hele Coopers ændring som detektiv. Fra den klassiske detektivfortællings distance til detektivens tankebaner bevægede vi os i løbet af seriens transformation længere og længere ind i Coopers mentale verden for til slut at forsvinde helt ind i dette indre rum. Hvad der helt konkret gik for sig dér, og hvilke konsekvenser, det fik, kan vi imidlertid kun gisne om.

Den nye 'fantastiske' konflikt, som etableres i slutbilledet, kan derfor anskues som den totale dekonstruktion af den klassiske detektivfortælling. Hvor vi i den klassiske detektivfortællings afslutning har et fuldt overblik over historien omkring forbrydelsen, er vi således i denne sidste spejling mellem Cooper og BOB tilbage ved udgangspunktet i piloten, men uden reelt at kunne genkende hverken stedet eller den detektiv, hvis efterforskning hele den afdækkede fabula byggede på.

Mange vil formentlig hævde, at en mere logisk slutning på *Twin Peaks* havde været afrundingen af Laura Palmer-sagen med Lelands rørende død i fængselscellen. Som jeg var inde på i analysen, kunne denne lidt for ideelle forening mellem fader og datter i Lelands dødsøjeblik da også ses som ganske repræsentativ i forhold til afslutningerne i Lynchs tidligste film. Den ekstremt dystre cykliske slutning, som vi i stedet får i serien, vil jeg dog hævde, er med til at bane vejen for Lynchs radikale narrative eksperimenter i senere film som *Lost Highway* og *Mulholland Drive*. I *Lost Highway* køres filmen således allerede efter tre kvarter ind i en blindgyde, da protagonisten Fred Madison efter at have slået sin kæreste Renee ihjel spærres inde i en hermetisk lukket celle på dødsgangen. Af helt uforklarlige veje trænger BOB sig ud af Leland og den lukkede fængselscelle i vendepunktet i *Twin Peaks*, hvorimod en decideret metamorfose finder sted i fængselscellen i *Lost Highway*, hvor Fred Madison hen over en nat pludselig er blevet til den yngre bilmekaniker, Pete Dayton. I begge tilfælde har vi at gøre med en fortrængning af det mørke. Cooper renses Leland for skyld og lader BOB leve videre, mens Fred Madison gennem en form for fantasme forsøger at flygte over i en andens krop. På det overordnede narrative plan leder denne transformation i *Lost Highway* dog udelukkende til, at vi i filmens afslutning står ved det sted, hvor vi begyndte, men præcis som i det sidste billede i *Twin Peaks* uden helt at være klar over, hvad det er, vi er vendt tilbage til.

Drømmen om den ideale forening bliver med andre brudt både i *Twin Peaks* og *Lost Highway*, men en endnu mere mørk cyklisk afslutning finder sted i *Mulholland Drive*. Hvor Cooper opdager et fjernt nyt paradys i lillebyen Twin Peaks, ankommer protagonisten Betty i *Mulholland Drive* til Hollywood med et håb om at få opfyldt sin naive pigedrøm. I *Twin Peaks* placeres ondskaben til sidst inde i Coopers krop, mens Betty i *Mulholland Drive* i stedet for det uskyldige eventyr transformeres over i den nedslidte Diane, der grundet en enorm skyldfølelse ender med at begå selvmord,

og derved kommer til ligge død under det tæppe, som vi ser i begyndelsen af filmen. Det afgørende øjeblik i denne tragiske cykliske fortælling i *Mulholland Drive* finder sted på den mærkværdige "Club Silencio", hvor den skræmmende konferencier på en scene foran røde gardiner voldsomt fortæller publikum, at "there is no band". Parallellen til bandets forsvinden for Coopers øjne på scenen på the Roadhouse i *Twin Peaks* er ikke til at tage fejl af, og i begge tilfælde er det en illusion, der brister. I *Twin Peaks* føres vi således med bandets forsvinden ind i lillebyens hidtil mest dystre mareridt, hvor Madeleine Ferguson myrdes i det udadtil pæne Palmer-hjem, hvorimod Betty under showet på Club Silencio finder ud af, at hele den virkelighed, der omgiver hende, ikke er ægte. Da vi har set mordet på Madeleine Ferguson i *Twin Peaks*, vender vi tilbage til the Roadhouse, hvor Cooper til tonerne af *The World Spins* befinder sig omgivet af grædende mennesker, selvom det kun er ham, der gennem bandets forsvinden har fået indsigt i, at noget tragisk er hændt. I *Mulholland Drive* kigger Betty sig omkring på Club Silencio og ser tårerne, der fortsat falder hos de øvrige tilskuere på trods af, at de eksplicit har fået at vide, at showet ikke er ægte. Som en integreret del af de dystre narrative sammenhænge tematiserer Lynch i disse fundamentale øjeblikke, hvordan kunstens kraft transcenderer enhver logik og påvirker os, selvom det, vi er vidne til, er en illusion. *Twin Peaks* er for mig at se et stærkt eksempel på dette.

## 8 Kildefortegnelse

### 8.1 Primært værk

- Lynch, David & Frost, Mark: *Twin Peaks* - Lynch/Frost Productions, 1989-1991. (DVD-udgave: *Twin Peaks - The Definite Gold Box Edition*. Paramount Pictures, 2007)

### 8.2 Litteraturliste

- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film* - Routledge, London, 1985.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin: *Film art. An Introduction* - McGrawhill, New York, 1997.
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* - 2. udgave. Yale University Press, New Haven & London, 1995 (1976)
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* - Clarendon Press, Oxford, 1984.
- Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture* - The University of Chicago Press, Chicago & London, 1976.
- Caws, Mary Ann (red.): *Surrealism* - Phaidon, London, 2004.
- Chion, Michel: *David Lynch* - oversat af Robert Julian. British Film Institute, London, 1995. (*David Lynch* - 1992)
- Christensen, Ove & Kristiansen, Claus K.: *Det hemmelige og det hellige i Twin Peaks* - i Jørholt, Eva (red.): *Ind i filmen*. Medusa, København, 1995.
- Creeber, Glen: *Serial Television. Big Drama on the Small Screen* - British Film Institute, London, 2004.
- Creed, Barbara: *The Untamed Eye and the Dark Side of Surrealism: Hitchcock, Lynch and Cronenberg* - i Harper, Graeme & Stone, Rob (red.): *The Unsilvered Screen. Surrealism on Film* - Wallflower Press, London, 2007.
- Dolan, Mark: *The Peaks and Valleys of Serial Creativity: What Happened to/on Twin Peaks* - i Lavery, David (red.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* - Wayne State University Press, Detroit, 1995.
- Doyle, Arthur Conan: *A Study in Scarlet* - i *The Adventures of Sherlock Holmes* - Wordsworth Classics, Kent, 1992. (*A Study in Scarlet* - 1887)
- Doyle, Arthur Conan: *The Adventure of the Final Problem* - i *The Adventures of Sherlock Holmes* - Wordsworth Classics, Kent, 1992. (*The Adventure of the Finale Problem* - 1893)
- Doyle, Arthur Conan: *The Adventure of the Empty House* - i *The Return of Sherlock Holmes* - Wordsworth Classics, Kent, 1993. (*The Adventure of the Empty House* - 1903)
- Freud, Sigmund: *Det uhyggelige* - oversat af Hans Christian Fink - Politisk revy, København, 1998. (*Das Unheimliche* - 1919)

- Gemzøe, Anker; Knudsen, Britta Timm; Larsen, Gorm: *Om metafiktion. Indledning* - i Gemzøe, Anker; Knudsen, Britta Timm; Larsen, Gorm (red.): *Metafiktion - selvreflektionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog* - Forlaget Medusa, Holte, 2001.
- George, Diana Hume: *Lynching Women: A Feminist Reading of Twin Peaks* - i Lavery, David (red.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* - Wayne State University Press, Detroit, 1995.
- Hague, Angela: *Infinite Games: The Derationalization of Detection in Twin Peaks* - Lavery, David (red.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* - Wayne State University Press, Detroit, 1995.
- Harper, Graeme & Stone, Rob: *Introduction: The Unsilvered Screen* - i Harper, Graeme & Stone, Rob (red.): *The Unsilvered Screen. Surrealism on Film* - Wallflower Press, London, 2007.
- Holt, Jason: *Twin Peaks, Noir, and Open Interpretation* - i Sanders, Steven M & Skoble, Aeon J. (red.): *The Philosophy of TV Noir* - The University Press of Kentucky, Kentucky, 2008.
- Jerslev, Anne: *David Lynch i vore øjne* - Frydenlund, København, 1991.
- Jerslev, Anne: *Film noir, Billy Wilders "Double Indemnity" og maskuliniteten i krise* - i Rasmussen, René & Lykke, Anders. (red.): *Den sidste gode genre: Krimiens aktualitet* - Klim, Århus, 1995.
- Lagercrantz, Oluf: *At Læse Proust* - oversat af Karsten Sand Iversen. Gyldendal, København, 1994. (*Att läsa Proust* - 1992)
- Lavery, David: *Appendix A-E* - i Lavery, David (red.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* - Wayne State University Press, Detroit, 1995.
- Lynch, David: *Catching The Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity* - Penguin, New York, 2006.
- McGowan, Todd: *The Impossible David Lynch* - Columbia University Press, New York, 2007.
- Nochimson, Martha P.: *Desire Under the Douglas Firs: Entering The Body of Reality in Twin Peaks* - i Lavery, David (red.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* - Wayne State University Press, Detroit, 1995.
- Nochimson, Martha P.: *The Passion of David Lynch* - University of Texas Press, Austin, 1997.
- Poe, Edgar Allan: *The Murders in the Rue Morgue* - i *Tales of Mystery and Imagination* - Wordsworth Classics, Kent, 1993. (*The Murders in the Rue Morgue* - 1841)
- Richardson, John: *Laura and Twin Peaks: Postmodern Parody and the Musical Reconstruction of the Absent Femme Fatale* - i Davison, Annette & Sheen, Erica (red.): *The Cinema of David Lynch* - American Dreams, Nightmare Visions. Wallflower Press, London, 2004.
- Richardson, Michael: *Surrealism and Cinema* - Berg, New York, 2006.
- Rodley, Chris (red.). *Lynch on Lynch* - revideret udgave. Faber and Faber Ltd., London, 2005.



- Rösing, Lilian Munk: *At læse barnet. Litteratur og psykoanalyse* - Samlerens Forlag, København, 2001.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formula, Filmmaking, and the Studio System* - McGraw-Hill, New York, 1981.
- Stevenson, Diane: *Family Romance, Family Violence and the Fantastic in Twin Peaks* - i Lavery, David (red.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* - Wayne State University Press, Detroit, 1995
- Todorov, Tzvetan: *The Typology of Detective Fiction* - oversat af Mark Howard, i Lodge, David (red.): *Modern Criticism and Theory. A Reader* - Pearson Education Limited, Harlow, 1977. (*Typologie du Roman policier* - 1966)
- Todorov, Tzvetan: *Den fantastiske litteratur - en indføring* - 2. udgave, oversat af Jan Gejel. Forlaget KLIM, Århus, 2007. (*Introduction à la Littérature fantastique* - 1970)

### 8.3 Filmliste

- Friedkin, William: *The Exorcist* - Warner Bros. Pictures, 1973.
- Hitchcock, Alfred: *Vertigo* - Paramount Pictures, 1958.
- Hitchcock, Alfred: *North by Northwest* - Metro-Goldwyn-Meyer, 1959.
- Hitchcock, Alfred: *Psycho* - Paramount Pictures, 1960.
- Lynch, David: *Eraserhead* - Libra Films International, 1977.
- Lynch, David: *The Elephant Man* - Paramount Pictures, 1980.
- Lynch, David: *Blue Velvet* - Di Laurantiis Entertainment Group, 1986.
- Lynch, David: *Twin Peaks: Fire Walk with Me* - CiBy 2000 Films, 1992.
- Lynch, David: *Lost Highway* - CiBy 2000 Films, 1997.
- Lynch, David: *Mulholland Drive* - Canal +, 2001.
- Preminger, Otto: *Laura* - Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1944.
- Wilder, Billy: *Double Indemnity* - Paramount Pictures, 1944.

### 8.4 Musik

- Badalamenti, Angelo, Cruise, Julee & Lynch, David: *Floating into the Night* - Warner Bros, 1989
- Badalamenti, Angelo & Lynch, David: *Twin Peaks (Original TV Soundtrack)* - Warner Bros./Wea, 1990.
- Badalamenti, Angelo & Lynch, David: *Twin Peaks: Fire Walk with Me (Soundtrack)* - Warner Bros./ Wea, 1992.
- Badalamenti, Angelo & Lynch, David: *Twin Peaks: All New Season Two Music* - Absurda/David Lynch, 2007.

### 8.5 Web

- [www.glastonberrygrove.net](http://www.glastonberrygrove.net)