

Twin Peaks - twin peek

Af Anna Schmidt

Institut for Nordisk Filologi, Dansk (grundfag 1. år)

Medieanalyseopgave, 15 normalsider, vejleder: John Mortensen

August 2002

Karakter: 10

Twin Peaks - twin peek

Indholdsfortegnelse

1.	Indledning	
	s. 1	
2.	Modtagelsen af Twin Peaks hos seere og kritikere	
	s. 1	
3.	Berettermodellen	
	s. 2	
	3.1. Berettermodellens 7 faser	
	s. 3	
	3.2. Det overordnede handlingsforløb i 1. afsnit af Twin Peaks indsat i berettermodellen	
	s. 4	
4.	Genrelementet	
	s. 6	
	4.1. De 6 prototyper	
	s. 7	
	4.2. Analyse af genrelementerne i Twin Peaks	s. 8
5.	Fordoblingernes, overraskelsernes og modsætningernes sted	s. 11
	5.1. Fordoblingerne	
	s. 11	
	5.2. Overraskelserne	
	s. 13	
	5.3. Modsætningerne	
	s. 13	

6.	Essensen af Twin Peaks	s. 14
7.	Perspektivering	s. 16
8.	Konklusion	s. 17
	Litteraturliste	s. 18
	Bilag 1 (Referat af afsnit 1 i Twin Peaks)	s. 19
	Bilag 2 (Præsentations- og navneliste)	s. 20
	Bilag 3 (Berettermodellens forløb + bi-handlingsforløbet, Donnas historie, i 1. afsnit indsat i berettermodellen)	s. 21
	Bilag 4 ("Genre-træet")	s. 22

1. Indledning:

Emnet for denne opgave er tv-serien Twin Peaks. Da Twin Peaks blev sendt for første gang i 1990/1991 blev tv-serien en gigantisk succes, såvel i Danmark som i USA. Hvad der hos seerne startede som nysgerrighed blev snart til fascination for til sidst at udvikle sig til et sandt massehysteri. Da jeg selv så genudsendelsen af tv-serien for et par år siden, blev jeg overvældet af samme fascination, som ramte seerne første gang serien blev sendt.

Hvad skyldes denne fascination? Og hvad er det der gør denne serie anderledes i forhold til andre tv-serier? Det er disse spørgsmål jeg vil forsøge at besvare i denne opgave.

I opgaven vil jeg kort redegøre for modtagelsen af tv-serien hos seerne og den kritiske presse. Dernæst følger en redegørelse for berettermodellen, og 1. afsnit af Twin Peaks indsættes i modellen. Efterfølgende redegøres der for de forskellige genreformler og Twin

Peaks analyseres på grundlag af disse formler. Endvidere analyseres bl.a. fordoblingerne og de intertekstuelle referencer. Herefter følger et afsnit, som omhandler det psykoanalytiske aspekt og slutningen i Twin Peaks. I perspektivering vil jeg bl.a. drage paralleller mellem Twin Peaks og andre David Lynch produktioner, og til sidst kommer konklusionen, hvor jeg opsummerer opgavens centrale punkter.

Analysen vil hovedsagelig omfatte 1. til 17. afsnit (morderen afsløres). Dog vil jeg i "Essensen af Twin Peaks" inddrage slutningen af tv-serien, da den har betydning for fortolkningen. Eksempler til brug for analysen tages overvejende fra 1. afsnit (*se evt. kort referat af seriens afsnit 1 i bilag 1 samt presentations- og navneliste i bilag 2 før læsning af opgaven*). Det skal desuden nævnes, at pilotafsnittet (det første afsnit) i min analyse kaldes afsnit 1, det næste kaldes afsnit 2 o.s.v.¹ og at citater fra tv-serien forekommer på både dansk og engelsk, alt efter om betydningen af citatet tydeligst fremgår på dansk eller engelsk.

2. Modtagelsen af Twin Peaks hos seere og kritikere:

Twin Peaks, som er instrueret af David Lynch², blev populær på rekordtid.³ Mediehysteriet, som serien frembragte, skyldes at Twin Peaks er både unik, provokerende og fascinerende. Men også den generelle krise i amerikansk network-tv og det deraf følgende behov for at få et yngre og mere veluddannet publikum i tale har haft stor betydning. Serien blev en "marketing drøm": Den kunne sælge bøger, plader, tøj, mad og kultgenstande i USA. (I. Bondebjerg, 1993, s. 406)

Lanceringen af tv-serien har dog også spillet en vigtig rolle for seriens kultstatus. Under udsendelsen af de første 7 afsnit i 1990 (1. sæson) i USA tegnedes bl.a. et portræt af David Lynch (og dermed Twin Peaks), hvori han fremstod som den provokerende og intellektuelle kultinstruktør (I. Bondebjerg, 1993, s. 405). Denne lancering af ikke kun tv-serien, men også instruktøren, har medvirket til seriens popularitet, ikke kun hos seerne, men også hos kritikerne i pressen. Som I. Bondebjerg (1993) skriver på s. 405 modtages tv-serien

¹ I nogle analyser af Twin Peaks er pilotafsnittet uden for nummerering (man kan kalde det afsnit 0) og det næste afsnit (som i min analyse kaldes afsnit 2) kaldes afsnit 1.

² Det skal dog nævnes, at Lynch ikke har instrueret alle seriens afsnit og at kun få af enkeltafsnittene er skrevet af Lynch selv. Bl.a. Mark Frost har også skrevet og instrueret en del af afsnittene, men bl.a. tematikken og den melodramatiske udsigelsesform ligger i tydelig forlængelse af Lynch's andre film (se evt. perspektivering). (A. Jerslev, 1993, s. 163).

som et *"unik produkt, som forener populærkultur og avantgardekultur"*. Et citat fra den amerikanske presse lyder således: *"Næsten som sendt fra Gud (...) en fængende blanding af det eksistentielle og det trivielle, det surrelle og det neorealistske, det uhyggelige og det farceagtige (...) new age musik for øjnene."* (Washington Post).

Twin Peaks var ikke blot en ny tv-serie, men førte en hel livsstil med sig. Det blev populært at mødes i filmklubber eller med venner og familie for at se serien kollektivt. På s. 413 nævner I. Bondebjerg (1993) et eksempel fra Århus, *"hvor storskærm og kultagtige draperinger sammen med serving af pie og damned good coffee skabte den rette stemning"*.

Efter 30 afsnit sluttede serien, da tv-stationen ABC lukkede for pengekasen. Lynch lavede en afslutning, hvori han fastholdt tvetydighederne og de løse ender. På denne måde var Lynch også dækket ind i tilfælde af, at tv-serien alligevel skulle fortsætte. (A. Jerslev, 1993, s. 175). Tv-serien fortsatte dog ikke, men i 1992 kom filmen "Fire walk with me", som omhandler Laura Palmers sidste dage inden hendes død.

3. Berettermodellen:

Ved en analyse af de fleste fiktionsfilm er berettermodellen et nyttigt redskab til at illustrere fortællingens forløb. Modellen kan bruges til at vise både, hvorledes hele filmen er struktureret, men også hvordan de enkelte sekvensers struktur er. En del sekvenser og afsnit i tv-serier er også formet over denne model. Det ideelle forløb har en stigende udtryksintensitet med toppunkter i anslaget, point of no return og klimaks, som det ses på figur 1.⁴ Desuden skal det nævnes, at der ofte er tale om en glidende overgang mellem de 7 faser. (K. Drotner m.fl., 1996, s. 243-246). (Se berettermodellen i bilag 3).

Det er især de klassiske Hollywood-produktioner, som er formet over berettermodellen. (K. Drotner m.fl., 1996, s. 248). Twin Peaks er dog ikke en traditionel Hollywood-produktion, idet grænsen mellem den ydre og indre verden er nedbrudt. Vi ser personernes drømme og syner og får dermed indblik i en indre verden, hvor logik og sund fornuft ikke længere er herskende. Jeg har alligevel valgt at bruge berettermodellen i min

³ Den store succes gælder dog primært de 7 første afsnit (1. sæson), hvorefter seertallene er faldende. Dog kun ned til omkring og under 10%, hvilket stadigvæk er et ganske stort publikum. (I. Bondebjerg, 1993, s. 406).

⁴ Der findes også andre måder end stigende udtryksintensitet, hvorpå seerens opmærksomhed holdes fanget. F.eks. fysiske forhindringer, psykiske forhindringer, konflikter (vedvarende, momentane, stigende eller varslende), forventninger eller varsler. (K. Drotner m.fl., 1996, s. 245).

analyse af Twin Peaks, da tv-serien trods sin atypiske karakter flittigt benytter en del af de traditionelle fortælle-mæssige former.

Der er mange narrative forløb⁵ i Twin Peaks. Der er først og fremmest historien om opklaringen af mordet på Laura Palmer (det overordnede handlingsforløb). Men dertil kommer også bihistoriernes handlingsforløb, som kører parallelt med det overordnede handlingsforløb. F.eks. historien om Ed og Norma og historien om Shelly, Bobby og Leo.

Nedenfor er berettermodellen og dens 7 faser kort skitseret på grundlag af gennemgangen af modellen i "Medier og Kultur" (K. Drotner m.fl., 1996, s.243-246). Dernæst er det overordnede handlingsforløb (opklaringen af mordet) i 1. afsnit af Twin Peaks indsat i berettermodellen for på denne måde at belyse strukturen i tv-serien. Desuden er et af de kortere bi-handlingsforløb (Donnas historie) også indsat i modellen (*se bilag 3*).

3.1. Berettermodellens 7 faser:

Anslag: Anslår hovedtemaet og giver mulighed for identifikation og pirrer nysgerrigheden.

Præsentation: Omfatter personerne, deres indbyrdes forhold og miljøet. Konflikterne antydes, og miljøet vises i sin helhed eller gennem karakteristiske detaljer.

Uddybning: Temaer og deltemaer foldes ud, personernes karaktertræk tydeliggøres, konflikterne får profil, og det klargøres, hvem publikum skal identificere sig med.

Point of no return: Det punkt hvorfra historien *må* fortælles til ende. Ofte er punktet der, hvor slutningen foregribes på en afgørende måde i forhold til plottet.⁶

Optrapning: Kampen intensiveres med træk og modtræk, angreb og modangreb.

Klimaks: Den afgørende styrkeprøve mellem parterne, hvor den ene som regel sejrer.

Udtoning: Seeren gennemlever hovedpersonens glæde/triumf eller forholder sig til hovedpersonens fortvivlelse.

3.2. Det overordnede handlingsforløb i 1. afsnit af Twin Peaks indsat i berettermodellen:

Anslaget går fra første scene, hvor Josie ses i spejlet, og hen til det sted, hvor Pete finder liget af Laura Palmer og ringer til Truman. I denne sekvens anslås seriens

⁵ Narrativt forløb: Handlingsforløb. (Narratologi beskæftiger sig med værkets struktur og handlingsopbygning).

⁶ Point of no return kan godt være svær at finde. Der kan godt være flere "points of no return", f.eks. filmens/seriens overordnede p.o.n.r. og hovedpersonens eget underliggende p.o.n.r. Det vil dog oftest være filmens/seriens overordnede p.o.n.r. man tænker på i forbindelse med berettermodellen. (K. Drotner m.fl., 1996, s. 243-244).

hovedtema, nemlig opklaringen af mordet. Allerede i første scene pirres vores nysgerrighed, f.eks. da Josie ses i spejlet. **Præsentationen** i afsnittet går fra scenen, hvor Lucy omstiller Petes telefonopkald til Truman, og hen til scenen på skolen, hvor Donna bryder sammen i gråd p.g.a. Lauras død. Her præsenteres vi for de fleste af personerne: Bl.a. Truman, Sarah og Leland, Ben Horne, Shelly, Bobby, Donna, Audrey og James. Desuden bliver vi også præsenteret for miljøet, som serien foregår i: F.eks. caféen og Twin Peaks High School. **Uddybningen** sker fra scenen, hvor Audrey, Donna og James sidder i klasseværelset, og til der, hvor vi ser FBI-agent Dale Cooper på vej til Twin Peaks. Konflikterne får profil. F.eks. tydeliggøres konflikten mellem Catherine og Josie i kraft af skænderiet på savværket. Personernes karaktertræk tydeliggøres. F.eks. ser vi Donna, som den følsomme pige, der bryder sammen over venindens død, og Audrey, som den forkælede rigmandspige, som gør alt for at skabe lidt spænding i sit liv og derfor ødelægger farens handel med nordmændene. Ligeledes tydeliggøres det, at Catherine er ondsindet, da hun fyrer en af medarbejderne på savværket uden nogen grund. **Point of no return** er der, hvor FBI-agent Dale Cooper kommer til Twin Peaks. Fra dette øjeblik **må** historien fortælles til ende. **Optrapningen** finder sted fra Coopers ankomst til Twin Peaks og hen til slagsmålet i "Roadhouse" (en beværtning i Twin Peaks) og det efterfølgende møde mellem Donna og James, hvor de graver hans halvdel af guldhjertet ned. Cooper finder bogstavet R under Lauras negl, Cooper og Truman undersøger Lauras dagbog, politiet finder det halve guldhjerte på gerningsstedet (togvognen), Cooper og Truman finder Ronettes billede i kontakt-bladet "Flesh World", Donna stikker af for at mødes med James, og der opstår slagsmål i "Roadhouse". Der er kun et lille **klimaks** i afsnit 1, nemlig slagsmålet i "Roadhouse" og måske især det efterfølgende møde mellem Donna og James. "Roadhouse" er stedet, hvor alle trådene samles; Bobby og Mike møder op for at lede efter Donna, Norma og Ed har aftalt at mødes, og Donna skal mødes med James. Især er Donnas og James' møde af afgørende betydning. Scenen er meget intens med nærbilleder af de to personer, og de begraver guldhjertet; den genstand, som flere gange er blevet forbundet med morderen. Desuden spiller guldhjertet også en central rolle i Lauras mors syn senere på aftenen.⁷ I **udtoningen** på politistationen anholdes James, Donna snakker med sin far i bilen, Truman og Cooper snakker sammen på politistationen, og Josie og Truman mødes hjemme hos Josie. Catherine taler i telefon med Ben Horne, hvor det antydes, at de to har skumle planer.

⁷ Man kunne måske godt argumentere for at klimakset rent handlingsmæssigt er James' arrestation, men spændingskurven stiger ikke, og Cooper siger direkte til Truman, at Donna sikkert har ret, idet hun siger, at

Til sidst ser Lauras mor i et af sine syner det halve guldhjerte blive gravet op der, hvor James og Donna har gemt det.

Seriens afsnit 1 følger ikke berettermodellen fuldstændig. I 6. og 7. fase er der afvigelser i strukturen fra den gængse berettermodel. 1. afsnit er meget orienterende og ikke så handlingsdomineret, der bruges f.eks. lang tid på at vise reaktionerne på Lauras død hos de forskellige personer. Da det 1. afsnit af Twin Peaks kun er en del af hele serien, er afsnittet ikke afsluttet. Derfor kommer seriens egentlige klimaks (fase 6) først i afsnit 17 i forbindelse med afsløringen af Leland som morder eller måske først i afsnit 30, da Annie forsvinder, og Cooper følger efter hende ind i "The Black Lodge" (et af de mange metafysiske fænomener i Twin Peaks, fyldt med modbydelige hemmeligheder og stedet hvor de onde ånder holder til). Dog findes der mange underdelinger af det overordnede klimaks som f.eks. klimakset i afsnit 1, som er beskrevet ovenfor. Også i udtoningen (fase 7) afviger afsnittet fra modellen. Twin Peaks benytter sig meget af cliffhangers⁸, som gør, at udtoningen enten helt springes over i afsnittet, eller at der sker en stigning i udtryksintensitet efter udtoningen, som i dette afsnit. Således ville en stigning af kurven efter udtoningen få modellen til at passe på afsnit 1. F.eks. er Catherines og Ben Hornes telefonsamtale et eksempel på en cliffhanger. Telefonsamtalen vækker ikke blot seerens interesse og nysgerrighed, men skaber også undren, idet vi ikke tidligere har fået etableret en kontakt mellem Catherine og Ben Horne. Og til sidst i afsnit 1 findes et endnu tydeligere eksempel på, hvordan udtryksintensiteten stiger, nemlig morens uhyggelige syn, hvor en behandsket hånd graver guldhjertet op af jorden og efterlader seeren med spørgsmålet: Hvem tilhører hånden?

Der er således visse afvigelser fra berettermodellen i det overordnede handlingsforløb i seriens afsnit 1. Til gengæld følger en del af bihistoriernes kortere forløb berettermodellen næsten fuldkommen. Et eksempel på dette er Donnas historie, herunder romancen mellem hende og James, i afsnit 1 (*se bilag 3*).

4. Genreelementet:

James ikke har gjort noget. Derfor mener jeg ikke, at der her er tale om et klimaks.

⁸ Cliffhangers: Lige før afslutningen af et afsnit eller en kortere sekvens kommer en voldsom begivenhed eller en afgørende ny oplysning, som tjener det formål, at holde seerens interesse fangen, så denne følger med i næste afsnit eller næste sekvens.

Twin Peaks er en tv-serie eller rettere tv-føljeton. D.v.s en fortløbende historie med gennemgående handling og personer. Som vi så i det foregående afsnit, er Twin Peaks forholdsvis traditionel i sin opbygning, idet den er formet over berettermodellen. Dette gælder ikke serien som helhed p.g.a. dens komplekse handlingsforløb og temaer, heller ikke altid det overordnede handlingsforløb i afsnittene, men især de kortere bi-handlingsforløb. Twin Peaks er dog alt andet end en traditionel tv-serie. En af grundene til dette er genre-sammenblandingen og de mange genre-lån.

I det følgende afsnit vil jeg redegøre for de forskellige genrer og dernæst analysere Twin Peaks med henblik på genreelementerne og disses funktion i tv-serien.⁹ Den amerikanske populærkulturforsker John Cawelti har opregnet 5 diegetiske¹⁰ prototyper eller formler, (disse er underordnet tv-fiktions-genren, herunder den episke genre¹¹), som det enkelte udsagn kan formes over. Jeg har dog valgt at tilføje komedieformlen, således at min redegørelse vil omfatte 6 prototyper.¹² Disse kan så igen opdeles i en række undergenrer.¹³ I redegørelsen tages der udgangspunkt i I. Bondebjerg (1993) s. 176-179. Der inddrages desuden andre elementer. (Se *genreoversigt i bilag 4*).

4.1. De 6 prototyper:

⁹ Med genre forstås den overordnede form, som udsigelsen har inden for tekstvidenskaben. (K. Drotner m.fl., 1996, s. 228). Jeg har valgt at lægge vægt på de genrer, som er relevant for min analyse. Således vil min opgave f.eks. ikke indeholde en redegørelse for fakta- og faktions-genren og underdelinger heraf, da dette ville være for omfattende i denne opgave. Desuden er visse genreaspekter, f.eks. ikonografien (bl.a. iscenesættelse, klipping og cinematografi, d.v.s. kamerabevægelser og synsvinkel) kun behandlet sparsomt

¹⁰ Den mimetiske udsigelsesform slår igennem i den dramatiske genre og den diegetiske udsigelsesform slår igennem i den episke genre. (K. Drotner m.fl., 1996, s. 228) Begge kan underinddeles, men det er kun den diegetiske udsigelsesform, herunder de 6 prototyper, som jeg vil gennemgå i min opgave.

¹¹ Den diegetiske udsigelsesform hører til under den episke. Den episke udsigelsesform har form af en fortælling eller består i det at fortælle. Fortælleren er eksplicit eller implicit til stede i det fortalte, og modtageren skal udrage betydningen af bl.a. forholdet mellem "fortælleplan" og "handlingsplan". De andre udsigelsesformer på samme niveau som den episke er den dramatiske, den lyriske og den didaktiske. (I. Bondebjerg, 1993, s. 174).

¹² Den komiske formel er ikke blandt Caweltis 5 prototyper, fordi den ikke i streng forstand er narrativ ligesom de andre. Komik er et element som er indbygget i andre narrative forløb og som ofte bryder med normale narrative forløb. Man kunne dog godt konstruere prototypiske, komiske forløb, og jeg har derfor valgt at regne med den komiske formel på lige fod med de andre. (I. Bondebjerg, 1993, s. 176).

¹³ De nævnte prototyper og undergenrer er ikke nødvendigvis de eneste, der findes, men de udgør centrale formler i narrative forløb. Prototyperne optræder sjældent eller aldrig alene, men er altid kombineret, dog oftest med en dominerende prototype. (I. Bondebjerg, 1993, s. 179).

Eventyrformlen: Det er ofte denne formel, som ligger bag den klassiske, linære historie. Helten drager ud på en bestemt mission for at vinde rigdom, ære, kærlighed o.s.v, hvor han undervejs konfronteres med forskellige typer af forhindringer. Eventyrformlen muliggør for modtageren en stærk følelsesmæssig og moralsk identifikation. *Undergenrer: F.eks. westerngenren ("De Nådesløse" af Clint Eastwood), visse former for spion- og krimigenrer (James Bond) og klassiske eventyrhistorier (Robin Hood).*

Romanceformlen: Seksualiteten, følelserne og troen på kærlighedens altoverskyggende magt står i centrum. Det er den følelsesmæssige identifikation og gennemspilningen af det emotionelle register, som er det vigtigste: angsten for tab af kærlighed og udstødelse og den endelige oplevelse af integration og erobring. Meget få genrer er uden elementer af romance. *Undergenrer: F.eks. visse former for eventyrhistorier (Askepot).*

Gådeformlen: Historien omhandler en forbrydelse, som skal undersøges og opklares. De komplicerede spor og narrative tråde er drivkraften i gådehistorien, både for hovedpersonen og for modtageren. Der er her mulighed for at kigge ind i det ukendte, irrationelle og truende, som er gådens væsen. *Undergenrer: F.eks. den amerikanske krimi (Raymond Chandlers Marlowe-skikkelse) og den klassiske detektivhistorie (Sherlock Holmes).¹⁴*

Melodramaformlen: Individierne i denne formel sættes i forhold til overordnede religiøse, moralske og lignende skæbneagtige forhold. Den beskriver indviklede forløb, som ofte illustrerer det godes sejr over det onde. Centralt står de uendelige lidelser og forviklinger, de mange konfliktskabende narrative tråde og den stærke moralske og følelsesmæssige intensitet i historiens forløb og afslutning. *Undergenrer: F.eks. soapgenren ("Dollars").*

Uhyggeformlen: Modtageren identificerer sig med offeret og det tabuserede eller den skræmmende fremtid synliggøres. Oftest kommer dog en "redning" af det truende og dermed en overvindelse af det uhyggelige og ukendte. Den truende genkomst af det onde er dog altid nærliggende. *Undergenrer: F.eks. den psykologiske thriller ("Psycho" af Hitchcock), horrorgenren ("Frankenstein") og det teknologiske gys ("Alien").*

Den komiske formel: Komik har at gøre med effekter og spil med identifikationsformer, der er indbygget i andre narrative forløb og historier, og som ofte bryder med normale narrative forløb og ofte får historien til at gå i stå. Den vender op og ned på logik og magtforhold.

¹⁴ Bl.a. detektivgenren er blevet kaldt film noir, fordi den i høj grad er kendetegnet ved meget speciel iscenesættelse og cinematografi (se evt. fodnote 9). (I. Bondebjerg, 1993, s. 182).

Undergenrer: F.eks. slapstick-komedien (Gøg & Gokke) og tv-mediets situationskomedie (Cosby & Co.)

4.2. Analyse af genreelementerne i Twin Peaks:

I det følgende afsnit vil jeg analysere Twin Peaks på grundlag af ovenstående genrebeskrivelse. Igen tages der udgangspunkt i seriens 1. afsnit, men min analyse vil dog også omfatte eksempler fra andre afsnit.

At tingene ikke er, som de ser ud til, lærer vi hurtigt i Twin Peaks. Dette gælder også ved en genrebestemmelse af tv-serien. Ved første øjekast kunne man fristes til at indplacere Twin Peaks i den traditionelle krimigenre (og dermed gådeformlen). Mordet på Laura Palmer, efterforskningen med forskellige forhindringer og til sidst opklaringen, som indeholder logiske løsninger og forklaringer, ligner en krimihistorie. Imidlertid brydes der med mange af krimigenrens konventioner. F.eks. bliver den onde ånd BOB, som er morderen, ikke fanget eller tilintetgjort, og agent Cooper bliver i seriens 30. og sidste afsnit selv besat af det onde. Desuden bygger opklaringsarbejdet, som jo netop binder tv-serien til krimigenren, på alt andet end logiske metoder. Opklaringen har tværtimod grundlag i Coopers alternative og irrationelle metode fra Tibet (stenkastningsmetoden i seriens afsnit 3, som dog peger på Leo Johnson som Lauras morder), hvor intuition, tilfældigheder og held spiller ind som vigtige faktorer. Cooper siger faktisk selv i afsnit 9: "Sommetider er man bare heldig". Den manglende fokusering på opklaringen af mordet og tv-seriens fortsættelse efter opklaringen er også et brud på krimigenren.

Brugen af elementer fra især én anden genre er dominerende. Det drejer sig om soap-genren (og dermed melodramaformlen). Tv-seriens lange forløb, også efter opklaringen af mordet, er typisk for soapgenren, hvor endeløse intriger og brug af cliffhangers er dominerende. Igen kan eksemplet fra slutningen af afsnit 1 bruges: Lauras mor får det uhyggelige syn, hvor en behandsket hånd graver guldhjertet op. Dette syn skaber uhygge, idet vi ikke ved hvem hånden tilhører, og idet det foregår i skoven om natten. Dette medfører at seeren nærmest er tvunget til at følge med i næste afsnit. Også det korte resumé, som indleder hvert nyt afsnit, er typisk for soap-genren, ligesom det er tilfældet med de mange establishing

shots¹⁵. F.eks. ser vi i starten af seriens afsnit 1 Pete og Catherines hus udefra, før vi kommer indenfor og ser Josie spejle sig i spejlet.

En klar reference til soapgenren er soap-serien "Invitation to Love", som følges af beboerne i Twin Peaks gennem det meste af serien. Referencen er tydelig, idet der i "Invitation to Love" og Twin Peaks ofte udspiller sig parallelle forløb, f.eks. i afsnit 8, hvor Leo skydes samtidig med skurken i "Invitation to Love".

Men Twin Peaks bryder også med denne genre. Og det i mere end én forstand. Serien går nemlig et skridt videre, den overtager ikke kun soap-elementerne og parodierer "Invitation to Love", den er også en selvironisk fortælling, der parodierer hele soapgenren og dermed sig selv ved slavisk at følge dens form. På den måde er Twin Peaks meta-tv, tv der kommenterer sig selv som medie, samtidig med at den kritiserer centrale kulturelle myter, f.eks. den naive tro på det gode og den pæne middelklassefamilies overflade. "*...den gør på én gang ironisk distanceret og kærligt opmærksom på, at den amerikanske prime time soap, som det guddommeliges afløser, bruges til at gennemspille og give svar på tidens moralske spørgsmål.*" (A. Jerslev, 1993, s. 164 + I. Bondebjerg, 1993, s. 418).

Twin Peaks bryder dog også med soapgenren i mere traditionel forstand. F.eks. er miljøet og personerne alt andet end realistiske: F.eks. ånderne Mike og BOB og Coopers mærkelige drømme og visioner, som på sin vis danner grundlag for opklaringen af mordet.

Serien er altså splittet mellem krimigenren og soapgenren og har derfor indbygget en konflikt mellem opfattelsen af serien enten som soap med mange selvstændige narrative forløb eller som krimi med en total-fortælling med en overordnet historie. (L. Suwalski, 1993, s. 60).

Der findes dog også elementer fra mange af de andre genreformler. F.eks. kommer den komiske formel ofte til udtryk i forbindelse med Andy og Lucy. I seriens afsnit 9, er en episode med Andy som taget ud af en slapstick-komedie (se evt. under "den komiske formel"). Andy, Cooper, Truman og Hawk undersøger Leos hus og udenfor falder Andy over et bræt. Det ironiske er, at han ved denne tilfældighed faktisk (i bogstaveligste forstand) åbner op for en del af opklaringen af mordet på Laura.

Et eksempel fra westerngenren (og dermed eventyrformlen) findes i seriens afsnit 6, hvor Cooper, Truman, Hawk og doktoren finder hytten, hvor Laura og Ronette har opholdt

¹⁵ Der bruges establishing shots som markeringer af sekvensovergange, specielt i situationskomedier og soaps. (I. Bondebjerg, 1993, s. 416.)

sig på mordaftenen. Her ses de fire mænd på række i profil stillet op i klassiske cowboy-positurer. Eventyrformlen indgår også i Coopers og Trumans redningsaktion af Audrey fra bordellet "One Eyed Jacks" i afsnit 13. Det er den klassiske historie, hvor prinsen på den hvide hest (Cooper) reder prinsessen (Audrey) ud af slottet, hvor hun holdes fanget.

Et eksempel fra romanceformlen er Donna og James' første kys i seriens afsnit 1, lige før de begraver James' halvdel af guldhjertet. Denne episode er dog blandet med andre elementer, f.eks. uhyggeformlen, fordi scenen foregår i skoven sent om aftenen i mørke.

Også elementer fra horrorgenren (og dermed gysformlen), hvor der spilles på det overnaturlige, er at finde mange steder. Morens drømmesyn i slutningen af seriens afsnit 1 er et godt eksempel. Her spilles tydeligvis på det uhyggelige og ikke mindst på det overnaturlige, da moren jo ikke på det tidspunkt ved, at det halve guldhjerte er blevet gravet op af jorden af en behandsket hånd.

Twin Peaks benytter således hele registeret af grundlæggende narrative genreformler. Men ikke nok med det: *"Twin Peaks er det konsekvente genrebrud; så snart vi mener at have etableret genrens konventioner, brydes de, og vi må igen bruge vort tvesyn og omjustere vore øjne til et nyt og uforudsigeligt træk."* (L. Suwalski, 1993, s. 57).¹⁶

5. Fordoblingernes, overraskelsernes og modsætningernes sted:

5.1. Fordoblingerne:

Som jeg tidligere har nævnt, så finder vi hurtigt ud af, at tingene ikke er som de ser ud i Twin Peaks. Vi får også direkte at vide af kæmpen i Coopers drøm (seriens afsnit 9), at "the owls are not what they seem." Det vrirler med fordoblinger af det vi ser eller hører på overfladen og de hemmeligheder, som ligger under overfladen. Disse fordoblinger kommer til udtryk på mange forskellige niveauer. Igen tages der udgangspunkt i eksempler fra afsnit 1.

Titlen i sig selv rummer en fordobling. Navnet "Twin Peaks" ("tvillinge-toppe"/"tvillinge-tinder") refererer til to bjergtinder, men minder også om ordene "twin peek", som betyder tvesyn. Tvesynet er et gennemgående element i Twin Peaks, idet vi præsenteres for både den idylliske facade og den dunkle bagside. (O. Christensen og C. K. Kristiansen, 1995, s. 221).

¹⁶ Oprindeligt citat af Ove Christensen og Claus K. Kristiansen i "Kultur og Klasse", 1992, s. 153, 19. årgang nr. 1.

Fordoblingerne gælder bl.a. personerne og deres personlighed. I starten af seriens afsnit 1 ser vi det dobbelte billede af Josie: Den "virkelige" Josie og Josies spejlbillede. Dette markerer, at personerne er tvetydige, og at mange af dem lever et dobbeltliv. Det viser sig senere, at Josie går rundt med hemmeligheder, som får betydning for handlingen.

Især Laura har levet et dobbeltliv. Vi har den pæne gymnasiepige, som bor i et dukkehus på overfladen og den prostituerede og kokainindtagende pige under overfladen. At Lauras morder (hendes egen far) hele tiden har befundet sig inden for dukkehusets fire vægge understreger blot denne dobbelthed af det gode og det onde eller sagt på en anden måde: grænsen mellem det gode og det onde er blevet utydelig. Forholdet mellem den idylliske overflade og det onde og destruktive under overfladen mindes vi om, hver gang vi ser billedet af Laura, som afslutter de fleste afsnit. Det samme forhold gør sig yderligere gældende i forholdet mellem Laura og Donna. De to modsætninger - luderen og ma(donna)en. Det nævnes faktisk direkte i seriens afsnit 11, hvor eneboeren Harold Smith bruger et ordspil, som Laura plejede at nævne for Donna: "Donna, Madonna, there is always manana."

Tilstedeværelsen af det onde kommer ofte til udtryk gennem metaforer og metonymier¹⁷, som også er en form for fordoblinger. F.eks. skoven, ilden, lyskurven, uglerne, propellen over trappen i Lauras hus og pladespilleren. Lelands galskab giver sig ofte udslag i, at han hører musik eller bryder ud i sang på mærkelige tidspunkter, og derfor forbindes pladespilleren metonymisk med Lelands vanvid og med den onde ånd BOB. Skoven, ilden og uglerne er metaforer for de onde kræfter, som er på spil, og de vises bl.a. i små indklip imellem scenerne. Propellen over trappen er også en metafor. Hver gang vi ser propellen ved vi, at der skal ske noget uhyggeligt. Uhyggestemningen skyldes bl.a., at trappen er fotograferet i frøperspektiv. Men seriens metaforer kan nærmest kaldes døde metaforer, fordi de helt tydeligt påkalder sig seerens opmærksomhed og derved mister deres flertydighed og associative kraft. Man kan sige, at de parodierer sig selv. (L. Suwalski, 1993, s. 62-63)

Personernes navne har også flere betydninger. F.eks. efternavnet Horne, som minder om ordet "horny" (liderlig) og angiver, at Ben Horne (og til en vis grad også Audrey) er styret af lyst og begær. Andre navne indgår som en del af de intertekstuelle referencer.¹⁸ Det tydeligste eksempel i Twin Peaks er referencen til Hitchcocks film "Vertigo". O. Christensen

¹⁷ Metonymi: Stilmiddel der består i at erstatte navnet på en ting med et andet, der har tilknytning til den pågældende ting. F.eks. som når pladespilleren forbindes med Leland Palmers vanvid.

¹⁸ De intertekstuelle referencer er f.eks. en scene, et plot eller et personnavn fra andre film/serier, som gengives i værket. (A. Jerslev, 1993, s. 30).

og C. K. Kristiansen (1991) skriver på s. 221 om Lauras fordobling, kusinen Maddy: "*Navnet: Madeleine Ferguson er en intertekstuel reference til Hitchcocks svimlende film Vertigo. I denne film skal en tidligere politimand: Scottie Ferguson, holde øje med en tidligere skolekammerats kone: Madeleine. Kvinden lider angiveligt af personlighedsspaltning...*". Også de røde gardiner, som ses i Jacques Renaults hytte, på scenen i "Roadhouse", i "The Black Lodge" og i "One Eyed Jacks", er en reference til "Vertigo". Som O. Christensen og C. K. Kristiansen (1991) skriver på s. 222 om "Vertigo": "*Scottie møder Madeleine på en restaurant, hvis vægge er polstrede med et glødende rødt stof som en hule...*".¹⁹ Ordet "vertigo" betyder svimmelhed. Svimmelheden opstår ofte i konfrontationen med selvfortabelsen i Hitchcocks film. Dette videreføres i Twin Peaks, hvor både personerne i serien fortabes til det onde, og seeren fortabes i de mange narrative spor og tråde i serien. (O. Christensen og C. K. Kristiansen, 1991, s. 227).

I Twin Peaks er personernes karaktertræk umiddelbart stereotype, men også her spilles der med tvetydigheden. Et godt eksempel er Nadine, som vågner op efter sit selvmordsforsøg i seriens afsnit 11 og fuldstændig har ændret karakter. Fra at være en 35-årig ulykkelig kvinde er hun nu blevet en glad superstærk teenager. I sidste afsnit får hun dog sit "gamle jeg" tilbage. Albert Rosenfield, Coopers kollega, som ofte er højst uhøflig og fjendtlig overfor det lokale politi, forandres også. Efter et mundhuggeri med Truman, siger han pludselig i afsnit 11: "Jeg har valgt at følge Gandhis og Kings eksempel...Jeg siger nej til hævn, aggression og gengældelse. En sådan metode bygger på...kærlighed. I love you sheriff Truman!"

5.2. Overraskelserne:

De ovenstående eksempler (f.eks. Albert Rosenfields reaktion) har ikke kun tvetydighedens formål, men er også en del af de overraskelseselementer, som vi finder mange steder i serien. Overraskelserne får seeren til at skærpe opmærksomheden, også selvom de ofte kun er vildledende spor i forhold til opklaringen af mordet på Laura. I seriens afsnit 1, da Cooper og Truman er i banken og får åbnet Lauras bankboks, er det første vi ser et stort dyrehoved, som - får vi senere fortalt - er faldet ned fra væggen. Seeren undres og opmærksomheden skærpes, selvom dyrehovedet er uden betydning for den videre handling.

¹⁹ Oprindeligt citat af Christian Braad Thomsen i "Hitchcock - hans liv og film", 1990, s. 194.

5.3. Modsætningerne:

Som en del af fordoblingerne i Twin Peaks findes også modsætningerne, som bl.a. skildres i den faste trailer²⁰, hvor vi ser glidende overblændede billeder, som har et associativt og symbolsk formål. Først ser vi en rødkælk på en gren, et billede som symboliserer uskyld og renhed. Derefter følger en overblænding²¹ til rygende skorstene og dernæst til gnister, drejende maskiner og save, som symboliserer det stik modsatte, nemlig destruktions, forarbejdningen og forureningen, som ødelægger naturen. Så kommer billedet af byskiltet i forgrunden og de to "rigtige" bjergtinder i baggrunden (se evt. forsidebillede). Fra dette billede overblændes der til de to vandfald, hvor kameraet kører nedad og ender på vandoverfladen. Herved henledes seerens tanker på modsætningen mellem natur/kultur, idyl/destruktion, højt/lavt, klart/dunkelt o.s.v. (I. Bondebjerg, 1993, s. 415)

6. Essensen af Twin Peaks:

Fortolkningerne af Twin Peaks er mange. Det psykoanalytiske aspekt spiller en væsentlig rolle i forbindelse med fortolkningen af tv-serien og behandles i dette afsnit.

De mange fordoblinger peger på skizofrenien, som et gennemgående tema i Twin Peaks. Den kommer tydeligst til udtryk hos Laura Palmers far, som er splittet mellem Leland Palmer og den onde ånd BOB, som ernærer sig ved frygt og tager bolig i mennesker, som kan adlyde ham. BOB er symbolet på ondskab. En ondskab, som ligger latent i menneskene, for som Albert Rosenfield siger i afsnit 17: "Maybe that is what BOB is: The evil that man do." Et andet gennemgående tema i Twin Peaks og kernen i plottet er incestmotivet. Der er incestmotivet i forbindelsen mellem Laura og faren, og der spilles også på det incestuøse i forholdet mellem Audrey og hendes far, som på "One Eyed Jacks" er tæt på at indlede et seksuelt forhold (afsnit 9).

I forbindelse med skizofrenien og det incestuøse er det nærliggende at bringe Freuds psykoanalyse²² på banen. Som O. Christensen og C. K. Kristiansen (1995) skriver på s.

²⁰ Den faste trailer = indledningen med musik og tekst.

²¹ Overblændingen har den effekt, at der skabes en tydeligere forbindelse mellem de overblændede billeder, end hvis der blot klippes mellem billederne.

²² Sigmund Freud: 1856-1939. Læge og psykolog. Grundlægger af psykoanalysen. Lagde stor vægt på bl.a. ødipuskomplekset til at forklare psykisk sygdom. O. Christensen og C. K. Kristiansen (1995) nævner på s. 227, at brugen af psykoanalytiske figurer i Twin Peaks mest af alt skal ses i et narratologisk perspektiv; de bruges nemlig til at kæde fortælle-elementerne sammen.

226: "Freuds definition på det uhyggelige er *Das unheimliche*. *Das Heimliche*, det hyggelige, hjemlige, fortrolige, rummer i sig noget heimlich, hemmeligt, skjult, fortrængt. Det er når dette fortrængte bliver gjort unheimlich, uhemmeligt, blotlagt at det bliver *Das Unheimliche*, det uhyggelige, fremmede." Det er forholdet mellem det ubearbejdede fortrængte og blotlægningen af det hemmelige og fortrængte, som David Lynch skitserer for os i Twin Peaks. At fortrængningen fører ondskab med sig, hvis ikke det bearbejdes, ser vi i Coopers tilfælde. Som A. Jerslev (1993) skriver på s. 171: "...han ender som offer for den ikke-erkendte arv, han har med sig i bagagen, da han kommer til byen: Harry, I've brought some baggage to town, I haven't told you about." Det drejer sig om hemmeligheden omkring hans fortid og om forholdet til far-figuren Windom Earle. Cooper har dog to "fædre". Hans overordnede i FBI, Gordon Cole (som spilles af David Lynch, seriens og dermed også Coopers skaber), og Windom Earle, som har oplært Cooper, men som siden er blevet sindsyg. Coopers fortid rummer historien om kærlighedsforholdet til Windom Earles kone, Caroline, som - viser det sig - er blevet dræbt af sin mand (Windom Earle). Her kan vi inddrage psykoanalysen. Coopers kærlighedsforhold til Caroline er et brud på den ødipale orden; Cooper har jo haft et forhold til sin "fars" kone. Netop denne forbrydelse gør, at Cooper flere gange ledes på vildspor og bruger så lang tid på at opklare forbrydelsen om Laura; også det er jo resultatet af en incestuøs relation. (A. Jerslev, 1993, s. 171-173 + O. Christensen og C. K. Kristiansen, 1995, s. 232-233).

I 30. og sidste afsnit af tv-serien bliver Cooper offer for det fortrængtes tilbagekomst, da Annie er blevet kidnappet og ført til "The Black Lodge". Cooper forsøger, ligesom med Caroline, at beskytte den han elsker, men jo tættere han er på sin elskede, jo tættere rykker katastrofen. I samme afsnit kommer Cooper ind i "The Black Lodge", hvor han møder sin dobbeltgænger. Her bruges mange af tv-seriens tidligere brugte symboler: Bl.a. ilden og de røde gardiner. Annie og Caroline vises som én og samme person, hvilket viser, at Cooper er styret af sin uafklarede fortid. Det seksuelle forhold til Annie²³ og Coopers uafklarede fortid gør, at BOB kan trænge ind i ham, og at han fordobles til et ondt og et godt jeg. Vi ser således BOB i spejlet, næste gang Cooper spejler sig. (A. Jerslev, 1993, s. 176-177).

Som tidligere nævnt findes der mange fortolkninger af Twin Peaks. Ikke kun af slutningen, men også af mange andre elementer i serien. Bl.a. er det uafklaret, hvorfor

²³ Det skal i denne forbindelse nævnes, at A. Jerslev (1993) på s. 174 peger på syndefaldet, som medvirkende årsag til Coopers fortabelse, idet han fortæbes efter at have været i seng med Annie.

stenkastningsmetoden i 3. afsnit peger på Leo Johnson som Lauras morder. O. Christensen og C. K. Kristiansen (1995) nævner på s. 222 forskellige forklaringer på dette. Jeg er i modsætning til O. Christensen og C. K. Kristiansen mest fristet til at tro, at det er Coopers føromtalt ubearbejdede fortid, som bevirker, at han begår denne fejltagelse og derfor forsinker opklaringsprocessen. O. Christensen og C. K. Kristiansen peger på den indlysende forklaring, at man ikke kan opklare forbrydelser ved at kaste sten efter en flaske. Dette virker efter min mening ikke særlig logisk, eftersom fejltagelsen jo så ville ødelægge idéen om, at det irrationelle og ulogiske sejrer over logikken, hvilket netop er et af budskaberne i serien.

A. Jerslev (1993) kommer på s. 177 med to fortolkninger af tv-seriens slutning. Jeg tilslutter mig klart den første af hendes fortolkninger, nemlig den, at Cooper er fortabt: BOB er trængt ind i ham i den sprække, som det seksuelle forhold til Annie og Coopers uanalyserede "bagage" har åbnet, og gentagelsen af den uafklarede fortid er begyndt. At Annie i afsnit 30 siger: "I saw the face of the man who killed me. It was my husband" tyder også på, at Cooper vil myrde sin kone, og at gentagelsestvangen vil gøre kærlighed og drab til to sider af samme sag. Men alle muligheder for fortolkninger ligger åbne, for ligesom så meget andet i Twin Peaks er slutningen måske ikke, som den umiddelbart ser ud til.

7. Perspektivering:

Familierne i Twin Peaks trives dårligt. Donnas slutreplik: "Who are my parents anyway?" (afsnit 30) er derfor et centralt spørgsmål i tv-serien. David Lynch er netop meget optaget af familien og har også behandlet familie-temaet i sine andre film, bl.a i "Blue Velvet"²⁴. Her er det især far/søn konflikten som behandles. Også andre paralleller mellem Twin Peaks og David Lynch's andre film kan nævnes: I "Eraserhead"²⁵ er grænserne mellem fantasi og virkelighed opblødt ligesom i Twin Peaks, hvor grænsen mellem drøm og virkelighed er udvisket, og i "Blue Velvet" skildres det løgnagtige hverdagsliv, som også kan findes i Twin Peaks. (A. Jerslev, 1993, s. 44-48)

Som vi har set i de tidligere afsnit i denne opgave, vrimler det i Twin Peaks med fordoblinger, intertekstuelle referencer og metaforer. Tv-serien er derfor en drøm for

²⁴ "Blue Velvet" (1986) handler ligesom Twin Peaks om det uhyggelige, som kommer frem under den tilsyneladende idylliske overflade. "Blue Velvet" blev en kultsucces ligesom Twin Peaks. (A. Jerslev, 1993, s. 44-48).

²⁵ "Eraserhead" (1977/78) er en slags surrealistisk mareridtsvision uden klare grænser mellem fantasi og virkelighed. (A. Jerslev, 1993, s. 44-48).

medieanalytikere: den er meget kompleks, spækket med dobbeltbetydninger og indeholder uendelig mange fortolkningsmuligheder. Seriens kompleksitet har dog også medført, at en del seere faldt fra efter at opklaringen på Lauras mord havde fundet sted. Serien blev i følge mange mennesker "bare for meget". (L. Suwalski, 1993, s. 63). Man kan diskutere om dette er rigtigt eller ej, men hvad enten man hører til dem der stod af undervejs eller til dem der, som mig, holdt ved til den bitre ende, er én ting dog sikkert: Twin Peaks er netop p.g.a sin kompleksitet et godt fundament for en interessant analyse og et godt udgangspunkt for en god diskussion. Desuden har den med sin originale genre-sammenblanding banet vejen for andre tv-serier, heriblandt Lars von Triers "Riget" (1994), som netop er inspireret af genreblandingen i Twin Peaks.

8. Konklusion:

At Twin Peaks er en anderledes og fascinerende tv-serie kan mange blive enige om. Straks sværere er det at definere, hvad denne fascination og "anderledeshed" skyldes. Som en del af analysen har jeg valgt at indsætte seriens afsnit 1 i berettermodellen, for at vise at det overordnede handlingsforløbs struktur og især bi-handlingsforløbenes struktur ikke afviger så meget fra den klassiske Hollywood produktion, som man måske skulle forvente. At strukturen i Twin Peaks ikke er så normbrydende skyldes måske netop, at Twin Peaks indeholder mange elementer fra nogle af de kendte Hollywood-genrer, f.eks. krimigenren, og dermed bruger disse genrers struktur, som jo netop er formet over berettermodellen.

Derimod afviger Twin Peaks fra det gængse, idet genrelementerne sammenblandes. Elementerne stammer ikke kun fra krimigenren, men faktisk kan der i Twin Peaks findes elementer fra alle de tidligere gennemgåede genreformler, især den melodramatiske formel, herunder soapgenren. Dette medfører at seeren konstant bliver overrasket, når der gang på gang sker et nyt brud på den etablerede genre. Det der gør tv-serien til noget specielt er, at den ikke kun parodierer soapgenren, men også, at den indplacerer sig selv inden for soapgenren og dermed distanceret parodierer sig selv som soap. Samtidig sætter den spørgsmålstegn ved bl.a. den naive tro på det gode og den pæne middelklassefamilies overflade.

Det psykoanalytiske aspekt er vigtigt i forbindelse med fortolkningen af Twin Peaks. Det er kendetegnende for tv-serien, at grænsen mellem det gode og det onde er væk. Det ser vi tydeligt i de mange fordoblinger i tv-serien. F.eks. fordobles personerne i et godt og

et ondt jeg. Det ser vi bl.a. i personen Leland Palmer/BOB og til sidst også i Cooper/BOB. Det skizoide element er altså et gennemgående tema i Twin Peaks, ligesom det incestuøse er det. Også Coopers brud på den ødipale orden i forbindelse med forholdet til Caroline (sin "fars" kone) peger på incestmotivet. BOB trænger altså ind i selv vores "helt" Cooper, hvilket viser os, at det onde ligger latent i alle mennesker - der er nemlig altid en sprække, som det onde kan trænge ind i!

I

Litteraturliste.

- 1) Bondebjerg, Ib, 1. udgave, 3. oplag 1999: *"Elektroniske fiktioner"*, Kbh., Borgen, udgivelsesår: 1993, s. 169-187 + 405-418.
- 2) Christensen, Ove + Kristiansen, Claus K.: "Twin Peaks - en anderledes tv-kultur" i *"Analyser af tv & tv-kultur"* (redigeret af Jens F. Jensen), Kbh., Medusa, udgivelsesår: 1991, s. 215-232.
- 3) Christensen, Ove + Kristiansen, Claus K.: "Det hemmelige og det hellige i Twin Peaks" i *"Ind i filmen"*, Kbh., Medusa, udgivelsesår: 1995, s. 221-244.
- 4) Drotner, Kirsten m.fl., 1. udgave, 6. oplag 2001: *"Medier og kultur"*, Kbh., Borgen, udgivelsesår: 1996, s. 224-233 + 243-254.
- 5) Jerslev, Anne, 3. oplag 1993: *"David Lynch i vore øjne"*, Kbh., Frydenlund, udgivelsesår: 1993, s. 41-50 + 162-178.

- 6) Suwalski, Lotte, 1993: "*Når der er en struds i soveværelset - en diskussion af surrealisme i film*", Cand. phil. speciale, Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet Amager, s. 53-65.

Bilag 1.

Referat af afsnit 1 i Twin Peaks:

Twin Peaks er en tv-serie på i alt 30 afsnit. Min opgave omfatter hovedsageligt afsnit 1-17 med udgangspunkt i det første afsnit. Jeg har derfor valgt at lave et kort referat af det første afsnit:

Pete Martell finder liget af en ung kvinde - Laura Palmer - på stranden. En anden ung kvinde - Ronette Pulaski - bliver fundet forslået og i koma. FBI-agent Dale Cooper ankommer til Twin Peaks for at opklare mordet og voldsepisoden.

Andre afsnit er dog også af betydning for min opgave. Især det sidste afsnit er vigtigt i forbindelse med fortolkningen af tv-serien. Af andre vigtige begivenheder kan derfor nævnes: I afsnit 15 afsløres det for seeren, da Maddy (Lauras kusine) bliver myrdet, at morderen er Leland Palmer (Lauras far). I afsnit 17 opklarer FBI-agent Cooper mordet og Leland tilstår og dør. I afsnit 29 kidnappes Annie af Windom Earle (Coopers tidligere partner i FBI) og føres til "The Black Lodge". I afsnit 30 følger Cooper efter Annie ind i "The Black Lodge" og BOB (den onde ånd) trænger ind i Cooper.

Bilag 2.

Præsentations- og navneliste:

Jeg har valgt, at lave en præsentations- og navneliste over de centrale personer i tv-serien, som nævnes i min opgave:

- *Dale Cooper* - FBI-agent, har et kærlighedsforhold til Annie Blackburne.
- *Laura Palmer* - Myrdet gymnasieelev, arbejdede før sin død bl.a. på bordellet "One Eyed Jacks".
- *Ed Hurley* - Ejer af tankstationen, James Hurleys onkel, gift med Nadine Hurley, har en affære med Norma Jennings.
- *Norma Jennings* - Ejer af caféen, gift med Hank Jennings, har en affære med Ed Hurley, søster til Annie Blackburne.
- *Shelly Johnson* - Arbejder på caféen, gift med Leo Johnson, har en affære med Bobby Briggs.
- *Bobby Briggs* - Gymnasieelev, afdøde Laura Palmers kæreste, har en affære med Shelly Johnson, bedste ven med Mike Nelson.
- *Leo Johnson* - Gift med Shelly Johnson, var sammen med Laura Palmer på mordaftenen, handler med narkotika.
- *Donna Hayward* - Gymnasieelev, Laura Palmers bedste veninde, kæreste med Mike Nelson og senere med James Hurley.
- *Josie (Jocelyn) Packard* - Ejer af savværket, var gift med Andrew Packard, Catherine Martells bror, ligger i strid med Catherine, kæreste med Harry S. Truman.
- *Pete Martell* - Gift med Catherine Martell, finder Laura Palmers lig.
- *Harry S. Truman* - Politichef ved det lokale politi, kæreste med Josie Packard.
- *Lucy Moran* - Sekretær for det lokale politi, kæreste med Andy Brennan.
- *Sarah Palmer* - Laura Palmers mor, gift med Leland Palmer.
- *Leland Palmer* - Laura Palmers far, gift med Sarah Palmer, arbejder som sagfører for Ben Horne.
- *Ben Horne* - Ejer hotellet "The Great Northern", ejer bordellet "One Eyed Jacks", har en affære med Catherine Martell og andre, far til Audrey Horne.
- *Audrey Horne* - Gymnasieelev, datter af Ben Horne, forelsket i Dale Cooper.

- *James Hurley* - Gymnasieelev, Ed Hurleys nevø, var Laura Palmers 2. kæreste, nu kæreste med Donna Hayward.
- *Catherine Martell* - Kører savværket, gift med Pete Martell, har en affære med Ben Horne, ligger i strid med Josie Packard.
- *Ronette Pulaski* - Gymnasieelev, findes i 1. afsnit forslået og i koma, arbejdede på bordellet "One Eyed Jacks", var sammen med Laura på mordaftenen.
- *Mike Nelson* - Gymnasieelev, kæreste med Donna Hayward og senere med Nadine Hurley, bedste ven med Bobby Briggs.
- *Annie Blackburne* - Norma Jennings' søster, har et kærlighedsforhold til Dale Cooper.
- *BOB og Mike* - De to ånder. BOB, den onde ånd, er trængt ind i Leland Palmer, da han myrder Laura Palmer. Mike var tidligere en ond ånd, er nu på jagt efter BOB.
- *Andy Brennan* - Politimand ved det lokale politi, kæreste med Lucy Moran.
- *Hawk (Tommy Hill)* - Politimand ved det lokale politi.
- *Dr. Hayward* - Doktor, far til Donna Hayward.
- *Harold Smith* - Eneboer, har Laura Palmers hemmelige dagbog.
- *Madeleine Ferguson* - Lauras kusine, bliver ligesom Laura myrdet.
- *Jacques Renault* - Var sammen med Laura Palmer på mordaftenen, handler med narkotika.
- *Nadine Hurley* - Ed Hurleys kone, senere kæreste med Mike Nelson.
- *Albert Rosenfield* - Retsmediciner fra FBI.
- *Windom Earle* - Dale Coopers tidligere partner i FBI, har lært Cooper alt, er nu blevet sindssyg.
- *Gordon Cole* - Dale Coopers overordnede i FBI, døv.
- *Caroline* - Windom Earles afdøde kone, havde et kærlighedsforhold til Dale Cooper.

Bilag 3.

Berettermodellens forløb:

Billede

Bi-handlingsforløbet, Donnas histore, i 1. afsnit indsat i berettermodellen:

En del af bihistoriernes kortere forløb følger berettermodellen næsten fuldkommen. Et eksempel på dette er Donnas historie, herunder romancen mellem hende og James, i afsnit 1.

I **anslaget** ser vi for første gang Donna og Audrey på gangen i skolen. James går forbi Donna og siger, at det er skønt vejr til en skovtur. Som seer kender vi endnu ikke den dobbelte betydning af sætningen, men det viser sig senere, at Laura, Donna og James allerede

har været på en skovtur, hvor James har optaget Donna og Laura på videobånd. Dette videobånd får senere betydning for opklaringen af mordet. I **præsentationen** befinder vi os i klasselokalet, hvor læreren råber navnene op, og vi præsenteres dermed for Audrey, Donna og James. I **uddybningen** befinder vi os endnu i klasselokalet. De tre personers karaktertræk tydeliggøres, da de regner ud, at der er sket noget med Laura. Donna, den følsomme pige, bryder sammen i gråd, James ser forknytt og ulykkelig ud, og på Audreys læber tegnes et lille smil. **Point of no return** i Donnas historie er der, hvor hun får besked fra Ed på benzintanken om at mødes med James om aftenen på "Roadhouse". Herfra kan historien ikke uden videre afbrydes. I **optrapningen** hører Donna sin far fortælle moren, at guldhjertet muligvis befinder sig hos morderen. Da hun ved, at James har guldhjertet, stikker hun af og tager til "Roadhouse" for at fortælle ham det. Efter at være blevet kørt fra "Roadhouse", hvor der er opstået slagsmål, og hen til James kommer **klimaks**, idet de kysser hinanden og efterfølgende begraver det halve guldhjerte. Det er en intens scene med nærbilleder af Donna og James. Efterfølgende kommer **udtoningen**, hvor Donna snakker med sin far i bilen, og de kører hjem.

Bilag 4.

"Genre-træet":

En oversigt over de forskellige genre-niveauer. "Genre-træet" omfatter kun de genrer, som min opgave omfatter. Således vises f.eks. ikke undergenrer til fakta- og faktionsgenren. Ej heller de andre undergenrer til fiktionsgenren, f.eks. dramatik, lyrik o.s.v. Den mimetiske genre vises desuden heller ikke.

TV

|

Fiktion

|

Epik

|

Diegetik

Eventyr	Romance	Gåde	Melodrama	Uhygge	Komedie
Western Eventyr Situationskomedie Spion&krimi	Eventyr	Krimi Detektiv	Soap	Psykologisk thriller Horror Teknologisk gys	Slapstick