

Litteraturvetenskapliga
institutionen
Lunds Universitet
LIV 103, VT 1993
Handledare: Erik Hedling

TWIN PEAKS

Skuggor ur det förflutna

Magnus Widman

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	s.	1
2. Inter- och intratextualitet	s.	2
3. Syfte, metod och material.....	s.	3
4. Tematik och särdrag i Lynch tidigare produktion....	s.	5
4.1 Bakgrund och tidiga filmer.....	s.	5
4.2 Eraserhead.....	s.	8
4.3 Elefantmannen.....	s.	10
4.4 Dune.....	s.	12
4.5 Blue Velvet	s.	13
4.6 Wild at Heart.....	s.	17
5. TV.....	s.	19
6. Twin Peaks.....	s.	24
6.1 TV-samhället i Twin Peaks.....	s.	24
6.2 Twin Peaks och amerikansk realism.....	s.	25
6.3 Intertextualitet i karaktärer.....	s.	26
6.4 There's always music in the air... ..	s.	27
6.5 Make it a double!.....	s.	29
6.6 Dubbelhet.....	s.	31
6.7 Mördaren.....	s.	32
6.8 Laura.....	s.	33
6.9 Cooper.....	s.	35
6.10 Film-noir i Twin Peaks.....	s.	37
6.11 Coopers öde.....	s.	39
6.12 Dröm och surrealism.....	s.	40
6.13 Textur.....	s.	42
6.14 Textur och val av skådespelare.....	s.	44
6.15 Persongalleri.....	s.	45
6.15.1 Kvinnor.....	s.	46
6.15.2 Män.....	s.	49
6.16 Bilden av familjen.....	s.	52
6.17 Förändring av karaktärer och tematik.....	s.	53
6.18 Filmtitlar i dialogen.....	s.	55
6.19 Övrigt.....	s.	56
7. Sammanfattning och diskussion.....	s.	57
8. Litteratur		

1. Inledning

Den 8 april 1990 visades det första avsnittet av David Lynchs och Mark Frosts TV-produktion *Twin Peaks* i amerikansk TV. En kult uppstod nästan omgående runt serien som högst markant avvek från den likformiga underhållning TV-publiken matats med under många år - speciellt i U.S.A. där TV-mediet mer än någon annanstans förknippats med trivialunderhållning. Det som till en början verkade vara huvudtemat i serien; mordet på Laura Palmer och jakten på mördaren blev efterhand endast en del i ett större och mer svårfångat tema fullt av svårtolkade ledtrådar och handlingar. Mordet visade sig vara av underordnad betydelse - en MacGuffin; en förevändning att visa upp den värld serien utspelar sig i.

Twin Peaks var från början en tittarsuccé som följdes av 35 % av den amerikanska TV-publiken. Efterhand förlorade emellertid många intresset för serien och endast en trogen grupp följde serien till det sista avsnittet. En tydligt fingervisning om detta ger tittarsiffrorna. I U.S.A sändes *Twin Peaks* i 30 avsnitt över två säsonger. I slutet på den andra säsongen följde bara 5% av de amerikanska TV-tittarna fortfarande med ¹. Att så många tappade intresset kan, som tidigare antytts, förklaras av att serien presenterar det ena mysteriet efter det andra utan påtagligt sammanhang och att de separata bihandlingarna inte knyts ihop på ett tillfredsställande sätt. Efterhand hopar sig frågorna, serien blir mer och mer mystifierande. De som följde serien främst av nyfikenhet över den förmodade lösningen på mordgåtan och försökte bringa ordning i den med tiden allt yvigare intrigförgreningen, blev snart besvikna och slutade därmed att titta på serien. De som, till skillnad från de förstnämnda, följde serien till det bokstavligen bittra slutet fann i och för sig intresse i mordgåtans upplösning men uppfattade samtidigt att något doldes bakom den yttre handlingen.

I *Twin Peaks* är ingenting vad det ser ut att vara. Bakom varje påtagligt yttre lurar något annat. Mordoffret Laura Palmer är själv ett utmärkt exempel på detta. Allteftersom serien och också mordutredningen² fortskrider avslöjas fakta kring Laura och

¹ Grimes, W: "Den dystra tvål-operan går mot sitt slut" i *Tempus* nr 21 / 1991, s 25

en ny bild av henne växer fram. Den offentliga bilden av Laura som skolans skönhetsdrottning, mönsterstudent och välgörenhetsarbetare ställs nu i kontrast till den Laura som använt droger och prostituerat sig. Redan inledningens fotomontage är en tydlig illustration av det dubbelhetstema som präglar serien. Lauras perfekta, glatt leende ansikte zoomas in men samtidigt hörs obehagliga molltoner i bakgrunden.

2. Inter- och intratextualitet

Att *Twin Peaks* är mer än bara en konventionell tvålopera visade sig alltså omgående. Redan de inledande avsnitten innehöll en lång rad citat ur klassiska filmer. Upptäckten av dessa gjorde mig nyfiken på dess förekomst och omfattning. Min fråga var om det kunde finnas ett samband mellan de intertextuella referenserna och seriens särprägel. Jag har därför valt att studera intertextuella referenser och även intratextuella referenser i *Twin Peaks*. Med intertextuella referenser avser jag referenser till filmhistoriska landskap. Med intratextuella referenser åsyftar jag citat ur Lynchs egen produktion.

Enligt Ann Jerslev återfinns inter- och intratextuella referenser i *Twin Peaks* t ex i val av namn eller scener som anspelar på tidigare filmproduktioner. Dessa skapar ett dubbelexponerat rum dvs ett rum med två filmlager. Det yttersta lagret är förankrat i vad vi ser framför oss; det undre består av referenserna. På så sätt inbjuder Lynch betraktaren att inleda en dialog mellan *Twin Peaks* och ett tidigare textområde. Referenserna ger genom sin likhet med tidigare bilder en déjà-vu-upplevelse hos betraktaren. Friktionen mellan ytan och de underliggande referenserna är dock, vilket jag senare skall gå in på, av det slag att det skapas en känsla av främlingskap till de rum och de personer som visas². Man känner igen de miljöer och personer man ser men är van att se dem under andra betingelser.

² Jerslev, A: "David Lynch i vore öjne", 1991, s 30-33

3. Syfte, metod och material

Syftet med uppsatsen är sålunda att i de följande avsnitten försöka reda ut förekomsten av intertextuella och intratextuella referenser i *Twin Peaks* så långt det är möjligt. Genom detta vill jag kartlägga deras härstamning och beskriva hur de dyker upp i serien. Till sist avser jag att ställa de inter- och intratextuella referenserna i relation till Lynchs bakgrund.

För att skapa en överblick av Lynchs val av teman och för honom typiska handlings- och stilelement har jag med en genomgång av hans tidigare produktion. På sätt kan de intratextuella elementen urskiljas från de intertextuella. Jag har även med en kort historiografi över hans bakgrund som både gör det enklare att förklara hans val av inter/intratextuella referenser och ringa in dem i tiden, dvs slå fast vad som influerat honom, när, var och hur. Eftersom *Twin Peaks* är en TV-produktion fordras hänsynstagande till de speciella arbetsmetoder som gäller inom detta medium. Jag har därför med ett avsnitt om serien ur ett televisuellt perspektiv.

Arbetsmetoden jag har använt mig av har framförallt varit att gå igenom serien och i den försöka att hitta underlag för sambanden mellan *Twin Peaks* och äldre film, i vissa fall även TV-produktioner. Jag har studerat ett urval av klassiska filmer som jag anser har relevans för uppsatsen och som funnits tillgängliga. För att inte bli långsökt i mina antaganden om citatens härstamning har jag försökt att vara kritisk i mitt urval av intra/intertextuella referenser. Utgångspunkten har emellertid varit att det konsekvent funnits en avsikt hos skaparna att i serien plantera ledtrådar för betraktaren. Sålunda fungerar *Twin Peaks* också som en slags kärleksförklaring till filmhistorien.

Litteraturkällor har anlåtats i den mån de har gett inspiration i sökandet efter inter- och intratextuella referenser. Vissa delar av uppsatsen har ett smalt urval av källor i form av litteratur och tidskriftsartiklar bortsett från de filmer jag använt mig av. Detta beror dels på att ytterst lite är skrivet om Lynch och dels på att den övervägande mängden av det som skrivits är inriktat framförallt på hans filmproduktion och utgörs av tidnings- och tidskriftsartiklar. Jerslevs bok *David Lynch i våra ögon* är ett undantag, Mark Altmans *Twin Peaks - Behind the Scenes* ett annat. Den sista boken är mig veterligen den enda som skrivits om

Twin Peaks. Jerslev behandlar *Twin Peaks* endast flyktigt och koncentrerar sig mer på hans totala produktion sett ur ett psykologiskt perspektiv.

Allra sist vill jag påpeka att uppsatsen inte föjer några färdiga mallar eller modeller där ett klart och entydigt svar kan förväntas. Jag låter istället materialet forma uppsatsen för att se vart denna utflykt kan föra mig.

4. Tematik och särdrag i Lynch tidigare produktion

4.1 Bakgrund och tidiga filmer

David Lynch föddes den 20 januari 1946 i Missoula, Montana. Hans far arbetade inom jordbruksdepartementet (Nat. Forest Service) med trädssjukdomar som specialitet. Sina tidiga år tillbringade han i Spokane, Washington³. En period som han själv målande beskriver som:

It was beautiful old houses, tree lined streets, the milkman, building forts, lots and lots of friends. It was a dream world, those droning airplanes, blue skies, picket fences, green grass, cherry trees. Middle America the way it was supposed to be. But then on this cherry tree would be this pitch oozing out, some of it black, some of it yellow, and there were millions and millions of red ants racing all over the sticky pitch, all over the tree^A

En beskrivning som ger en förning om den tematik och det val av miljöer som präglar hans senare filmer; den idylliska ytan och världen inunder. Den värld man upptäcker vid en närmare studie av det till synes perfekta.

1964 gick han ut Highschool och sökte in på Boston Museum's Art School. Efter fullbordandet av första året reste han till Europa för planerade studier på Oscar Kokoschkas "Seendets Skola" i Österrike. Dessa planer gick emellertid om intet och istället började han på Pennsylvania Academy of Fine Arts - den institution där han slutligen kom i kontakt med filmen. Universitetet är beläget i Philadelphia, en industristad. En miljö han endast besökt tidigare men aldrig räknat med att se sig själv bosatt i. Intrycken av miljöerna i Philadelphia återspeglas senare i hans första fullängdsfilm - *Eraserhead* (1977). Hans uppfattning om det överindustrialiserade Philadelphia återspeglas också i ett uttalande han gjorde för Time Magazine:

It's a very sick, degenerate, decaying, fear-ridden place where things are totally absurd and confusing. There is

³Ross, J: "Jonathan Ross - Presents David Lynch" (dokumentär), 1990

⁴Altman, M: " Twin Peaks - Behind the Scenes"1990, s 66

*violence in the air at all times. It's definitely the sickest town I've ever been in and it's called The City of Brotherly Love*⁵

Det var under denna period som han gjorde sitt första experiment med film. Eftersom han utbildade sig till målare var hans referenspunkter ursprungligen inte filmiska utan snarare konstnärliga. Filmen var ett formexperiment. Hans första film, en femton sekunders holografisk projektion av tre huvuden som kräks för att sedan fatta eld, måste mot denna bakgrund betraktas mer som en produkt av hans ambition som konstnär, än av hans ambition som filmregissör.

Det faktum att han studerat konst har fått kritiker att spekulera i vilka eventuella förebilder han kan tänkas ha inom måleriet. Inspirerad vid denna tid var han bl a av den amerikanska inriktningen på abstrakt expressionism vars främsta företrädare är Jackson Pollock. Namn som Edward Hopper, Francis Bacon, Rousseau och i viss mån även engelskt måleri sägs ha påverkat honom⁶. Men det finns också inslag av surrealism i hans filmer vilket leder tankarna till Salvador Dali och Giorgio de Chirico. I jakten på hans konstnärliga influenser är det lätt att bli långsökt. Paralleller med måleriet har emellertid uppmuntrats av honom själv genom hans hänvisningar till det som underlag för hans konstnärliga inställning:

*Förstår du, jag har min bakgrund inom måleriet. Jag är definitivt inte cineast. Jag ser film, men det är likgiltigt vad. När något rör sig kikar jag*⁷.

Hans resonemang gäller även hans inställning till ljud/musik. De olika färgnyanserna motsvaras då av klangfärger. En konsekvent linje är svår att finna i hans uttalanden om måleriet. Det verkar snarare vara frågan om hänvisningar till hans egen smakriktning.

Även hans andra film, den fyra minuter långa *The Alphabet* (1968) är färgad av hans konstnärliga bakgrund. Någon egentlig handling finns inte, utan filmen måste betraktas som en ström levande

⁵ibid

⁶Jerslev, A: a.a., s 41

⁷ibid egen översättning

bilder i surrealistisk och expressionistisk anda. I animationssekvensen ses bokstäver transformeras till skiftande abstrakta former. Ett porträtt på ett staffli blir levande och flyter ut i oformlighet. I en säng ligger en kvinna som till musiken från "Blinka lilla stjärna" försöker fånga bokstäver som uppenbarar sig. Men precis när hon tror sig fångat dem upplöses de plötsligt. Till slut faller hon vanmäktig ihop på sängen och kräks. Musiken övergår i elektroniskt oväsen⁸.

Dessa tidiga filmer/konstverk visar trots sin småskalighet redan tecken på en tematik som Lynch flitigt återkommer till i senare filmer; kroppsfragmenteringen, elden och oförmågan att kommunicera på grund av språkets begränsningar. I hela hans produktion myllrar det av varelser som på ett eller annat sätt är deformerade - det kroppsliga förfallet som en spegelbild för något underliggande. Jerslev använder sig av termen *abjekt*, hämtad från Julia Kristeva. Detta innebär "något kroppen skiljer ut". Abjektet är därför inte ett objekt, något annat än en själv, utan ohyggligt nog, en del av en själv. Abjektet gör en uppmärksam på avgränsningarna, är avskilt från en men tillhör samtidigt en, vilket gör att man inte kan skydda sig mot det⁹. Huvudena som kräks i hans första film och porträttet som upplöses i *The Alphabet* är exempel på detta.

Elden som en förgörande kraft är en del av den första filmen och språket och oförmågan att kommunicera speglas i *The Alphabet* genom bokstäverna som förvandlas till abstraktioner. Tematiken utvecklas i hans första längre film *Grandmother* (1970). Den handlar om en ensam och deprimerad pojke som fysiskt och psykiskt misshandlas av sina föräldrar. På grund av att han är sängvårdare bestraffas han upprepade gånger. En dag hör han vacker flöjtmusik komma från ett vindsutrymme. Ljudet visar sig härstamma från en slags rotfrukt som han omsorgsfullt planterar på sin säng. Ur den växer en vän - en låtsasmormor. För att kalla på pojken blåser låtsasmormodern i en speciell flöjt. Vid ett tillfälle fastnar denna i halsen på henne. Mormodern och pojken dör¹⁰.

⁸Ross, J: a.a.

⁹ Jerslev, A: a.a., s 29

¹⁰Jerslev, A: a.a., s 43

I *Grandmother* kan därför Lynch sägas utveckla tematiken i de tidigare filmerna. Abjektet, dvs pojken som sängvätare, är en repris på den första filmens uppkastningar. Bristen på kommunikation är en fortsättning på flickans misslyckade försök att fånga bokstäverna i *The Alphabet*. Filmen rymmer dessutom ett nytt tema - verklighetsflykten där gränsen mellan dröm och verklighet suddas ut. Pojkens kommunikations-svårigheter leder till att han flyr in i en drömvärld; det enda stället där han finner ro. *Grandmother* är också den första filmen där familjen fungerar som utgångspunkt, en början på de talrika skildringarna av familjen i Lynch produktion.

Grandmother som är Lynchs första film i färg innehåller inget realljud och ingen dialog men det eftersynkroniserade ljudmontaget ger en föraning om hans nästa film.

4.2 Eraserhead

Grandmother finansierades med hjälp av ett stipendium som han fick från AFI (American Film Institute) efter att ha gjort *The Alphabet*. Framgången med *Grandmother* gjorde att Lynch kom in vid AFI 's Center for Advanced Film Studies. Han lämnade Philadelphia och flyttade till Los Angeles där han började arbeta på ett manus - Gardenback¹¹. Manuset var planerat till en film på ca 45 min. På AFI ville man emellertid att han skulle göra en fullängdsfilm. Resultatet av denna omarbeting blev *Eraserhead*. Handlingen i filmen tilldrar sig i en överindustrialiserad värld med fabrikslandskap, rykande slagghögar och järnvägssträckningar. Tillvaron ter sig mardrömslik för Henry, filmens huvudperson. Hans verklighetsuppfattning pendlar mellan dröm och verklighet. I filmen lämnar hans flickvän honom att ensam ansvara för deras son, en varelse som till det yttre tycks vara en blandning av djur och människa. Barnet som fötts utan hud är lindat i gasbindor för att inte falla isär.

Under sina försök att ta hand om den långt ifrån livskraftiga varelsen driver Henry längre och längre in i en drömvärld som i hans fall befolkas av en kvinna i ett luftkonditioneringsaggregat.

¹¹ Altman, M: a.a., s 67

Hans oförmåga att kommunicera med omvärlden - den f d flickvännens, hennes familj och sin granne - leder honom till total isolering. Att försvinna in i drömmen är för honom det enda attraktiva alternativet.

Den svävande gränsen mellan dröm och verklighet som präglar filmen understryks av den flytande rums- och tidsuppfattningen som är drömmens signum. Det bestående intrycket blir det av slagghögarna, den kollossala järnvägstunneln som Harry passerar igenom på väg till sin klaustrofobiskt underdimensionerade lägenhet. I bakgrunden ligger en diegetisk ljudmatta som förstärker upplevelsen av bildlandskapen. Ljudet gjort av Alan Splet spelar i *Eraserhead* en avgörande betydelse. Splet träffade Lynch i Philadelphia och var med om att ta fram den för Lynch typiskt framskjutna ljudbilden. I *Grandmother* fyllde han viktig funktion som resulterade i att han följde med till Los Angeles och inspelningen av *Eraserhead* Ljudbilden i *Eraserhead* är uppbyggd av ljud från alla delar av samhället - *multi-texture-sound-design* Dessa används som målaren använder färgerna på en palett. I den färdiga ljudbilden kan ingen av de enskilda ljuden urskiljas men sammantagna skapar de vad Lynch definierar som *strange presence* Ljudbilden kan innehålla t ex barnskrik, djurlåten, mediabus, ånglok, fabriksdunk, vägmaskiner etc. Placerade där de naturligt inte hör hemma kompletterar de Lynchs ångestfyllda miljöer¹².

Tematiken i *Eraserhead* påminner till stor del om den i de föregående filmerna. Kommunikationssvårigheterna har här tagit rent kafkaistiska proportioner. Beträktaren fylls av vanmakt över Henrys oförmåga att ta någon form av initiativ. Istället karaktäriseras denne av neurotisk passivitet och låter sig domineras av människor runt honom. Han för tankarna till talesättet: "Bara de döda flyter med strömmen". Lynchs pessimistiska syn på kärnfamiljens tillstånd i dagens samhälle präglar också *Eraserhead* De störda relationerna speglas i den oförsonliga flickvännens och mamman som gör närmanden på Henry. Mammans agerande ger en förning om de incestuösa relationer som återfinns i några av Lynchs filmer.

¹²Briskin, D: " Interview with David Lynch" i Rolling Stone" nr 586, sept 1990

Även om samhället i filmen är en produkt av Lynchs upplevelser i Philadelphia är det knappast ett försök att återskapa den reella miljön. Rent visuellt tycks det vara förlagt till en mardrömslik men fullt sannolik framtid. Kroppsfragmenteringen skildras kanske här mer utstuderat än i någon annan av hans filmer. Det hudlösa barnet bokstavligen upplöses om inte gasbindan håller lemmarna på plats.

Eraserhead för oss också in på intertextuella referenser. Filmen kan, som nämnts, tolkas som ett expressionistiskt uttryck av hur Lynch upplevde tiden i Philadelphia. Speciellt frestande är det med tanke på att han under sin tid där ensam fick ta ansvaret för sin dotter som föddes med klumpfot¹³. Det man först tänker på är emellertid filmer som Louis Bunuels och Salvador Dalis *Un Chien Andalou* (1929) och *L'Age d'Or* (1930). Precis som dessa filmer kan inte *Eraserhead* förstås utifrån fastlagda cinematiska principer. Istället måste man söka bakom det yttre, det påtagliga. Detta leder naturligt tankarna till surrealismen och dess koncentration på det omedvetna. Detta förklarar i sin tur den flytande tids- och rumsuppfattningen i filmen. Beträktaren invaggas i en känsla av diffus mardröm. Någon stabilitet erbjuds inte. Det är Henrys högst subjektiva upplevelse av världen som förmedlas. Detta gör också att en film som Orson Welles *Processen* (1963) med sin förvrängda rums- och tidsuppfattning tillsammans med Josef K's oförmåga att kommunicera med sin omvärld, har mycket gemensamt med *Eraserhead*¹⁴.

4.3 Elefantmannen

En kontrast till *Eraserhead* utgör *Elefantmannen* (1980). Lika sammanhangslös som *Eraserhead* upplevs, lika traditionellt är berättandet i *Elefantmannen*. Lika obehaglig och absurd som *Eraserhead* är, lika vädjande är *Elefantmannen*. Filmen är baserad på Sir Frederick Treves bok: *The Elephantman and other Reminiscences*, och på Ashley Montagues: *The Elephantman - a Study in Human Dignity*. Treves bok var ursprungligen en anklagelse mot ett brittiskt samhälle som i sin victorianska dubbelmoral utnyttjade John Merricks (Elefantmannen)

¹³ Ross, J: a.a.

¹⁴ Hedling, E: " Småstadens sedesskildrare" i SvD 901211

deformering som ett slagträ i en politisk och social debatt där industrialismens offer påstods vara en följd av bristande hygien, alkoholmissbruk och horeri. Merrick led av "multipel neurofibromatos" eller elefantsjuka som innebär att överhud och leder växer oproportionellt snabbt¹⁵.

I Lynchs tappning blir *Elefantmannen* en resa i gotisk skräckromantik. Paralleller inom litteraturen kan dras med E.T.A. Hoffmanns romaner, t ex *Die Elixiere des Teufels* och R.L. Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Inom filmen finns förlagorna i de klassiska skräckfilmerna såsom Victor Flemings *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1941), Rupert Julians *Phantom of the Opera* (1925), William Dieterles *The Hunchback of Notre Dame* (1939) och James Whales *Frankenstein* (1931). Fler kan tilläggas. Det victorianska England i *Elefantmannen* är också den historiska epok som beskrivs i *Dr Jekyll och Mr Hyde* där Londons mörka och fuktiga gränder tjänar som bakgrund till filmens handling. *The Hunchback of Notre Dame* rymmer samma orosskapande miljöer även om handlingen är förlagd till Paris. I *The Hunchback of Notre Dame*, *Frankenstein* och *The Phantom of the Opera* är emellertid gestalterna det intressanta. Quasimodo, spelad av Charles Laughton, Frankenstein, spelad av Boris Karloff, och Fantomen, spelad av Lon Chaney är alla ädla själar inneslutna i deformerade kroppar, vilket i viss mån är besläktat med Lynchs tematik från *Eraserhead* och *Elefantmannen*. Till skillnad från sina föregångare lägger dock Lynch extra tyngd vid skildringen av industrialismen - i *Elefantmannen* den gryende industrialiseringen.

Henry i *Eraserhead* och Merrick i *Elefantmannen* har många gemensamma drag. Det är i båda fallen fråga om två mjuka men försagda individer som (av olika anledningar) lider av sin oförmåga att förmedla sig med sin omvärld. Elefantmannen är deformerad till oigenkännlighet och skrämmar eller äcklar därför alla i sin omgivning. Utöver detta har han rent fysiskt betingade talproblem som en följd av sjukdomen. Henry är slutet som ett resultat av att han ej kan hantera den värld han lever i. En av industrisamhällets avfallsprodukter.

De stora skillnaderna får i stället sökas i formgivningen. *Elefantmannen* är gjord efter konventionella regler

¹⁵Manns, T: "Elefantmannen" i Filmrutan nr 2 / 1981, s 33

med hänsyn tagna till tidsliga och rumsliga aspekter och med ett konventionellt skrivet manus där händelserna utvecklar sig i enlighet med den klassiska Hollywood-filmens mönster. Något sådant finns inte i *Eraserhead* med sin upplösta struktur.

Jerslev diskuterar i sin bok en analys av filmkritikern Serge Daney (Cahiers du Cinéma nr 322). I studiet av *Elefantmannen* lägger Daney tyngdpunkten vid individernas blickar. Han delar in de blickar som riktas mot elefantmannen i tre kategorier: den burleska, den moderna och den konservativa. Den burleska är den skräckfyllda mobbens blick. I deras ögon är Elefantmannen en cirkusfreak. Den moderna representeras av läkarkåren som, med vetenskapens kliniska objektivitet och total avsaknad av känslomässigt engagemang, betraktar honom som ett föremål och inte som en individ. Sjukhusdirektörens blick är konstant fokuserad på en obestämd punkt i fjärran. Den konservativa blicken, till sist, kommer från borgerskapet. Denna är den undertryckta blicken, dvs blicken som eliminerar Merricks påträngande kroppshydda och på så vis blir en artigt distanserad blick. I Merricks ögon är de alla monster, fastslår Daney. Detta är filmens kärna. *Elefantmannen* är en film där monstret är humant och samhället är monstret¹⁶.

4.4 Dune

Filmatiseringen av science fiction-författaren Frank Herberts två böcker *Dune World* (1963) och *Prophet of Dune* (1965) blev Lynchs nästa projekt. Filmen slutade som ett gigantiskt fiasko både konstnärligt och kommersiellt. Det enda intresse man kan ägna en film som *Dune* (1984) berör produktionsekonomiska faktorer. Tillkomsten var mycket kostsam, tidsödande och kantad av problem. Den faller därför lite utanför syftet med denna uppsats. Jag passerar den med tystnad och konstaterar att om den tillförde något positivt så var det att den kanske fick Lynch att inse vad han gör bäst. *Blue Velvet* (1986) kom till som en del av det avtal han slutit med Dino de Laurentiis (producenten för *Dune*). Om Lynch tog på sig uppdraget att regissera *Dune* skulle han få göra *Blue Velvet* utan inblandning¹⁷.

¹⁶Jerslev, A: a.a., s 82-83

¹⁷Altman, M: a.a., s 70

4.5 Blue Velvet

I *Blue Velvet* har Lynch förflyttat sig från de framtida rymdlandskapen till den amerikanska samhällskroppens innersta hjärtekamrar - den amerikanska småstaden. *Blue Velvet* är den film som har de största likheterna med *Twin Peaks*. Jag syftar då bl a på Lynchs skildring av småstaden som skenbart perfekt. Så fort man skrapar på ytan finner man motsatsen strax under. Filmen handlar om en ung man, Jeffrey Beaumont, som återvänder till sin hemstad för att besöka sin far som just fått en hjärtattack. På väg till sjukhuset finner han av en slump ett avhugget öra. Örat lämnar han till en kommissarie som tar hand om bevismaterialet och tillfogar det till sin pågående utredning. Genom att Jeffrey inlett ett förhållande med kommissariens dotter får han information som gör att han kan påbörja en privat undersökning. Historien med det upphittade örat blir på så sätt inkörsporten till drömsamhällets baksida. Han kommer i kontakt med all den ondska som döljer sig under samhällets putsade yta.

Blue Velvet arbetar på två plan och det goda/onda i Lumberton har också sin motsvarighet i filmens persongalleri. Filmens huvudperson Jeffrey har sin motsats i Frank Booth, den psykopatiska narkotikahandlaren som representerar ondskan. Kommissariens dotter Sandy, det klassiska porträttet av renhet och oskuld, står i bjärt kontrast till nattklubbssångerskan Dorothy Valens. På samhällets goda sida där det nästan alltid är dag gestaltas familjeidyllen och drömmen om ett hus omgärdat med vitt spjalstaket. I filmens inledande fotomontage skildras detta drömsamhälle med bravur. En brandbil kör förbi och brandmännen vinkar in i kameran. I bakgrunden ligger de vita husen prydligt uppradade. Men brandbilen förebådar också ondska - eld¹⁸. Det onda samhället, som skildras i mörker, illustreras genom Jeffereys äventyr på nätterna, hans möten med förbrytarnaturen Frank och den terroriserade Dorothy. Detta samhälle har ingenting gemensamt med det positiva. Det är fult och överindustrialiserat. Villorna är utbytta mot förfallna bostadskomplex, de prydliga gatualléerna mot den moderna storstadens vägnät.¹⁸

¹⁸Jerslev, A: a.a., s 113

De idylliska miljöerna i *Blue Velvet* är en serie av väl inarbetade schabloner som leder tankarna till Frank Capras förskönande beskrivningar av livet i småstaden och då kanske särskilt *It's a Wonderful Life* (1946). I denna film ställs småstadens humana sida mot en annan ondare. En ängel tar huvudpersonen med sig och visar honom hur staden, Bedford Falls, skulle sett ut om stadens finansman hade fått styra efter eget godtycke. Pottersville kallas denna mörkare vision av staden. Motsättningen i samhällsskildringen i *Blue Velvet* mellan de välputsade fasaderna och den mänskliga förnedringen betonas ytterligare av den växlande tidsuppfattningen i filmen. Den positiva sidan av samhället känns präglad av 50-tal medan handlingen i den onda sidan utspelar sig i nutid. Detta illustreras kanske tydligast genom de två kvinnliga huvudrollerna. Sandy representerar 50-talets idealdotter medan den nedgånga nattklubbsångerskan Dorothy är ett nutidsfenomen. En liknande jämförelse kan göras mellan Frank och Jeffrey.

Friktionen mellan dessa två skikt i samhället och dess personer utgör tveklöst en del av filmens styrka. Som en ond dröm tränger sig ondskan in i idyllen. Jag vill gärna se *Blue Velvet* som en sammansmältning av Lynchs idealiserade bild av den värld - eller tid - han själv växte upp i och dess kollision med det moderna U.S.A., framförallt med de erfarenheter han gjorde under sin tid i Philadelphia. Småstaden som den framställs i *Blue Velvet* kan ses som en förlaga till samhället i *Twin Peaks*. Det kan betraktas som ett koncentrat av det amerikanska samhället och dess värderingar, dvs ett mikrokosmos. En hotad idyll. En variation på detta samhälle erbjuder Alfred Hitchcocks *Shadow of a Doubt* (1943) där den amerikanska drömmen hotas i den lilla staden Santa Rosa som hemsöks av den kallblodige mördaren Uncle Charlie Oakley, spelad av Joseph Cotten. Likheten mellan Hitchcocks Santa Rosa och Lynchs Lumberton är slående. Också i *Strangers on a Train* (1950) dyker skräcken upp i hjärtat på småstaden. Ondskan personifieras där av Bruno Anthony, spelad av Robert Walker. Även Hitchcocks *Rear Window* innehåller en variation på detta tema, om än i mer stiliserad form. L.B. Jefferies, spelad av James Stewart, spionerar på sina grannar genom ett objektiv. De olika grannarna bildar ett minisamhälle: musikern, dansaren, konstnärinnan, den ensamma kvinnan, de nygifta, försäljaren, den invalidiserade, fotografen etc.

Andra likheter mellan Hitchcock och Lynch är kombinerandet av sex och våld. I Hitchcocks filmer från hans senare period: *Vertigo* (1957), *Psycho* (1959), *Marnie* (1963-64), *Frenzy* (1971), utgör sex och våld i kombination ett nyckeltema. I *Blue Velvet* är det framförallt tydligt i Franks och sedemera även Jeffreys sado-machocistiska förhållande med Dorothy. Franks och Dorothy's förhållande har starka incestuösa inslag. De fysiska hoten och inslagen av incest har oidipala undertoner vilket framgår av replikväxlingarna:

Dorothy: *Mommie loves you*

Frank: *Baby wants to fuck*

Jeffreys relation med Dorothy blir en resa i hans inre där han kommer i kontakt med sina mörka drifter. Kontrasten mellan sagomiljön som Sandys hem företräder och den sexuella perversiteten i Dorothy's och Franks värld driver honom till gränsen för ett sammanbrott. Elden som flamar upp i hans drömmar är de destruktiva krafternas tärande inverkan på hans förnuft. Genom Jeffrey blir man inte bara påmind om samhällets dubbelhet utan även om dubbelheten inom människan. Frank, hans antagonist, ser hans mörka sida och säger vid ett tillfälle: "*You are just like me.*" Jeffrey förnekar dock detta. Han identifierar sig med den goda sidan. Men först när han har blivit överbevisad och accepterat sina mörkare sidor kan han ta sig renad tillbaka in i ljuset.

Det i inledningen upphittade örat är en annan intertextuell referens. Örat är översållat med myror, en referens till Bunuels och Dalis *Un Chien Andalou* Kameran zoomar in i örat tills mörkret täcker hela bildrummet. Örat har även en parallell i inledningen på Hitchcocks *Psycho* där kameran söker sig in genom ett fönster som står på glänt. I öppningen fylls hela bildrummet med mörker som om berättaren försöker säga: in i mardrömmen! Samma effekt uppnås i *Blue Velvet* där örat utlöser hela berättelsen och är vägen in i mardrömmen.

Bunuel hade vidare en förkärlek för att använda sig av varelser ur den ekologiska pyramidens lägre nivåer för att, i hans fall, demonstrera borgerlighetens förfall. Råttor, myror, skorpioner etc hade en framskjuten position i hans symbolspråk. Lynchs inledningsscen har en liknande symbolverkan. När Jeffreys pappa

vattnar i trädgården är allt lugnt och stilla. Bara det harmoniska ljudet från vattenslangen bryter tystnaden. Plötsligt fastnar den runt en buske, vattentrycket stiger samtidigt som han försöker dra loss den. Han lyckas men får en hjärtattack. När han ligger på marken håller han fortfarande trädgårdsslangen i handen. Hunden leker glatt med vattnet som sprutar från slangen. Kameran söker sig bort från honom och över den översvämmade gräsmattan ner under marken där det kryllar av insekter. Det idylliska samhället beskrivs som ett vackert lik, men under svepningen är insekterna i full gång¹⁹.

Idén till *Blue Velvet* lär ha vuxit fram ur en enda idé - att smyga in i någon annans bostad och observera det som händer där men som den yttre världen aldrig får någon vetskap om²⁰. Det voyeuristiska temat är, som nämnts, fullt utvecklat i *Elefantmannen*, men även Henry i *Eraserhead* spionerade på sin granne. Hitchcocks *Rear Window* (1953) anses av många vara den yttersta kommentaren till betraktandet. Hela filmen centreras kring huvudpersonen L.B. Jefferies spionerande på sina grannar. Genom sin kommentar till betraktandet, dvs biobesökarens aktivitet, får den en metafilmisk aspekt. I *Psycho* (1959) som också innehåller en del voyeuristiska inslag spionerar Norman Bates, spelad av Anthony Perkins, på Marion Crane, spelad av Janet Leigh, genom ett hål i väggen. Ytterligare en film värd att nämnas är Michael Powells *Peeping Tom* (1960). I den filmar psykopaten Mark Lewis, spelad av Karl Boehm, sina offer i dödsögonblicket.

I *Blue Velvet* bryter sig Jeffrey in i Dorothys lägenhet och blir av en tillfällighet vittne till Frank besök hos henne. Jeffreys roll i filmen kan alltså sägas vara voyeursens. Han leker detektiv och spionerar. Efterhand fascinerar han allt mer av deras förnedring och dras djupare in i deras mörker. Att leken sedan blir allvar är något han inledningsvis inte förstår konsekvensen av. Det han upplevt kan han inte anförtro Sandy. I hennes tillvaro finns inget mörker. Deras kommunikation blir därför problemfylld. Han ser och upplever saker han måste leva med själv. Det finns ingen egentlig likhet emellan Jeffreys situation och t ex Henrys i *Eraserhead*

¹⁹Björkman, S: "Bakom järnridån" i Chaplin nr 4 /1990, s 186 - 191

²⁰Ross, J: a.a.

Henry är helt oförmögen att kommunicera vilket inte gäller Jeffrey. Men kommunikationssvårigheterna kvarstår som ett tema i filmen.

En annan viktig faktor i *Blue Velvet* är Angelo Badalamentes musik. Genomgående har den något drömskt och dröjande över sig. Detta accentuerar den känsla av dröm eller mardröm som präglar filmen. Som nämndes angående musiken i *Eraserhead* utgår Lynch hellre från klangfärgen och ljudet än t ex en melodislinga. Ljudet fungerar i *Blue Velvet* som en självständig betydelsebärande parameter som förvandlar stämningen snarare än att understödja den. På så sätt åstadkommes en mystifiering av bilden. Vardags-scener kan få något drömskt och verklighetsfrånvänt över sig. I *Twin Peaks* blir detta en regel.

Slutligen vill jag kort beröra den genrebestämning som *Blue Velvet* fått. Jerslev jämför i sin bok *Blue Velvet* med Jonathan Demmes *Something Wild* (1986) och kallar dem postnostalgiska filmer. George Lucas *American Graffiti* (1973) får i detta sammanhang ses som en nostalgisk film. De postnostalgiska filmerna har en mörkare ton och saknar den tilltro till Eisenhowers Amerika som Lucas film tidigare genomsyrats av, därav genrebestämningen *American Gothic*²¹.

4.6 Wild at Heart

Under sin filmkarriär har Lynch utnyttjat sig av element från väl inarbetade Hollywoodgenrer. I *Elefantmannen* (skräckfilms-genren), i *Dune* (science fiction) och i *Blue Velvet* (kriminal-genren och småstadfilmen). Hans nästa film *Wild at heart* innebar ett byte av intertextuellt landskap och ytterligare en ny genre - road movien²².

Wild at Heart är baserad på Barry Giffords roman *Sailor och Lula* och kretsar kring två ungdomar - Sailor och Lula - som är på flykt undan Lulas mor och hennes tivelaktiga bekantskaper. Det faktum att *Wild at Heart* utgör ännu ett avsteg från den konventionella filmrealismen i Hollywood gör den intressant.

²¹Jerslev, A: a.a., s 116

²²bid, s 30

Berättarstrukturen är upplöst i en serie fragment, dialogen är medvetet schablonartad och, som det visats exempel på i hans tidigare produktion, är tids- och rumsuppfattningen synnerligen vag. Det är sällan man vet var man befinner sig och naturliga övergångar hör till undantagen. Istället kastas man in i ett nytt skeende där känslan av passerad tid uteblir.

Det som aktiverar betraktaren är dialogen mellan *Wild at Heart* och Victor Flemings *The Wizard of Oz*. *Wild at Heart* är fylld av intertextuella referenser till just denna film. Lulas mamma illustreras som den elaka häxan i Flemings film. Lula har röda skor och slår ihop klackarna tre gånger enligt Dorothys mönster. Smaragdstaden nämns i dialogen och den goda fen kommer nedstigande från himlen likt en deus ex machina för att ställa allt till rätta när slutet närmar sig. Andra intertextuella referenser är bl a ett statsnamn från Lee Thompsons *Cape Fear* (1961) och en hund med en avsliten hand i munnen som har sin förebild i Akira Kurosawas *Yojimbo* (1961). En betydelsefull referens ligger på ljudbandet. Gruppen "Powermads" heavymetal- (eller snarare speedmetal) låt "Slaughterhouse" används som signatur för MTV-programmet "At the Movies"²³.

Den värld som Lynch målar upp är fylld av ondska. Glädjen ligger i drömmen och lyckan i individens förmåga att skärma sig från verkligheten. En absurdistisk ton präglar filmen. Absurdistiskt är också Sailors och Lulas passionerade förhållande som är rent fysiskt. De kommunicerar överhuvudtaget inte med varandra på annat sätt än genom kroppen. Precis som deras dialog är schablonmässigt sönderklippt är deras manierade rollgestaltningar karikatyrartade.

De saknar m a o i stort sett alla mänskliga egenskaper och har inget själsliv. Erik Hedling gör i Svenska Dagbladet en jämförelse med Kafkas *Processen*. I *Processen* finns en inarbetad misstro mot språket som kommunikationsmedel. Josef K blir konstant missförstådd och mycket av hans frustration härrör från språkets benägenhet till feltolkningar. I *Wild at Heart* är språket reducerat till minimum. Det är bilden som är texten²⁴

²³bid, s 142

²⁴Hedling, E: a.a.

5. TV

En fråga man ofrånkomligen ställs inför är: Varför väljer en etablerad filmregissör att arbeta med TV? En förklaring kan vara att Lynch i *Twin Peaks* velat referera till ett galleri av av udda figurer ur den amerikanska TV-verkligheten. En annan förklaring som Lynch själv har erbjudit är TV-följetongens form. Följetongen kan som form liknas vid en växt som behöver omsorgsfull skötsel för att kunna leva vidare. Utöver den komplicerade intrigförgreningen finns i följetongen en stram koncentration i tid och rum som skiljer den från filmen. Handlingens mångfald är sålunda det som eftersträvas vid valet av TV-följetongen som medium. Detta innebär att man kan hålla igång ett närmast obegränsat antal bihandlingar samtidigt. Man har möjlighet att revidera, ändra och lägga till nya bitar. De gamla avslutas eller skrotas²⁵. Dessa möjligheter torde vara en anledning till att Lynch velat arbeta med TV.

Ur ett innehållsperspektiv kan TV-följetongen ses som en av de dominerande skildrarna av dramatiska konflikter inom familjen. Följetonger som *Dallas*, *Dynasty* och *Falcon Crest* har fått stor genomslagskraft och blivit en del av människors medvetande. Detta gör de intressanta ur ett intertextuellt perspektiv. Lynch har redan tidigare i sin produktion ägnat ett ansenligt intresse åt att skildra den amerikanska familjen, framförallt ur småstads-perspektiv. TV kan därför även sägas utgöra en ökad möjlighet för Lynch att skildra vad som döljer sig bakom dörrarna i den skenbara landsortsidyllen.

Precis som pjäserna i det schackparti vilket upptar drygt hälften av de 30 avsnitten i *Twin Peaks* utgår Lynch och Frost i sin serie från en uppsättning fasta pjäser. Schack representerar de förutsättningar, de konventioner som är nödvändiga för att en konventionell följetong skall fungera. På grund av det stora antalet aktörer måste varje karaktär vara underordnad en överspännande strategi dvs berättelsen. För att kunna upprätthålla en fungerande berättelse måste deras handlingsmöjligheter och psykologiska karaktärer vara starkt begränsade (definierade), precis som pjäserna i ett schackspel inte kan flyttas hur som helst i ett

²⁵Furhammar, L: "Rutmönster - Leif Furhammar om television", 1992, passim s 95-112

korrekt parti²⁶. Detta är tydligt i serier som *Dallas*, *Dynasty* och *Falcon Crest*. För att föra berättelsen framåt följer man givna planmönster. Priset man får betala för detta blir att alla utvecklingslinjer som avviker från berättelsens huvudströmfåra kapas. Därav det stora antalet olyckor och långa resor inom den konventionella tvåloperan.

Till det yttre ser också *Twin Peaks* ut som en tvålopera med dess människor och öden. Man skulle kunna säga att den imiterar en tvålopera. I seriens initialskede intar rollerna fasta positioner. Beträktaren accepterar dessa liksom han accepterar reglerna i schack. Erfarenhet av liknande TV-underhållning formar sedan betraktarens uppfattning om de olika stereotyperna²⁷.

Twin Peaks skiljer sig dock från den gängse tvåloperan genom sitt "dolda intertextuella landskap". Då ytan formas av ett intertextuellt textlandskap kan den inte hållas lika homogen. Stereotypen påverkas alltså av det bakomliggande dvs den intertextuella referensen. Karaktärerna i *Twin Peaks* börjar ganska omgående avvika från de roller de tilldelats - *Twin Peaks* blir något annat. Detta sammanfattas väl av Lynchs och Frosts maxim: ingenting är vad det ser ut att vara. I *Twin Peaks* får schablonerna liv och avviker från de handlingsmönster de tilldelats.

Bortsett från de otaliga intertextuella och intratextuella referenserna skiljer sig Lynchs och Frosts estetik en del från det vedertagna. I serier som t ex *Dallas* används uteslutande dialogen för att driva handlingen framåt. Närbilder utnyttjas då för att ge eftertryck åt vad som sägs och spelrummet klipps oftast sönder i en serie närbilder. Lynch och Frost däremot komponerar ofta bilder i djupet och försöker fånga in hela spelrummet med vidvinkel. I stället för att gå in på närbilder stannar man ofta på halvbilder och helbilder och gör något av scenrummet²⁸ (Ett undantag skall jag dock ta upp längre fram i avsnittet om textur). Resultatet blir ett mer utvecklat bildberättande.

Som jag tidigare varit inne på sändes *Twin Peaks* under två säsonger. När jag talar om seriens olika delar gör jag sålunda en distinktion mellan de första 8 avsnitten som sändes under den

²⁶bid

²⁷bid

²⁸Jerslev, A: a.a., s 163

första säsongen (del 1) och de ytterligare 22 avsnitten (del 2), som visades under den andra säsongen. En skillnad mellan seriens olika delar kan noteras. Under den första säsongens avsnitt arbetade man med färre personer, lägre budget och utan de förväntningar som sedermera ledde till förändringar. Avsnitten var väl förberedda och inspelningen bereddes god tid. Ett exempel är det första avsnittet som spelades in under 23 dagar²⁹. Till skillnad från den konventionella tvåloperan var tempot förhållandevis lågt. Scenerna präglades av något dröjande vilket underströk känslan av mystik, av dröm. Man tog också många utomhusscener, vilket inte är vanligt i tvåloperor.

Vid inspelningsstarten den andra säsongen hade inspelningssituationen och de ekonomiska förutsättningarna förändrats betydligt. Eftersom detta hade estetiska konsekvenser kan det vara värt att nämna i förbigående. Produktionen flyttade alltså till Los Angeles där fler manusförfattare och regissörer anslutit sig till den redan tidigare ganska stora gruppen. Under den första säsongen filmade man med detaljerade manus medan det under den andra säsongen gavs mindre tid till detaljerade förberedelser. Inspelningsschemat var detsamma under den andra säsongen men det fanns ingen tid emellan slutförandet och sändningsdatum. Varje avsnitt planerades under en vecka och spelades in under den följande. Detta gav ingen tid över för missar³⁰.

Scenerierna hade omsorgsfullt rekonstruerats i en av Los Angeles filmstudior och sålunda försvann de många utomhus-tagningarna^{31 32}. Samspelet mellan skogen och staden som var en viktig ingrediens försvann succesivt. Genom att flytta allt inomhus gav Lynch och Frost serien en starkare prägel av tvålopera dvs med en etableringsbild av hus och därefter ett klipp till spelrummet inuti.

En mycket viktigt inslag i den andra delen av serien är också att man i snabb takt öppnar upp en hel rad nya bihandlingar; en konvention som flitigt utnyttjas i andra följetonger. Vad som

²⁹ Ross, J: a.a.

³⁰ Altman, M: a.a., s 48

³¹ ibid

³² Ross, J: a.a.

kännetecknar många amerikanska tvåloperor är nämligen den häftigt uppdrivna stoffsegmenteringen som i allmänhet leder till att de separata bihandlingarna inte hinner utvecklas eller någon fördjupning ske där det kunde vara berättigat. Allt underordnas istället kravet på att upprätthålla ett högt tempo. I *Twin Peaks* berodde detta, som nämnts, bl a på produktionsekonomin.

En annan förklaring ger planeringen av serien. Då den första serien påbörjades var manusen redan skrivna till och med det avsnitt då Laura Palmers mördare avslöjas^{33 34}. När det beslutades att serien skulle byggas på med ytterligare 22 avsnitt, utöver de ursprungligen planerade 8, gjorde man sitt bästa för att dölja mördarens identitet. Det syntes tydligt på berättelsen. I den första säsongens sista del skjuts Cooper, därefter, i avsnitt 2:1, driver man upp segmenteringen av stoffet och öppnar i snabb takt en hel rad nya bihandlingar. Lynch och Frost behövde med andra ord tid för att omstrukturera handlingen.

I avsnitt 2:9 hade mördaren - nu avslöjad, död och begravet - definitivt spelat ut sin roll. Samma problem uppstod och åter igen öppnades en rad nya bihandlingar. Den här gången var den narrativa klyftan emellertid större. Den ursprungliga berättelsen som skrevs innan den första säsongen var nu helt utspelad och man befann sig i ett nytt inledningsskede. Vid den här tidpunkten sökte Lynch och Frost efter lämpliga utvecklingsvägar, men hade uppenbara problem att skapa den väl sammanhållna struktur som kännetecknade den första säsongens inledande avsnitt. Denna senare del utmärks av fler och kortare bihandlingar utan inbördes samband. En uppdriven stoffsegmentering fick kompensera bristen på hållbara utvecklingslinjer.

Sammanfattningsvis kan det sägas att TV i många avseenden inte är jämförbar med film. Det stora antalet regissörer och manusförfattare gör det svårt att knyta specifika delar till enskilda personer. Man kan nog dock säga att Lynch och Frost har präglat utseendet genom sina instruktioner och genom att anslå tonen. Detta syns framförallt under den andra säsongen. David Lynch var då bara sporadiskt närvarande medan Frost höll i produktionen.

³³Altman, M: a.a. , s 47

³⁴Ross, J: a.a.

De flesta regissörerna hade ingen erfarenhet från TV-produktion vilket inledningsvis skapade problem. Någon tid för långa och komplicerade omtagningar finns inte vid arbete med TV.

6. Twin Peaks

6.1 TV-samhället i Twin Peaks

En liten stad i nordvästra U.S.A. drabbas av det otänkbara. Laura Palmer, skolans skönhetsdrottning och idol blir offer för en bestialisk mordakt. Redan seriens titel antyder dock att detta inte är frågan om en konventionell mordgåta. Mordgåtan fungerar bara som en kontrastvätska i berättelsen. Istället är det staden - samhället *Twin Peaks* - som är det centrala. I *Blue Velvet* var det "surburbia", i *Twin Peaks* är det en gammal bruksbebyggelse.

Twin Peaks visar ett U.S.A. med konservativa förtecken. En nostalgisk dröm som vid en närmare studie avslöjar fasadens falskhet. Under ytan jäser ondskan med egennytta, attitydförändringar och brist på solidaritet. 50-talet, den amerikanska ekonomins guldålder är slut, och 80-talets värderingar har ohjälpligt slagit rot i idyllen. Detta samhälle blir kombinerat med Lynchs och Frosts urval av figurer ett "Capraland" sett i skrattspegeln. Som brukligt är i en TV-serie lotsas betraktaren mellan de olika delarna av samhället: polisstationen, hotellet, sjukhuset, skolan, restaurangen och personernas hem. Persongalleriet i *Twin Peaks* har dock en annorlunda karaktär. I den klassiska filmen var det mjölkbudet, brevbäraren, tjänstemannen och arbetaren som dominerade duken. I *Twin Peaks* har dessa fått bereda plats för knarkhandlaren, den prostituerade etc³⁵. Vi får en sedesskildring av balzacska proportioner där människors dubbelhet skildras genom en utomståendes ögon. I Balzacs fall var det, som i *Illusions Perdus* och *Le Père Goriot*, 1830-talets Paris som utgjorde skådeplatsen för den moraliska upplösningen, i *Twin Peaks* är det 90-talets U.S.A. Men både i Balzacs och i Lynchs fall är det samhället som är huvudsaken. Ytterligare en jämförelse - men av ett annat slag - är värd att göras, nämligen den mellan det U.S.A. som visas i Stephen Spielbergs filmer och det som Lynch visar upp i *Twin Peaks* I Spielbergs filmer som t ex *Close Encounters of the Third Kind* (1977) och *E.T.* (1982), betonas den materiella lyckan och familjeidyllen³⁶. Något som står i klar motsättning till Lynchs filmer där familjeidyllen gestaltas med ironiska undertoner och rikedom och pengar är

³⁵Björkman, S: a.a., s 186 - 191

³⁶Jerslev, A: a.a. s 115

konfliktladdat. Lynch bild av dagens U.S.A. är i *Twin Peaks* alltså en mörk och motsägelsefull sådan.

En film som speglar de mörka krafterna under den lugna ytan i en liten stad är Mark Robsons *Peyton Place* (1957). Liksom i *Twin Peaks* illustreras i denna film den amerikanska småstaden genom dess institutioner. Här finns kyrkan, sjukhuset, skolan, biblioteket, kaféet och den lokala inkomstkällan - fabriken. Ett genomsnitt av Amerika inryms också i stadens persongalleri. Under den idylliska ytan döljer sig ondska. Och precis som i *Twin Peaks* undertrycks den av stadens medborgare. Den ende som agerar annorlunda är stadens läkare som precis som läkaren i *Twin Peaks* tycks ha ett finger med i allt. I filmens slutscen är det han som ställer medborgarna tillsvär för den ondska som de i och för sig inte har varit orsak till men som de, genom sin passivitet, tagit ställning för.

I filmen blir en kvinna, Selena Cross, spelad av Hope Lange, våldtagen av sin styvfar. Av rädsla för stadens dom anmäler hon honom inte utan går istället till läkaren Matthew Swain, spelad av Lloyd Nolan. När styvfadern återigen försöker våldta henne, slår hon ihjäl honom med en vedklabb. Hon går inte till polisen utan gräver ner honom bakom huset där hon bor. När detta uppdagas ställs hon inför rätta, men vågar fortfarande inte förklara omständigheterna kring dråpet. Rädslan för samhällets medborgare, som här får karaktär av en mob, tar överhanden.

Resultatet blir att hon riskerar livstids fängelse. Denna situation för tankarna till begravningsscenen i *Twin Peaks* där Laura begravs. Bobby Briggs utbrister: "*You all knew she had problems, but you didn't do anything - we didn't do anything*". Alla visste om att Laura hade problem men ingen gjorde något. Passivt och självrättfärdigande. I *Peyton Place* utspelar sig denna scen i domstol men förutsättningarna är de samma. Alla känner till att en familj har stora problem men ingen ingriper.

6.2 *Twin Peaks* och amerikansk realism

Samhället i sig själv har en hel rad beröringspunkter med den amerikanska 1900-tals realisten Edward Hopper.³⁷

³⁷ibid, s 41

I hans bildlandskap finner man en omsorgsfull dokumentation av just det Amerika som Lynch själv växte upp i och som utgör bakgrundsmiljö i *Twin Peaks*. De stora vita trähusen med omgärdande spjälstaket, alléer etc. Med andra ord bilden av den amerikanska småstaden. I tavlor som "Village Church" (1933-35), "Vermont Sugar House" (1938) och "Two Puritans" (1945) speglas uramerika³⁸.

Men Hoppers tavlor berättar också om industrins centrala roll med bebyggelse där järnvägssträckningarna obarmhärtigt skär sönder landskapet som en påminnelse om något annat utanför idyllen. Med tanke på den stora mängd motiv som syftar till mobilitetens århundrade får järnvägen ett närmast symboliskt värde. Bensinstationer, järnvägsbroar, bensinmackar visas i tavlor där tingen spelar huvudrollerna och människorna ser stelnade ut, som om de fastnat i en rörelse i tiden. I *Twin Peaks* uppträder Hoppers motiv sålunda dels i den sentimentala skildringen av den amerikanska småstaden dels genom den bruksbebyggelse som påminner om industrin. En antydning om att *Twin Peaks* industri är insomnande utgör de nedlagda järnvägssträckningarna som representerar en brusten länk till en annan värld. En värld som går vidare medan *Twin Peaks* hamnat i utvecklingens bakvatten.

6.3 Intertextualitet i karaktärer

Karaktärsskildringen i *Twin Peaks* präglas av hyperrealism. Många av rollerna i *Twin Peaks* utgör arketyper tagna ur den massmediala verkligheten - såsom den skumma advokaten, jumperflickan, finansmannen, slaktartypen etc. Bakom vissa av *Twin Peaks* karaktärer skymtar drag av Gary Cooper, James Stewart, James Dean, Marlo Brando etc mediahjältar och arketyper med mytologiska dimensioner. Dessa arketyper blandas på ett sätt som skapar en känsla av absurditet. Som nämndes i uppsatsens inledning bildas ett dubbelexponerat rum genom *Twin Peaks* relation till tidigare textområden, men konsekvensen blir en förskjutning eller upplösning av betydelsen³⁹. Arketyper får i *Twin Peaks* en ny betydelse och åstadkommer en friktion mellan

³⁸ Levin, G: "Edward Hopper - The Art and the Artist", 1980

³⁹Jerslev, A: a.a. , s 30 - 33

TV-verklighetens nu och då och gör dessutom att karaktärerna i *Twin Peaks* skiljer sig från de i övriga konventionella TV-serier.

Referenserna kan också ge en exakt betydelse t ex genom att kommentera förändringar som skett mellan den tid referensen är hämtad från och den tid den nu återfinns i. Sheriff Trumans kommentar till sitt arbete och situationen i *Twin Peaks* är en sådan - "...its used to be easy". Den värld Lynch har skapat och som han i egenskap av sheriff skall bevaka fyller honom bara med förvirring. "*I don't understand anything anymore*", fortsätter han. Trumans grovt tillyxade gestalt, den typiska sheriffen, fungerar inte i denna nya komplicerade verklighet. Samhället ser inte längre ut som på "den gamla goda tiden", varken på TV-skärmen eller i verkligheten. Friktionen är stark mellan det landskap han lever i, händelser som möter honom och hans sheriffroll.

Andra inslag i *Twin Peaks* som bidrar till känslan av hyperrealism är typiska TV-konventioner. Jag syftar då framförallt på vanan att filma byggnader för att lotsa betraktaren från en inspelningsplats till en annan. Initialt fungerar detta som en kommentar till tvåloperan. Scener som knyter ihop de respektive spelplatserna dvs transportscener är få. Som nämdes i avsnittet om TV finns det en skillnad mellan seriens två säsonger. Den senare delen innehåller markant färre utomhustagningar.

6.4 There's always music in the air...

Den speciella sammansättningen av TV/filmarketyper och TV-seriens form gör *Twin Peaks* till en tvålopera på ett plan, på ett annat plan inte. Friktionen mellan de olika gestalterna och det övriga samhället samt friktionen mellan filmhistorien och *Twin Peaks* skapar en betydelseförskjutning. Denna betydelseförskjutning accentueras ytterligare av musiken som har en bestämd funktion. En jämförelse kan göras med Bernard Herrmanns musik som fyllde många av Hitchcocks filmer. I t ex *Psycho* används musiken för att skapa en slags drömlig klarhet och gåtfulla stämningar. Herrmann var influerad av 1900-talets konsertmusik, som t ex Schönberg. Han utgick från en serie enklare teman som han varierade för att på så sätt åstadkomma

något dunkelt där publiken annars inte skulle ana oråd⁴⁰. Scenen i *Psycho* när Marion Crane lämnar Phoenix är ett briljant exempel på detta. Hitchcock filmar scenen asketiskt med ett minimum av bildvinklar medan Herrmanns atonala tema konstant ligger i bakgrunden som en påminnelse om att något är fel - hon är på flykt. Musiken understryker Marions känsla av oro och rädsla inför den fara hon utsätter sig för. Herrmann använder musiken till att understödja bilden. Om inte musiken legat i bakgrunden hade det inte funnits någon påminnelse om hot.

Musiken i *Twin Peaks*, skriven av Angelo Badalamente, ansluter sig och avviker samtidigt från Herrmanns synsätt. Liksom i Hitchcocks filmer är det inte fråga om någon bakgrundsmusik, men musiken i *Twin Peaks* skapar också en förtätning där åskådaren inte har något uppenbart motiv att uppleva en speciell känsla. Även när den klingar diffust finns den där på sina egna villkor. Den tycks vilja uttrycka en alldeles egen dramatik som inte står i samstämmighet med bildens eller dialogens. Man skulle kunna säga att Herrmanns musik går via bilden till betraktaren medan Badalamentes musik går förbi bilden och direkt till betraktaren. Det i dialogen yttrade: "*The owls are not what they seem!*"; Ingenting är vad det ser ut att vara, förstärks av musiken. Till mystifieringen av seriens vardagsscener bidrar musiken i högsta grad.

Om vi ser bilden som en drift med konventioner går det också att skönja en sådan i musiken. Ett litet samtal kan med musikens hjälp förvandlas till stor sentimentalitet. Speciellt i seriens inledningsskede då skvallret kring Lauras dagböcker tar fart överdrivs musiken för att skulptera hennes porträtt. Denna typ av musik påminner i sitt överdåd om Frans Waxmans musik i *Peyton Place*. Stor melodram skildras där i uppgörelsen mellan huvudpersonen Alison Makenzie, spelad av Diane Varsi, och hennes mor Constance, spelad av Lana Turner. Waxmans orkerstermusik är av det sentimentala slaget. Varje yttrad känsla hos aktören har sin motsvarighet i instrumentationen. Trots att Badalamentes musik är elektrisk har detta ringa betydelse; skillnaden ligger på ett annat plan, dvs att Badalamentes musik fungerar som en

⁴⁰Peterson, H - G: "Säg det i toner och inte i mord" i Musik och Dramatik, nr 1/1991, s 23

kommentar till den typ av överdådig, känslomättad musik man finner i filmer i stil med *Peyton Place*.

6.5 Make it a double!

Titeln understryker också (utöver samhället och dess medborgare) vikten av dubblingarna. I Hitchcocks *Shadow of a Doubt* utnyttjas dubblingstemat i excess. Där hittar man två med namnet Charlie; två detektiver som jagar mördaren; två kolleger som jagar en annan misstänkt, alltså två misstänkta; två kvinnor med glasögon; två middagsscener; två amatördeckare involverade i två diskussioner om mord; två scener utanför en kyrka; två scener vid en järnvägsstation; två läkare; två dubbla konjak serverade på The Till Two Bar av en servitris som arbetat där i två veckor; och två scener i ett garage, den ena en kärleksscen, den andra en mordscen⁴¹. Listan skulle kunna göras längre. Studerar man *Strangers on a Train* upptäcker man snart att samma formmässiga idé ligger i botten också på denna film.

Lynch har inte utvecklat detta tema lika långt men en påverkan är skönjbar. Redan under förtexterna etableras dubblingstemat genom ett bildmontage bestående av två bergstoppar, ett delat vattenfall, en damm med två änder i och slutligen en bild från Josies rum där två porslinshundar zoomas in varefter kameran panorererar över till Josie som sitter framför sin egen spegelbild⁴².

I slutvinjetten visas en stillbild på Lauras porträtt under det att "Lauras theme" spelas. Även temat, som är uppdelat i fem segment, visar på dubbelheten. Det börjar i moll, stegras - en ton i taget upp mot ett mättat crescendo i dur för att sedan sakta återvända tillbaka till den ursprungliga molltonen⁴³. Crescendot i dur är bilden av Laura som människorna har. Den smygande stegringen i moll är en antydning om det underliggande.

⁴¹ Spoto, D: "The Dark Side of a Genius: The Life of Alfred Hitchcock", 1984, s 348-349

⁴² Lucas, T: "Blood and Doughnuts" i Video Watchdog, nr 2/ 1990, s 36

⁴³ Ross, J: a.a.

Dubblersidén blir påtaglig när Lauras kusin Madeleine Ferguson dyker upp efter mordet och spelas av samma skådespelare som innehar Lauras roll. Namnet Madeleine är hämtat från Hitchcocks *Vertigo* i vilken Kim Novaks namn är Madeleine Elster. Efternamnet Ferguson är lånat från den manliga huvudrollen i samma film, John Ferguson, spelad av James Stewart. Intressant är att också Kim Novak innehar dubbelroller. Hon spelar en kvinna, Judy Barton, som genom sin porträttlighet med en annan blir involverad i brottsligheter. För att ytterligare förstärka denna intertextuella referens låter Lynch och Frost Madeleine vid ett tillfälle uppträda som Laura.

Mike och Bob är genom sina namn dubblerade i två av seriens ungdomar: Bobby Briggs och Mike Nelson - Bob och Mike. Detta kan ses som en intertextuell referens till *Shadow of a Doubt* med hänsyftning till de två huvudrollerna som båda fått namnet Charlie.

En annan dubblingseffekt uppstår med hjälp av den tvålopera som tycks vara den enda kulturella aktivitet invånarna i *Twin Peaks* engagerar sig i. Varje gång en TV-skärm visas i bildfältet är det "Invitation to Love" som står på programmet. I denna parodi på de klassiska tvåloperorna försätter dubblingen genom att den innehåller en karaktär med personlighetsklyvning. Men idén med Invitation to Love är kanske främst att den skall fungera som kommentar till tvåloperan. Namnets snarlikhet med en av de normgivande - Douglas Sirks *Imitation of Life* (1959) - pekar också åt detta håll.

Invitation to Love används också för att kommentera skeenden i serien *Twin Peaks*. I inledningen är Coopers enda ledtråd till mördaren av Laura en anteckning ur Lauras dagbok: "*Nervous about meeting J*". Medan Cooper försöker att hålla reda på alla med begynnelsebokstaven J i sitt namn visas inslag ur Invitation to Love där nästan alla har namn som börjar på J: Jarred, Jerry Lancaster, Jade och Jenny (de övriga är Chet, Montana, och Emerald). En ytterligare kommentar till skeendet i *Twin Peaks* sker när Leo blir skjuten. Det sista han upplever innan han faller i koma är att skurken i Invitation to Love, Jarred, också blir skjuten.

Händelsen blir dubblerad. Vidare är enäggstvillingarna Emerald och Jade en hänsyftning till Laura och Madeleine som spelas av samma aktör.

Utöver dessa finns det ett stort antal dubbleringar av skiftande värde som tycks ha placerats i serien endast för poängen att repetera samma sak två gånger: Flera tvillingpar bl a Ben och Jerry, redaktören och borgmästaren; RR- Diner (vilket kan ses som en intertextuell referens till den i *Shadow of a Doubt* nämnda Till-Two Bar) som också har en tvilling, Lamplighter In; Barney och Fred (de två tandläkarna) som säger sig komma från The Twin Cities; två järnvägs vagnar av vilka den ena innehåller två flickor; två exakta kopior (Laura, Madeleine) mördade under seriens gång; två obducenter; två med namnet Lee, den ena Ben Hornes alter ego General Lee, den andra den av Josie mördade asiaten Lee; två handelsdelegationer på hotellet, islänningarna och norrmännen, och sålunda två skandinaviska grupper; två indianer, den ena polis (Hawk) den andra så känslomässigt störd att han tror han är en indian (Jonny); två Heidi, den ena var Audrey maskerad till, den andra arbetar på RR-Diner där hon under seriens gång är involverad i två replikskiften båda exakt lika; två presidenter representerade: Truman och Lincoln; två Cooper i den svarta hyddan; två stycken logladies dvs originalet och den som Windom klär ut sig till; två uppgörelser mellan Cooper och Windom Earle; två begravningar, Luras och Lelands; och som nämnts tidigare två Mike och två Bob. Man kan fortsätta ännu längre men dessa exempel får tillsammans med de tidigare angivna tjäna som belägg för att ett påtagligt dubbleringstema är i arbete.

6.6 Dubbelhet

Twin Peaks är precis som staden Lumberton i *Blue Velvet* indelat i två världar. Den harmoniska förortsidyllen och den andra världen, här representerad av narkotikahandel och prostitution. Utöver dessa finns icke-världen; den som sheriffen definierar som "*the evil out there*". I kontrast till tryggheten i staden lurar en ondska i skogen. Men även icke-världen delar upp sig i två läger: det som representerar ondskan, den svarta hyddan, och det som representerar det goda, den vita hyddan. De parallella världarna har sina respektive representanter. Det onda

symboliseras av Bob och det goda av Mike, den enarmade mannen vars enda mål är att stoppa Bob. Vid sidan av dubblingstemat skulle man sålunda kunna säga att ett tema om dubbelhet är i arbete (ont-gott). Ibland är konturerna emellertid suddiga. Vad är t ex dubbelt och dubbelhet i den svarta hyddan när Coopers onda och goda sida materialiseras i två identiska gestalter?

Mike bekämpar ondskan inkarnerad av Bob. Båda har karaktären av människoparasiter, eftersom de intar människor. Mike upptar skoförsäljaren Phillip Gerrard och Bob tar likt en parasit över den vars kropp han behöver. I båda dessa gestalter inryms sålunda ett tema av dubbelhet. Den enarmade mannen är enligt Tim Lucas en referens till den amerikanska TV-serien *The Fugitive* (1963-1967) i vilken Dr. Kimball blir anklagad för det mord på sin fru som begåtts av en enarmad man. Mikes efternamn är en också en referens. I *Twin Peaks* är hans kompletta namn Phillip Michael Gerrard. Gerrard var namnet på poliskommisarien som jagade Dr Kimball serien igenom⁴⁴.

6.7 Mördaren

Leland Palmer, Lauras far och den person som Bob är upptagen i, är en intertextuell referens till gestalterna i *Dr Jekyll och Mr Hyde* där personlighetsklyvning utgör det bärande temat. Han påminner även starkt om psykopaterna i Hitchcocks senare produktion. Framförallt tänker jag på Bob Rusk, spelad av Barry Foster, i *Frenzy* men även på Norman Bates i *Psycho*. Båda dessa är sexmördare. I *Psycho* finns ett incestuöst tema vilket är centralt i Leland Palmers förhållande till Laura.

Frenzy innehåller dock det jag upplever vara det väsentliga här. Bob Rusk är en gemytlig figur precis som Leland Palmer och utgör den groteska mördargestaltens diametrala motsats. Detta gör honom till den minst sannolika figuren. Han har en benägenhet att alltid stå framför spegeln och ordna till sin klädsel. Innan varje offer skall mördas plockar han omsorgsfullt av sig sin slipsnål för att lösgöra mordredskapet - slipsen. Under själva mordet upplever han sedan en extatisk njutning. Mycket av dennes karaktär och handlingsmönster återfinns i Leland Palmer. Denne ses vid ett oräknerligt antal tillfällen omsorgsfullt rätta till

⁴⁴Lucas, T: a.a., s 41, s 45

slipsen framför spegeln och hans ohämmade njutning påminner om Bob Rusks. Den gemytliga skämtaren har i båda fallen förvandlats till en kallblodig mördare.

Om man därtill lägger Leland Palmers kärlek till musik ger det en referens till "The Merry Widow Murderer", dvs Uncle Charlie, i *Shadow of a Doubt*. I denna film är temat ur glada änkan en central ingrediens. Ytans bedräglighet är påtaglig även i denna film där mördaren är sympatisk och elegant i alla avseenden.

6.8 Laura

Om vi åter igen tittar på Laura i *Twin Peaks* lyder en av de ständigt repeterade replikerna: "*She's full of secrets*". Hennes dubbelliv ger associationer till flera av Hitchcocks kvinnor, framför allt från den senare perioden. Lauras sätt att hålla ett klanderfritt yttre och samtidigt ha ett dunkelt andra liv påminner kanske bäst om Margaret Edgar, spelad av Tippi Hedren, i *Marnie*, men beröringspunkter finns även med Marion Crane i *Psycho* och Madeleine Elster/Judy Barton i *Vertigo*. En annan intertextuell referens till *Psycho* och även *Frenzy* är själva inledningen i *Twin Peaks*. *Frenzy* inleds med att en kvinna spolas i land mördad. I *Psycho* lindade Norman Bates omsorgsfullt in sitt offer Marion Crane i ett duschrapperi innan han dumpade henne i träsket bakom motellet. "*She's dead, wrapped in plastic*" är en av *Twin Peaks* inledningsreplikerna.

Även om Laura i *Twin Peaks* har mycket gemensamt med flera av Hitchcocks kvinnliga huvudroller är hennes namn lånat från Otto Premmingers *Laura* (1944). Laura handlar om en kvinna, med samma namn, spelad av Gene Tierney, som antas vara död. Det visar sig senare att hon inte är det men det är intressant att notera den inverkan hon har på den utredande detektiven, Mark MacPherson, spelad av Dana Andrews. Efterhand som han pusslar ihop hennes personlighet under utredningen tränger hon sig in i hans medvetande och får, trots sin frånvaro, ett inflytande över hans känslor. Han blir förälskad i Laura vars död han utreder (Han läser till och med i hennes dagbok!).

I filmen *Laura* finns som en parallell till fotografiet av Laura i *Twin Peaks*, en oljemålning av den spårlöst försvunna. Tavlan intar en dominerande plats i många scener där Laura deltar som en del av bakgrunden. Det glamorösa porträttet ristats in i betraktarens medvetande. Ett liknande fenomen har mordet på Laura i *Twin Peaks* där den döda har en närmast hypnotisk inverkan på medborgarna i staden. Hennes död sätter igång hela kedjor med händelser. Så länge hon levde var hon Laura men döden utlöste en förvandling som påverkade alla och som förändrade den offentliga bilden av henne. Man skulle kunna säga att hon är fysiskt död men fortfarande närvarande. En annan film där ett tavel-motiv har en central plats är Hitchcocks *Vertigo* i vilken tavlan av Carlotta har en viktig betydelse. Det är framför den som Madeleine Elster drömmer sig bort.

Ytterligare en film där en död styr händelseutvecklingen är Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1950). Berättelsen inleds med att huvudpersonen, spelad av William Holden, ligger flytande i en swimming-pool, skjuten till döds. Vad som sedan följer är en lång flash-back där den döde ser tillbaka på allt som föregått mordet. Som källa till intertextuella referenser måste *Sunset Boulevard* vara idealet eftersom filmen i sig handlar om film och filmindustrins villkor. En klar intertextuell referens finns i namnet Gordon Cole; en person som i *Sunset Boulevard* bara är med i en sekvens. Cole är i filmen produktionschef vid Paramount. I *Twin Peaks* uppträder Coopers chef med samma namn, spelad av Lynch. Att Lynch har valt att ge sig själv just denna roll gör den dubbelt intressant. Lynch är ju verkligen Coopers dvs skådespelaren Kyle MacLachlans chef. Eftersom Lynch och Cooper i relation till varandra spelar två roller i en, finns det en metaaspekt i deras förhållande. Det blir ett dubbelexponerat bildrum. Lucys replik: "*It's Gordon Cole on the phone*", är hämtad direkt ur filmen *Sunset Boulevard*, men i den var det Frits von Mayerling, spelad av Erich von Stroheim som tilltalade Norma Desmond, spelad av Gloria Swanson.

Associationer genom namn är de vanligast förekommande intertextuella referenserna. Norma Desmond, den verklighetsfrånvända stumfilmsstjärnan, har inte särskilt mycket gemensamt med sin namne i *Twin Peaks*, ägaren till RR-Diner, Norma Jennings. Men ett gemensamt drag finns: båda lever i det förflutna. Norma Desmond lever på sin forna storhet som stumfilmsstjärna och förnekar att världen sedan länge glömt

bort henne. Norma Jennings lever på sina minnen från High-school då hon var skolans skönhetsprinsessa och flickvän till fotbollslagets stjärna. Den spruckna drömmen om evig ungdom har fått henne att fly in i det förflutna.

Flera namnreferenser är hämtade ur filmen *Laura*. Kriminalreportern Waldo Lydecker har fått låna ut sitt namn till BEO-staren Waldo, det enda vittnet till mordet på Laura Palmer. Men precis som Waldo Lydecker i filmen *Laura* får fågeln sätta livet till. Efternamnet Lydecker har lånats ut till veterinären Bob Lydecker som inte deltar i egentlig bemärkelse, men som omnämns. Psykologen i *Twin Peaks* Dr Lawrence Jacoby kan ha fått sitt namn från samma film där en av rollfigurerna heter Jacoby. Jacoby är en av de män som uppvaktar Laura och konstnären som målat porträttet detektiven blir förälskad i. Ironiskt nog är skådespelaren Russ Tamblyn idag konstnär och vid inbrottet i Jacobys hem i slutet på första serien ses tavlor av just Tamblyn hänga på väggarna⁴⁵.

Domare Sternwood som deltar i rättegången mot Leland är en referens till General Sternwood i Howard Hawks *The Big Sleep* (1946). Att Generalen är rullstolsbunden och sitter i ett överhettat drivhus fyllt med orkidéer för bara tankarna än mer till Lynchs persongalleri, framförallt Harold Smith som aldrig lämnar sitt orkidéfyllda rum.

6.9 Cooper

I mitten på pilotavsnittet dyker följetongens hjälte upp. Hans första replik är en signal till betraktaren direkt från Lynch: "*I'd rather be here than in Philadelphia*". Ett citat från W.C. Fields sägs det också. Detta sammanfattar väl två av Lynch grundteman - hans kärlek till hembygden och avsky för industristaden. Cooper refererar till träden och landskapet med oskuldsfull beundran. Under samma inledning läser Cooper in allting på en diktafon - Diane. Om hon är en sekreterare, en dagbok eller något annat är svårt att dra några slutsatser om. Diktafonen är en intertextuell referens till Billy Wilders *Double Indemnity* (1944).

⁴⁵Altman, M: a.a., s 61

där huvudrollen efter ett misslyckat försäkringsbedrägeri återberättar hela filmens händelseförlopp i just en diktafon. Att denna film givit inspiration till referenser understryks när en försäkringsagent under senare delen av den andra serien presenterar sig som Walter Neff - försäkringsagentens namn i *Double Indemnity*.

Cooper upplevs i seriens inledningsskede som närmast ofelbar. Hans logiska slutledningsförmåga är ofattbar. Men förkärleken för logik hindrar honom inte från att vara en spirituellt individ och han konsulterar flitigt asiatisk filosofi och allehanda okonventionella utredningsmetoder. Cooper har emellertid brister. Jerslev gör en intressant jämförelse mellan Cooper och privatdetektiven J.J. Gittes i Roman Polanskis *Chinatown* (1974). I *Chinatown* bär huvudrollen Gittes på en traumatisk historia från sin tid som polisman i just *Chinatown* där han då han skulle skydda en kvinna istället orsakade hennes död⁴⁶.

Att Cooper har ett liknande öde misstänker man inte i seriens inledningsskede. I mitten på andra serien blir dock Windom Earle, hans f d kumpan och läromästare i FBI, involverad i handlingen och Cooper tvingas avslöja detaljerna ur den s k Pittsburgh-tragedin. Under en rättegång i Pittsburgh var Cooper ensam ansvarig att skydda ett kronvittne - Windom Earles fru Caroline. Känslor uppstod mellan Cooper och Caroline och när ett mordförsök görs är Cooper inte på sin vakt. Cooper blir dödligt sårad och Caroline dör av det hugg som, visar det sig, tilldelats av Windom Earle. I *Chinatown* upprepar sig historien och den kvinnliga huvudpersonen Evelyn Mulvray blir skjuten. Liksom huvudrollen i *Chinatown* går och bär på en hemsk erfarenhet vilar skulden från Pittsburgh-tragedin över Cooper tills slutskedet i serien då han träffar Annie. Windom Earle tar då sin hämnd. En stark känsla av predestination präglar den här delen. Det antyds tidigt att Coopers öde är beseglat. I ett avsnitt planterar Windom Earle Carolines dödsmask på hans rum. När Cooper lyfter upp den och håller den framför sig filmar kameran bakom masken och emot hans ansikte. Maskens svarta baksida tycks fastbränd i ansiktet medan hans ögon stirrar. Händelsens inverkan på Cooper visualiseras genom denna bild⁴⁷.

⁴⁶ Jerslev, A: a.a., s 172 - 173

⁴⁷ Jerslev, A: a.a., s 170

6.10 Film-noir i Twin Peaks

En annan likhet med *Chinatown* är Lynchs förkärlek för intertextuella referenser till klassiska film-noir filmer⁴⁸. Inom film - noir finns den svartsyn som präglar många av Lynchs filmer. I *Twin Peaks* har film - noir som genre tagit sig uttryck i en hel utvecklingslinje. James Hurley, seriens knutte, ger sig av efter det andra mordet och lämnar *Twin Peaks* i ett rökmoln bakom sig. Hans gestalt har beröringspunkter med Marlon Brando, framförallt i Laslo Benedeks *The Wild One* (1954), men det pessimistiska och känsliga svårmodet ser mer ut som taget från Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* (1955) där James Dean illustrerar dessa egenskaper. Film-noir handlingen tar sin början när James stannar vid en vägkrog. Stället heter Wallies vilket får ses som en hyllning till Hollywoodproducenten Hal B. Wallis som producerade en lång rad filmer av vilka John Hustons *The Maltese Falcon* (1941) och Michael Curtiz *Casablanca* (1942) är värda att nämna här. James går in i baren där han möter handlingens "femme fatale". Utanför står hennes 50-tals Corvette som en tidsmarkör.

Trots kvinnans namn Evelyn syftar hon inte på Evelyn Mulvray. Likheterna är däremot stora mellan henne och Mrs Diedriksen, spelad av Barbara Stanwyck, i *Double Indemnity* och den kvinnliga huvudpersonen Cathy Moffat, spelad av Jane Greer, i Jaques Tourneurs *Out of the Past* (1947). (Jane Greer är faktiskt med i *Twin Peaks* hon spelar Norma Jennings mor Vivien Niles.) Temat i båda filmerna är, som i många noir-filmer, den goda mannen som dras ner av den onda kvinnan. Så är även fallet i *Twin Peaks* bihandling. James blir en bricka i ett triangeldrama av klassiskt märke. En syndabock behövs och han är godtrogen nog att bli involverad precis som protagonisten Walter Neff, spelad av Fred MacMurray, i *Double Indemnity*.

James anställs som bilmekaniker (för att reparera en jaguar -48: Vi befinner oss i noir-filmens guldålder⁴⁹) hos Evelyn vilket leder tankarna till *Out of the Past* där Jeff Markham, spelad av Robert Mitchum, försöker fly från sitt förflutna genom att öppna en bilverkstad under falskt namn. James flyr från ondskan och *Twin Peaks* men precis som i *Out of the Past* och i annan film-noir hinner ödet upp honom. När han kommer hem till Evelyns

⁴⁸ Jerslev, A: a.a., s 34

⁴⁹bid

ställe - ett monument över ekonomisk framgång - möter han hushållets chaufför som efter ett tag berättar att han är Evelyns bror och att hennes man misshandlar henne varje gång han kommer hem. Detta är en del av triangeldramat. Brodern är egentligen hennes älskare och hennes man oskyldig. Mordet sker genom att älskaren saboterar den bil som James arbetat på att reparera vilket knyter honom till det mord han inte begått - han blir syndabocken. Detsamma händer med Jeff Bailey i *Out of the Past* som kopplas samman med ett mord han är oskyldig till. Ett mord som i själva verket är begånget av hans flickvän Cathy Moffat. Hans öde är sålunda beseglat. Även i *Double Indemnity* blir huvudrollen bedragen då han låter sig lockas in i bedrägliga affärer.

I film-noir är figurernas handlande styrt av ödet. De är viljelösa slavar som bara kan agera på ett sätt i givna situationer. Straffet för ett snedsteg i film-noir är döden. I *Double Indemnity* dör Mrs Diedriksen, skjuten till döds av Walter Neff. Neff förblöder och dör men först efter att historien är inläst på försäkringsbolagets diktafon. I *Out of the Past* avlider Jeff Bailey och Cathy Moffat i en bil perforerad av polisens eldgivning. I *Twin Peaks* skjuter Evelyn Marsh sin älskare i självförsvar när hon försöker hindra honom från att mörda James, och blir sålunda fast men för ett annat brott. Detta har i sin tur beröringspunkter med Tay Garnetts *The Postman Always Rings Twice* (1946) där en älskare begår ett mord på en man tillsammans med mannens hustru. De lyckas men kvinnan dör senare av misstag och älskaren blir fälld för mordet. James klarar sig, men av intertextuella skäl. Han skulle ha offrats men räddas av Donna tillbaka in i ett annat textområde dvs *Twin Peaks*. På så sätt undersliper han den förutbestämda undergången. Donna, hans flickvän, får härmed karaktären av den goda flickan som försöker att få hjälten på rätt spår. Donna som kommer från ett annat textlandskap lyckas dra hjälten ur knipan vilket hennes motsvarighet i klassisk film-noir sällan lyckas med. Anne, spelad av Rhonda Fleming, i *Out of the Past* försöker desperat hindra Jeff att återuppsöka det förflutna och därmed gå under. Hon misslyckas och hans predestinerade undergång är ett faktum.

6.11 Coopers öde

Cooper, om vi återgår till honom, bär på den slags predestination som är typisk för film-noir. När serien närmar sig sin upplösning och han befinner sig i den svarta hyddan blir händelsen i Pittsburgh avgörande. Polismannen Hawk förklarar relationen mellan den vita och svarta hyddan:

The white lodge is the place where the spirit who rules this world stay. The shadow-side of the white lodge is the black lodge. Every spirit has to pass through there on the way to perfection - it's called - dwellers on the threshold. If you confront the black lodge with imperfect courage, your soul will be annihilated.

Detta är vad som händer med Cooper. När Windom tar med sig Annie ner i den svarta hyddan och Cooper följer efter är hans själ inte redo för detta. Händelsen i Pittsburgh finns kvar. Han har inte gjort upp med det förflutna utan trängt bort det och som resultat av regeln att varje handling har en konsekvens återupprepas tragedin, om än i annan form.

I den svarta hyddan möter Cooper Annie. Lynch tonar fram och tillbaka mellan bilden av Annie och Caroline för att understryka sambandet mellan dem och Coopers oförmåga att skilja på händelserna. Vid några tillfällen ser Cooper Annie, men hör henne tala med Caroline röst och vice versa. Enda skillnaden mellan upplösningen i den svarta hyddan och den i Pittsburgh är att Cooper p g a sina brister blir offret. Trots sina parapsykologiska gåvor kan han inte undfly sitt öde.

Man kan med fördel dra en parallell mellan detektiven i Hitchcocks *Vertigo* John Ferguson, spelad av James Stewart, och Cooper. *Vertigo* sägs handla om Alfred Hitchcocks upptagenhet med kvinnor. Det passar därför utmärkt att jämföra dessa två gestalter. Båda har misslyckats i det förflutna och misslyckandena har för båda sitt ursprung i ett känslomässigt engagemang. I båda fallen är kvinnan de blir förälskade i gift med en vän. Ferguson blir syndabock när Madeleine Elster, hustru till Fergusons forna klasskamrat Gavin Elster, blir mördad. När han försöker återskapa Madeleine utifrån Judy Barton dör också hon. För betraktaren har två olika kvinnor dött men för Ferguson har samma kvinna dött två gånger. Cooper var förälskad i Windom

Earles fru Caroline. Hon dog som en konsekvens av deras kärlek. När Annie träder in på scenen är det med samma känsla av predestination som utvecklingen formar sig. Den känslomässiga besattheten fungerar destruktivt i *Vertigo*, liksom i *Twin Peaks*. En replik myntad av Cooper om Truman stämmer egentligen bättre på honom själv: "*Men who seldom love, love to much.*"

6.12 Dröm och surrealism

Att Cooper går under trots sin förtrogenhet med parapsykologi och drömtydning ökar bara känslan av predestination. I drömmar ser Cooper det han senare upplever och i drömmar får han ledtrådar av representanter från den vita hyddan för att komma åt mördaren, dvs Bob. Han har också visioner i vilka en jätte uppenbarar sig och delger bitar av information som om de sammanfogas korrekt skall föra honom på rätt väg:

There's a man in a smiling bag; The owls are not what they seem; Whithout chemicals he points; Leo is locked inside a hungry horse.

För att accentuera drömkänslan använder Lynch sig i dessa drömar av en svävande musik. Om musik saknas ligger ofta en typ av tystnad i bakgrunden. Denna uppnås genom att man spelar upp de ljudschatteringar som präglar tystnaden i ett vanligt hem, t ex avlägsna ljud från fläktar rör etc. Eftersom de är framskjutna ger de en ny betydelse till bildinnehållet. Bortsett från att perspektiven är förskjutna på en vidvinkel innehåller bildspråket skeva bildvinklar. Ljussättningen går i starka färger vilket utgör en kontrast till seriens för övrigt naturliga färgskala. På vissa ställen, vanligtvis när något uppseendeväckande inträffar, används stroboskopisk belysning (snabbt blinkande), uteslutande cyanblå. Ibland visas allt i slow-motion. Även ljudhastigheten påverkas på ett liknande sätt. Under mordet på Madeleine ökas och sänks ljudhastigheten. Rösterna blir förvrängda och skriken låter som djurläten.

Sammanfattningsvis kan sägas att allt detta görs för att understryka att vi befinner oss i en annan sfär och att det som vi tar för givet inte längre gäller. Tid och rum upplöses. För betraktaren innebär drömmen att filmens olika stämningsskapande

beståndsdelar - inte bara musiken - får självständig betydelse. Det gäller foto, färgsättning och kameravinklar som nämnts men även dialog och personregi. Det tydligaste exemplet på detta är de scener som utspelar sig i den svarta hyddan då alla dessa faktorer verkar samtidigt.

Tiden och rörelsen i Coopers drömmar är icke existerande. Det plana golvet tillsammans med det geometriska rummet gör att tingen skjuts i förgrunden. Dialogerna i den svarta hyddan är inspelade baklänges och uppspelade framlänges dvs inlästa baklänges och uppspelade på rätt håll. Eventuellt kan man få samma effekt genom att konvertera ljudet digitalt. Detta går på t ex musikinstrument. Resultatet blir ett språkljud med bakvänd satsmelodi där efterklngen kommer före. Ytterligare ett tecken på att vi befinner oss i en slags icke-värld där de förusättningar som gäller för "vår värld" är upplösta.

Ett exempel på tidsupplösningen i den svarta hyddan är det parallellmontage som görs mellan dess insida och utsida i seriens slutskede. Tiden tycks stå helt still på insidan under det att tiden på utsidan passerar snabbt. Detta illustreras genom stora hopp i tiden och ett omsorgsfullt skildrande av polisernas Harry S. Truman och Andy Brennans matvanor. Dygn tycks passera på utsidan, medan samma tid bara tycks ta minuter inuti.

Coopers övriga drömmar har samma känsla av frusen eller upplöst tid. Surrealismens upplösning av tid och rum gör sig här påmind - vitsigt illustrerad av Salvador Dalis mjuka klockor som en kommentar till tidsuppfattningen i drömmen. I visionen som föregår det andra mordet sitter Cooper vid ett bord i The Roadhouse. Belysningen tonas ner i samma takt som hans ansikte överexponeras av en stark spotlight. Ljudet från människorna och gruppen som spelar (Julie Cruise) tonas bort och ersätts med en stark spänningsmättad ljudmatta. Gruppen på scenen upplöses och ersätts med Jätten som vinkar avvärande under det att han säger: "*It's happening again! It's happening again!*". Därefter återgår allting till det normala. För att understryka att situationen är övernaturlig filmas inledningsvis neonskylten utanför The Roadhouse spegelvänd i en vattenpöl. Efter visionen, när allting återvänt till det normala, filmas den rättvänd.

Den svarta hyddan som utgör ett slags metafysiskt rum inhägnat av endast röda drapperier har starkt surrealistiska drag. En jämförelse kan göras med den surrealistiske målaren Giorgio de Chirico och figurerna i Coopers drömmar. Kombinationen av den unga kvinnan, den gamle mannen och dvärgen kunde vara tagen ur en av de Chiricos tavlor⁵⁰. De Chiricos avsikt var att framhäva tingens djupare innebörd och sålunda ge dem ett mystifierat och gåtfullt skimmer⁵¹. Detta stämmer bra på *Twin Peaks* där mystifieringen av det vardagliga är en central ingrediens.

6.13 Textur

Den absurda geometrin som kännetecknar de Chiricos tavlor i vilka föremål och personer paraderar i rummet har en parallell i Lynchs scener arrangerade på djupet. Händelserna på de olika planen motverkar varandra och skapar en känsla av absurditet. Scenen i vilken Mike, den enarmade mannen, leder Cooper till hotellet där mördaren förväntas vara är ett exempel. Efter den dramatiska inledningen kommer de in i hotellvestibulen där en stor grupp människor står jämt utspridda, var en lekandes med en boll. Ytterligare ett exempel är en scen där Audrey och Ben står och diskuterar ett allvarligt problem i förgrunden. I bakgrunden utanför fönstret till kontoret skjuter Bens känslomässigt handikappade son Jonny, pilbåge mot en tavla i form av en Bison. Likaså finns det en scen där Cooper gör entré på polisstationen hastigt tilltalande i följande ordning: Lucy, Andy, Hawk och slutligen Truman. Cooper talar oavbrutet men får inte svar av någon, samtliga har munnen full av mat (munkar). Scenen är gjord som en lång åkning där kameran följer Cooper från ytterdörren ända in i ett av polisstationens kontor. Absurditeten ligger i det faktum att alla reagerar exakt lika inför hans effektiva anstormning.

Liknande scener finns vid många andra tillfällen där det som inträffar i förgrunden har underordnad betydelse och det som händer i bakgrunden är nödvändigt för att förstå helheten. En slags absurditet uppstår på så sätt genom i bilden motverkande

⁵⁰Beckman, A. Lind, I. Munkhammar, B: "I Twin Peaks är våldet granne med drömmen" i DN, 910331

⁵¹Haftmann, W: 1900 - talets måleri, 1965, s 178 - 180

element, eller p g a en kroppslig koordinering där flera gör exakt samma sak. I ett avsnitt lyfter en rad av officerare upp sina respektive kaffekoppar, dricker och ställer ner dem exakt samtidigt. Dessförinnan hälsar de på en polisman exakt samtidigt. De långa raderna av perfekt upplagda munkar, som ofta visas, bidrar också till detta absurda intryck där allt tycks vara underordnat kravet på bildmässigt överflöd.

Kameran granskar alla föremål, ofta i extrema närbilder (ECU), och i slow-motion med den mystifierande, suggestiva musiken i bakgrunden. Tingens kvalité studeras ingående och f r en ny betydelse p g a den uppmärksamhet den tillmäts. Ett exempel  r när Cooper besöker den svarta hyddan. Han bjuds på en kopp kaffe. När han försöker dricka visar det sig att kaffet stelnat. När han försöker att hålla ut det förvandlas det och rinner ut. Men då han f r andra gången försöker dricka kaffet har det ånyo förvandlats till en trögflytande massa, som olja. Begreppet som Lynch själv använder för att beskriva detta intresse för tingens kvalité eller konsistens  r *textur*⁵².

Övriga exempel på tekstur kan vara extrema uppf rstoringar på hud, droppande kranar, munnar och andra detaljer. I slutet på en konventionell scen på RR-Diner ändras musiken utan förklaring, kameran zoomar in ett berg av disk och skräp i ECU. Kaffe droppar från disken. Aktörernas uppmärksamhet är helt koncentrerat på droppandet. Vid ett annat tillfälle visas hur vattendroppar läcker ut från en sprinkler i taket och droppar ner på ett foto. Kameran används konsekvent för att rikta åskådarens uppmärksamhet på detaljer. Det bildber ttande som blir resultatet av dessa närgångna betraktelser  r något som skiljer Twin Peaks från den konventionella tvåloperan. Ett exempel på Lynchs användning av kameran i en berättande funktion är ett avsnitt som börjar med en panorering i Coopers hotellrum. Panoreringen inleds med en stillbild på ett gevär för att sedan sakta börja röra sig i sidled. Först diagonalt ner och sedan diagonalt upp. Nästa föremål kameran stannar på  r en uppstoppad fasan, därefter fortsätter den och passerar ett jaktmotiv. Kameran vill berätta något på egen hand. Efter jaktmotivet passerar kameran en konserverad lax fastmonterad på en träplatta och slutligen stannar den på Cooper som hänger upp och ner som ett nyf ngat villebråd (eller fisk).

⁵²Jerslev, A: a.a., s 165

Det verkar finnas en avsikt att uppmärksamma detaljer som under andra omständigheter hade varit perifera och skjuta fram dem i förgrunden.

6.14 Textur och val av skådespelare

Textur leder mig in på valet av vissa rollbesättningar, framförallt tänker jag på valet av Richard Beymer som spelar *Twin Peaks* finansman, Russ Tamblyn som spelar psykologen Lawrence Jacoby och slutligen Peggy Lipton som spelar Norma Jennings, ägaren av RR-Diner. Dessa var samtliga idoler när de var yngre. Beymer och Tamblyn var stjärnor i bl a *West Side Story* (1961) och Lipton i TV-serien *Mod Squad* (1968-1973). Eventuellt skulle man kunna knyta Michael Ontkean som spelar sheriffen Harry S. Truman till den här gruppen. Ontkean medverkade i polis-serien *The Rookies* (1972-1976)⁵³. Gemensamt för dessa är att de hade sin storhetstid på 60-talet och i viss mån även på 70-talet. Sedan dess har de varit fjärran tittarnas medvetande. I *Twin Peaks* fungerar de som ett tidsdokument, en intertextuell referens till andra textområden.

Intressantare är att notera deras ålder. I kampen för evig ungdom har de förlorat. Jerslev gör i sin bok en jämförelse mellan textur och vad hon kallar för *retucheringens blick*. I denna jämförelse ser hon den retucherade bilden som död. Det är intresset för alltings beskaffenhet som får Lynch att hålla det under ett förstoringsglas⁵⁴. Valet av ovan nämnda skådespelare skulle förklaras av detta förhållande. Lynch skulle helt enkelt vara intresserad av den massmediala bildens åldrande. I TV är ungdomen oftast evig och Lynch kommenterar detta genom att välja de stjärnor som förblivit unga i publikens ögon först nu när de åldrats och på så sätt tvinga betraktaren att jämföra den massmediala bilden med dagens (i *Twin Peaks*). Att se ungdomsstjärnornas åldrade ansikten är alltså ett led i Lynchs intresse för textur och en kommentar till populärkulturen. Detta understryks av det citat Jerslev valt, taget ur New York Magazine (7 Maj 1990). I intervjun säger Wendy Robie som spelar Nadine Hurley att Lynch:

⁵³Altman, M: a.a., s 55 - 64

⁵⁴Jerslev, A: a.a., s 165

*"loves broken beauty. He loves to see something- or somebody - that's beautiful, and then broken in some way, who still goes on."*⁵⁵

Detta skulle i så fall förklara Nadines roll i *Twin Peaks*. Hon är den enda som lyckas få tillbaka ungdomen. Men priset är hennes förstånd. Detta är lite av ett klassiskt Lynch - tema, bäst illustrerat i *Eraserhead*. Vägen till lyckan går via isolering från verkligheten. Nadine är den fula ankungen i *Twin Peaks* (där ungdomlig skönhet är väl representerad) och endast när hon är sjuk är hon lycklig. En "broken beauty" som fortsätter att leva trots sina defekter.

6.15 Persongalleri

De människor som befolkar Twin Peaks refererar, som klaggjorts, till ett urval av den amerikanska mediahistorien. Cooper blir tilltalad med namnen Gary Cooper och Cary Grant. James Hurley är, som nämnts tidigare, ett utsnitt ur 50-talet med sin fåordiga men känslomättade spelstil. Bobby Briggs har en liknande grund i det att han spelar manierat. Varje rörelse och replik kompliceras och görs till ett litet konstverk i sig. Han kan tyckas självömkan bakom allt det häftiga gestikulerandet men verkar samtidigt vara en slags kommentar till hela idén om "method-acting".

En kommentar till Bobby Briggs namn gjordes av Lucas. Han påpekar att namnet har en kuslig närhet med den amerikanske tennisspelaren Bobby Riggs. Denne gjorde skandal under 70-talet genom att påstå att kvinnor inte hörde hemma i tennisvärlden. Uttalandet resulterade i en utmaning från Bille-Jean King som slog honom i två raka. Om denna namnreferens stämmer skulle det i så fall också förklara Briggs kompis Mikes val av tiltalsnamn för honom - Bopper. Detta var Bobby Riggs smeknamn⁵⁶.

⁵⁵Jerslev, A: a.a., s 165

⁵⁶Lucas, T: a.a., s 40

6.15.1 Kvinnor

Kvinnorna utgör en framträdande grupp i Twin Peaks. Medan männen är raka och endimensionella är kvinnorna försåtliga. Detta påminner lite om den gamla synen på kvinnan som full av intuition och drifter. När mannen drabbas av ondska kommer det utifrån medan kvinnans ondska ofta är ett utslag av inre förslagenhet⁵⁷. Tom de minst provocerande av kvinnorna lämnar en del efter sig. Madeleine och Donnas utredning leder till Harold Smiths för tidiga död och Dr Jacobys hjärtinfarkt. Catherine är den konventionella maktmänniskan, intressantare är kanske Audrey.

Förlagan till Audrey lär komma från Harvey Comics minderåriga terrorist *Little Audrey* som i slutet på 50-talet, med början 1948, tecknades på Paramount Famous Studios⁵⁸. *Little Audrey* beskrivs av Leonard Maltin som nyfiken och envis. Hon är full av upptåg och hennes okynniga temperament leder till den ena olyckan efter den andra. Audrey skall vara en tonårsvariant på *Little Audrey*⁵⁹.

Audrey är extremt manipulativ och använder sin kropp som bete. Det är också Audreys intrigerande som resulterar i det olagliga fritagningsförsöket med två döda och Coopers suspendering som följd. Audrey har lärt sig kroppens makt och språk, och använder sig flitigt av den för att nå sina mål, men i realiteten står hon inte till någons förfogande. Hon spionerar bl a på sin far och följer hans obskyra förehavanden genom att gå in i ett lönnrum och kika genom ett hål i väggen. På samma sätt kikade Norman Bates på Marion Crane i Hitchcocks *Psycho*, och på liknande sätt spionerade Jefferey på Dorothy från en garderob i *Blue Velvet*. I sammanhanget bör återigen nämnas Hitchcocks *Rear Window* i vilken voyeurismen utgör den bärande idén. Sambandet mellan Lynch och Hitchcock får här sägas vara starkt. I den stora kidnappningen i seriens slutskede väljer seriens skurk Windom Earle att kidnappa Annie från en scen. Hela arrangemanget är en produkt av voyeuristiska idéer. Alla i staden är samlade som publik på en skönhetstävling, även Cooper är där.

⁵⁷Beckman, A. Lind, I. Munkhammar, B: a.a.

⁵⁸Lucas, T: a.a. s 39

⁵⁹Maltin, L: "Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoon", s 312

För Windom är detta centralt; han säger själv: "*Little Dale gets to watch*".

Josie, den spröda asiatiska kvinnan, och änka efter Andrew Packard, är seriens verkliga kobra. Inledningsvis tar man henne för en person som håller på att bli bedragen av *Twin Peaks* affärsetablissemang bestående av Benjamin Horne lierad med Catherine Martell (VD vid det sågverk som Josie ärvt)

Josies känsliga yttre visar sig vara en chimär. Hon är involverad i mordet på sin man, ligger bakom mordförsöket på Cooper och mordet på den Mr Lee som dyker upp för att föra henne tillbaka till Hong Kong. Slutligen skjuter hon även Thomas Eckhardt. Lucas vill knyta hennes roll till John Frankenheimers *Manchurian Candidate* (1962)⁶⁰. Han utvecklar dock inte detta resonemang fullt ut. *Manchurian Candidate* handlar om en grupp soldater som återvänder hjärntvättade från Koreakriget. Ledaren i plutonen blir en programmerad mördare i händerna på ryssarna och mördar i slutet en presidentkandidat. Om man tittar på Josies roll finns här vissa beröringspunkter. En före detta prostituerad från Hong Kong plockas upp från gatan av en finansman med mycket tveksamma metoder. Hon är hans slav, hans ägodel. Han ger henne i present till affärskumpanen Andrew Packard. Strax efteråt dör Andrew Packard i en båtolycka hon har varit med om att iscensätta. Hon var sålunda det lockbete som Eckhardt använde sig av för att komma åt en fiende han annars inte skulle kunna besegra. Den träskulptur i form av en and som ständigt förekommer i de scener hon deltar i behöver inte vara en hänsyftning till and i bemärkelsen ytlighet eller bedräglighet, utan kan vara förknippad med den i engelskan använda slangtermen "wooden-duck" vilket betyder lockbete (Änder av trä används vid fågeljakt).

En annat ställe i *Twin Peaks* som bl a anspelar på *Manchurian Candidate* är den scen där Audrey i ett försök att lösa mordgåtan nässlar sig in som prostituerad på bordellen One-Eyed Jacks som, har hon tagit reda på, ägs av hennes far. Väl utstyrd i raffset ombeds hon av bordellmamman Blackie att dra ett kort ur en kortlek. Istället för sina egna namn har de prostituerade på One-Eyed Jacks spelkorts-symboler. Hon drar Ruter Dam. Scenen som följer är intressant. Hennes far som inviger alla nyanställda vid

⁶⁰Lucas, T: a.a., s 39

bordellen kommer in i rummet och möts av Audrey med ett stort emblem i form av Ruter Dam fastsydd på magen. Han citerar Prospero ur William Shakespeares *Stormen* "We are such stuff As dreams are made on"^{6 1} ("Av samma stoff, som drömmar Ha gjorts av äro vi"^{6 2}). Men i Lynchs fall kan det också vara en intertextuell referens till John Hustons *The Maltese Falcon* (1941) där Sam Spade, spelad av Humphrey Bogart, använder uttrycket. Hur som helst är det intressant att observera Shakespears upptagenhet av drömmar, något som också är typiskt för Lynch.

I *The Manchurian Candidate* var den programmerade mördarens kommando spelkortet Ruter Dam. I en av filmens nyckelscener - en maskeradbal - skall den hjärntvättade huvudrollen Raymond Shaw, spelad av Laurence Harvey, fria till den han älskar, Jocie Jordon (hennes förnamn är en intertextuell referens), spelad av Leslie Parrish. Den ryska spionen, Raymonds egen mor, spelad av Angela Lansbury, har befarat detta och föreslår Jocie att gå till maskeraden utklädd till ett gigantiskt spelkort i form av Ruter Dam. På festen kan han inte ens närma sig Jocie och sålunda stoppas föreningen. Motsättningen mellan hans kärlek till Jocie och programmeringen blir överväldigande och hans försätts i ett tillstånd av förvirring. Kärleken som störde programmeringen - och sålunda hade förebyggt katastrofen - får aldrig komma till utlopp. Ben Horne kommer heller ingen vart med sin Ruter Dam. Han lyckas inte inviga Audrey och ej heller avslöja hennes identitet p g a den mask hon döljer sitt ansikte med. Men händelsen får konsekvenser senare i serien, då den tillsammans med andra motgångar får honom att tappa förståndet.

Några logiska samband mellan de intertextuella referenserna och *Twin Peaks* är inte helt lätt att upptäcka i denna scen om inte avsikten är just att utveckla spelkortssymboliken, t ex Audrey / Queen of Diamonds (ruter) och Ben / Sam Spade (spader). Utöver detta är han en "Jack" (knekt, man). Hans relation till One-Eyed Jacks göms i denna replik eftersom neonskylten utanför bordellen visar en spaderknekt och han äger stället. Det finns liknade exempel på denna typ av rebusar, t ex relationen mellan namnen på Jaques Renault, som har hand om spelet på

^{6 1}Shakespeare, W: "Shakespeare - Complete Works"

^{6 2}Shakespeare, W: " Världslitteraturens klassiker - Stormen", 1926

One-Eyed Jacks ett ställe som förutom prostitution ordnar hazardspel med tyngdpunkten förlagd till Black-Jack, och Blackie som har hand resten. Blackie och Jaques är lätt att få till Black Jack⁶³. Den här formen av rebusar gör ofta att repliker tycks absurda men måste ses ur en speciell synvinkel för att inte verka tagna ur luften.

Om man går vidare i galleriet av kvinnor finner man Lucy Moran, den unga och milt sagt förvirrade receptionisten på polisstationen. Både hennes namn och hennes beteende har mycket gemensamt med Lucille Ball i TV-serien *I Love Lucys* som producerades under 50-talet. Under 60-talet sändes en fortsättning - *The Lucy Show*. I serien heter hon Lucy Morgan vilket är snarlikt Moran. Det faktum att de två andra bärande rollerna i *I Love Lucy* *The Lucy Show* - Vivian och Mr Mooney är representerade med namn i *Twin Peaks* stärker min tes om att Lynch refererar till dessa. Den ena är Norma Jennings mamma Vivian Niles. Den andra är övervakaren till Hank Jennings, Wilson Mooney.

6.15.2 Män

Bilden av männen är inte heller smickrande. Om de inte är svaga är de egoistiska och självrättfärdigande. Ben Horne spelar t ex den absoluta motsatsen till den gudalika gestalt han framställde i *West Side Story* (1961). Där var han ett under av godhet. Här kommenterar han den rollen genom att inhysa praktiskt taget varje tänkbar last. En moraliskt defekt person. Som ägare till en bordell, ett hotell och ett varuhus fyller han ut rollen som den genomkorruppte affärsmannen med god marginal. Han är likgiltig för sin familjs välbefinnande och ägnar det finansiella manövrerandet i *Twin Peaks* finansvärld hela sin uppmärksamhet.

Ben Horne kan knytas till Marlon Brandos västernfilm *One-Eyed Jacks* (1961). I den är Rio, spelad av Brando, och Dad Longworth, spelad av Karl Malden, två rånare. Dad bedrar Rio och flyr med deras gemensamma byte efter ett rån. Det intressanta här är att Dad skaffar sig en fru och dotter och dessutom lyckas att bli vald till sheriff. Denna livslögn lyckas han upprätthålla tills Rio blir

⁶³Lucas, T: a.a., s 46

utsläppt från ett femårigt fängelsestraff - den direkta konsekvensen av Dads bedrägeri. I filmens nyckelscen säger Rio till Dad apropå hans ställning i staden: "*Around here your a one-eyed jack, but I have seen the other side of your face*". Denna beskrivning stämmer också på Ben Horne som har ett polerat yttre som finansman, men även intrigerar med den undre världen. Bordellen och spelhålan One-Eyed Jacks är hans andra och riktiga jag. Hans skenbart lyckliga familj är bara en fasad som passar hans ekonomiska syften. Med andra ord är han en gangster som försöker skapa en bild av respektabilitet utåt.

Men detta kan också hänföras till ett överspännande tema för *Twin Peaks* där flera antingen lever dubbelliv eller har, som Dad Longworth, ett förflutet att fly från. Laura är ett exempel. Josie ett annat. Coopers olycka i Pittsburgh kan också ses som en händelse han avsiktligt hemlighåller eftersom han vid ett tillfälle ljuger och säger att han inte har några hemligheter.

Bens högra hand i intrigerandet är hans bror, den matfriska Jerry Horne. Bröderna är uppkallade efter glass-fabrikatet "Ben & Jerrys". Detta poängteras av Ben som vid mer än ett tillfälle ses ätandes glass ur en "pint". Om Ben Hornes miljöintresse är ett utslag av att han ätit för mycket glass är knappast sannolikt. Men just glassfabrikatet Ben & Jerrys är i U.S.A. kända för ett omfattande miljöengagemang. Bens och Jerrys interagerande är en hänsyftning på den tid i amerikansk politik då John Kennedy var president och Robert Kennedy Justitieminister. Precis som Robert Kennedy inkallades för att lösa problem kommer alltid Jerry Ben till undsättning när problem uppstår^{6 4}. Jerry har också en bakgrund inom juridiken. När Ben Horne blir anklagad för mord kommer Jerry till hjälp.

En ytterligare referens som är knuten till Jerry är hans replik: "*I wanna cook for you*", yttrad till hans förälskelse Hebbä. En parafra på den i Preston Sturges film *Palm Beach Story* (1942) yttrade repliken: "*... they want to bake a cake*". Repliken är dubbelbottnad. En man vill gifta sig men för att få klart för sig att hans tilltänkta klarar hushållsbestyr, vill han ha ett proväktenskap. Hans syster yttrar repliken när de fyra centralgestalterna är samlade i ett rum. Den verkliga betydelsen är: "Låt oss lämna dem ifred de vill kurtisera, romantisera". Här finns en

^{6 4}Altman, M: a.a., s 40

klar sexuell underton. Värt att nämna när det gäller *Palm Beach Story* är att det i denna film finns ett väl inarbetat dubberings-tema eftersom båda huvudrollerna är dubberade genom att de är enäggstvillingar.

Övriga män är försvagade eller bristfälliga på ett eller annat sätt. Harry S. Truman är uppkallad efter den 33:e presidenten, en demokrat som satt åren 1945-1953. Sheriffen i *Twin Peaks* är ett klassiskt ideal och en representant för trygghet och stabilitet. Han utgör en slags schablon om pionjärmyten i det att han tar till nävarna för att "rätt skall vara rätt". När hans kvinna försvinner dränker han sina sorger i "Jack Daniels". Han är mansidealet från förr, på kollisionskurs med tiden. Hans assistent Andy Brennan är hans diametrala motsats i det att han inte klarar av att se blod. Dessa två, precis som de flesta manliga gestalterna, är plana. Det syns speciellt väl strax innan och efter Josies mystiska död. Harry S. Truman visar då, som jag tidigare gett andra exempel på, att rollen han spelar inte vet hur den skall reagera när den ställs inför den typ av problem som att hans flickvän är f.d. prostituerad och mördare.

Narkotikahandlaren och hustrumisshandlaren Leo Johnson är ett helt annat kapitel. Han är alltigenom rutten tills han blir förvandlad till ett kolli efter en uppgörelse i den undre världen - Hank Jennings skjuter honom. Jerslev påpekar likheterna mellan det underutvecklade fostret i *Eraserhead* och Leo när han befinner sig i koma. Leo har återvänt till spädbarnsstadiet. Barnmaten rinner ur mungiporna på honom när Shelly desperat försöker att tillgodose hans näringsbehov^{6 5}.

Efter hans invalidisering är han till en början helt oförmögen att yttra så mycket som en stavelse. Efter en period återfår han dock hälsan. Hans första ord är: "new shoes". Redan tidigare i serien har han refererat till skor som en liknelse eller metafor. Vid avslutandet av en narkotikatransaktion mellan honom, Mike och Bobby: "*Leo needs a new pair of shoes*". Man kan här knyta an till en scen i Marlon Brandos film *One-Eyed Jacks* där Dad Longworth köper en häst och lämnar Rio till sitt öde. Dad har inga stövlar på sig vilket understryks genom en närbild på hans sönderbrända fötter (Han förlorade dem när Dad och Rio överraskades av

^{6 5}Jerslev, A: a.a., s 32

polisen efter ett rån). När uppbådet närmar sig, nu med Rio i säkert förvar, svarar mannen som sålde hästen på frågan om han sålt en häst till en främling. "*Yes! He was in such a hurry, he forgot his shoes.*" Ledaren för uppbådet skrattar och säger till den resignerade Rio: "*Maybe your friend is out looking for his shoes.*" I filmen *One-Eyed Jacks* avses med all säkerhet att han genom bedrägeriet blir slav under skulden eftersom skon är symbolen för frihet⁶⁶. I *Twin Peaks* avses den intertextuella referensen till filmen *One-Eyed Jacks*. En sak är oomtvistlig: "*Leo needs a new pair of shoes.*" Om han sedan är förslavad p g a skuld över allt ont han orsakat människor eller om han är förslavad genom sin bundenhet till en rullstol och sin hjärnskada kan diskuteras. Ironiskt nog finns det en skoförsäljare - Phillip Michael Gerrard - i *Twin Peaks*. Detta kan ses som en utväxt på Leos behov av skor och sålunda också en referens till *One-Eyed Jacks*.

Leo är också en intertextuell referens till hustrumisshandlaren och våldtäktsmannen Lucas Cross, spelad av Arthur Kennedy, i *Peyton Place*. Precis som Lucas är Leo ett påtagligt bevis på att allt inte står rätt till i idyllen. Han misshandlar sin flickvän medan Lucas misshandlar sin styvdotter. I båda fallen är det fråga om sexuellt förtryck. Leos flickvän vågar inte lämna honom av rädsla för att bli mördad. I den scen där Cooper besöker Leo första gången har denne en yxa i handen som ett förebåd om våld. En yxa håller även Lucas i handen i en liknande scen när läkaren i *Peyton Place*, efter att ha utfört en abort på styvdottern, besöker honom för att köra honom från staden. Varken Leo eller Lucas lämnar in frivilligt, Lucas kommer tillbaka efter att ha försvunnit och blir mördad. Leo blir invalidiserad efter en skottskada och försvinner sedan efter att återigen blivit skadad - nu med kniv.

6.16 Bilden av familjen

I familjerna utgör fäderna dåliga fadersauktoriteter. Mödrarna är heller inte starka eller stöttande⁶⁷. Som konsekvens är barnen svårangepassade. Några normala familjebildningar finns knappt i *Twin Peaks*. Den normalaste familjen tycks vara Dr Haywards.

⁶⁶ Cooper, J.C.: "Symboler- en uppslagsbok", 1986

⁶⁷Jerslev, A: a.a., s 173

I inledningen framställs denna familj som en konventionell kärnfamilj. Snart spricker även denna illusion när det kommer fram att deras dotters födelseattest är förfalskad. Frågetecken uppstår även här. Varför är modern rullstolsbunden? Vad är hennes relation till Ben Horne? Det finns hos Lynch en vilja att misstänkliggöra familjen genom att plantera misstro.

Skildringen av familjen Hayward har också en parallell i *Peyton Place*, där dottern Alison MacKenzie får reda på att hon är ett utomäktenskapligt barn efter att modern Constance sockrat sitt tal med historier om familjeidyllen. Modern hade ett förhållande med en gift man och flydde från Peyton Place till New York innan graviditeten upptäcktes. Där försörjde hon sig som prostituerad. När hon kom tillbaka sa hon att hennes man hade dött. Precis som i *Twin Peaks* lyckas dottern avslöja bedrägeriet. Men brottslingen är egentligen - återigen staden.

Om den trasiga familjebilden är anledningen till att ungdomen får agera ut kan diskuteras men faktum är att mycket av handlingen styrs av de unga människorna. Detta utgör en kontrast till andra tvåloperor där ungdomen normalt bara tillåts att agera i marginalen. I *Twin Peaks* är det inte bara Lauras pojkvänner Bobby och James utan även hennes väninna Donna som får ta plats. Även Audrey har ett visst inflytande över utvecklingen. Vidare finns i skildringen av ungdomen en omisskännlig doft av 50-talets oskuld. Denna fungerar som en kontrast till ondskan som alltid är i presens. Båda dessa delar ryms i Laura som den yttre och undre bilden av henne.

6.17 Förändring av karaktärer och tematik

I seriens andra halva förändras karaktärerna. Endimensionaliteten försvinner när t ex Cooper blir förälskad i Annie och Audrey i Jack. Cooper avviker från sin rollfigur när han involverar sig och blir därför mindre intressant. Detsamma gäller Audrey när hon förvandlas från en farlig, manipulativ kvinna till en kärlekskrank tonåring. Problemet fanns inte då hon var förälskad i Cooper eftersom hans gestalt var oemottaglig för hennes passion. (Donnas relation till Harold Smith fungerar eftersom han är en av Lynch "omöjliga karaktärer" och likaså hennes relation till James som håller sig inom ramen för vad männen "får göra") Huvudpersonerna förlorar den klart intertextuella prägel de hade

inledningsvis genom de egenskaper de utvecklar under seriens gång. De gråare gestalterna får mer utrymme. Andrew Packard är ett exempel på en av dessa som inte har mycket med Lynch att göra utan skulle smält utmärkt in i *Dallas*. Detta i kombination med en strömlinjeformning enligt konventionellt snitt leder till att serien till slut förlorar sin form. I slutet har t o m den inledningsvis centrala ondskan helt förändrats och övergått i en maktkonflikt. Detta berörs i stycket nedan.

Den för tvåloperor sedvanliga tematiken som kretsar kring makt och pengar har i *Twin Peaks* en underordnad roll. Några motsvarigheter till Alexis Harrington och J.R. Ewing finns inte. Kampen runt sågverket är av ett helt annat och mycket modestare slag. Skurkarna i *Twin Peaks* tar andra skepnader^{6 8}. I den första halvan domineras ondskan av den i konturerna diffusa Bob. Efter Leland Palmers död händer emellertid något. Den konventionella maktkampen mellan å ena sidan Catherine Martell och Ben Horne å andra sidan Andrew Packard och Mr Eckhardt får ta vid och kampen mellan de goda och onda krafterna glider ut i periferin. Det är i detta ögonblick som Windom Earle, Coopers förre kollega gör sitt inträde på scenen, och skall hålla tempot uppe. Det blir intressant, men vad serien förlorar är drömmarna och visionerna.

I stället styrs handlingen av det schackparti som Windom Earle har utmanat Cooper på. Detta upptar resten av serien. Schackpartiet i sig själv får som tidigare nämnts ses som en referens till tvåloperan och dess urval av gestalter. Windom markerar detta genom att kröna Cooper till kung, den andra kungen är underförstått Windom själv. Coopers drottning är ännu ej utsedd. Men aspiranterna är flera: Audrey, Donna och Shelly. Den som vinner skönhetstävlingen skall krönas i dubbel bemärkelse. När Annie dyker upp och beslutar sig för att ställa upp känns det förutbestämt att hon skall vinna och sålunda bli offret för Windom. Innan säger han: "*Whoever it might be, the king has to fall!*" I schackpartiet räknas en pjäs som ett liv vilket ytterligare knyter partiet till tvåloperan som form (redogjord för i avsnittet om TV). För att understryka detta samband skulpteras vid ett tillfälle en av Windom mördad person - och sålunda en slagen bonde - in i en kolossal skulptur, som utgörs av just en shackbonde. (Vårt att jämföra är mördarens sätt att plantera bokstäver ur sitt namn under sina offers naglar -

^{6 8}Björkman, S: a.a.

han skriver sitt namn i döda). Scengolvet vid Miss Twin Peaks-tävlingen i seriens näst sista avsnitt är schack-rutigt. Damerna träder in på - inte en scen - utan ett schackbräde. Likaså finns det på ett ställe i serien en övertoning från en förflyttning av en schackpjäs till en person som går över RR-Diners schack-rutiga golv.

Kanske ser också Windom denna typ av "real-schack" som en repris på Pittsburgh-tragedin. Cooper berättar vid ett tillfälle att han spelade ett parti schack mot Windom varje dag under de tre år de arbetade tillsammans. Inte en enda gång vann han. Men enligt Windoms sätt att tolka vann han en gång. Han tog Windoms drottning (Caroline) i Pittsburgh. Och den gången föll även kungen eftersom Windom sattes på mentalsjukhus efter mordet. Den här senare delen av serien har sina poänger, men känslan av dröm och mystifiering upphör.

6. 18 Filmtitlar i dialogen

I dialogen dyker det upp filmtitlar som är signaler till betraktaren. Det refereras då till filmer som Billy Wilders *Witness For the Prosecution* (1957), Carol Reeds *The Third Man* (1949) och Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969). Lynchs förkärlek för Billy Wilders filmer är redan tidigare befast genom referenser till bl a *Double Indemnity* och *Sunset Boulevard*. Hank Jennings desperata försök att köpa sig fri från ett mordåtal i utbyte mot information, följs av repliken: "*Hank Jennings, Witness for the Prosecution*". Reeds film hyllas tematiskt. En tredje man är, under utredningen av mordet på Laura, ett av seriens stora frågetecken. Och slutligen så planterar Bobby Briggs kokain i James Hurleys tank. Han ringer upp polisstationen och tipsar Lucy: "*Leo says that James Hurley is an Easy Rider*". *Easy Rider* är synonymt med "langare". I filmen *Easy Rider* var Dennis Hopper och Peter Fonda langare. Det här sättet att i förbifarten nämna filmtitlar är ytterligare något som styrker mitt antagande att Lynch i *Twin Peaks* avsiktligt planterat ledtrådar till andra filmer för att kartlägga sina influenser.

6. 19 Övrigt

Ett ytterligare tillägg bör göras till denna genomgång. Nämligen framställningen av de burleska handelsdelegationerna som Ben Horne underhåller i hopp om guldkantade kontrakt. Den burleska hopen av islänningar har ett absurdistiskt drag och schablonerna är klart jämförbara med det intryck man får vid en studie av Claudette Colberts tågresa i *Palm Beach Story*. Ett jaktsällskap, The Ail and Quails Club, tar den medellösa kvinnan under sina vingar och betalar hennes tåg-biljett. Skildringen av denna grupp är snarlik de glada drinkarna i det isländska sällskapet. Hela scenen är full av Lynchska upptåg: vakteljakt med fågelhundar på tåget utförd av jägare marinerade i whiskey som skjuter vilt omkring sig.

Palm Beach Story innehåller också en ingrediens som under arbetet med *Twin Peaks* har varit vägledande: manusen skall vara välskrivna. Preston Sturges film präglas av ett högt tempo som till stor del uppnås genom en väloljad dialog. Även *Twin Peaks* har scener fulla av verbal humor om än av ett annat märke. Albert Rosenfields långa aggressiva tirader och Windom Earles välartikulerade retorik är båda en hyllning till dialogen.

7. Sammanfattning och diskussion

I en av av nyckelscenerna i seriens inledningsskede efter den första drömmen säger Cooper: "*The case is easy, crack the code solve the crime*". Drömmen är utformad som en rebus med ledtrådar som om de sammanfogas rätt skall leda till mördaren. I den Agatha Christie-liknande upplösningen samlas alla misstänkta i ett rum och som i alla pusseldeckare avslöjas den skyldiga. Men Coopers uttalande kan också ses som en vink till betraktaren att koppla ihop de olika referenserna, Intra- och intertextuella, och på så sätt lösa de rebusar som Lynch satt ihop för att ge kommentarer om sig själv och om filmer som påverkat honom. Samtidigt är det som Jorge Luis Borges säger att: "*The solution to the mystery is always inferior to the mystery itself*"⁶⁹ Det är det inbördes sammanhanget, referenserna emellan, som är mysteriet.

Twin Peaks handling är, som jag tidigare nämnt, en förevändning för att visa något annat. Min uppsats handlar om detta bakomliggande. Att lyckas med något annat än att glänta på dörren för att få en inblick i mysteriet är svårt p g a av att *Twin Peaks* vill förbli ett sådant. Samtidigt har jag upptäckt en del vid en närmare betraktelse. Intertextuella referenser yttrar sig oftast som namnreferenser eller genom att delar av scener eller replikskiften känns igen. Även arketyper och rent tematiska referenser måste nämnas i detta sammanhang.

De flesta intertextuella referenserna dyker upp i form av påverkan från antingen film-noir eller från filmer ur Alfred Hitchcocks senare produktion. Det syns framför allt i predestinationstemat och dubblerings- och dubbelhetstemat. Utformningen av mördaren kan ses som en hyllning till dubbelheten hos Hitchcocks psykopater. Film-noir referenserna är stiliserade på ett sätt som gör att det inte är lätt att låna grepp från denna genre. Film-noir handlingen i *Twin Peaks* är sålunda helt frigjord från seriens övriga handlingar, vilket får ses som en förutsättning för att den skall fungera. Det enda yttre elementet är egentligen Donnas sporadiska närvaro men bara den stöter sig med genrens krav på stilisering och tematik.

⁶⁹Lucas, T: a.a., s 35

När det gäller samhället finns en förankring i 40-talet och 50-talet, då den amerikanska familjebilden fortfarande var homogen. *It's a Wonderful Life* illustrerar den klassiska familjebilden medan *Peyton Place* visar ett samhälle under förändring. Även ungdomsfilmerna som *Rebel Without a Cause* tycks ha utgjort en inspirationskälla.

De konstnärliga influenserna har påverkat honom i riktning mot expressionism och surrealism. Influenser från bl a Bunuel och Dali är lätt att finna. Det metafysiska rummet i *Twin Peaks*, får t ex ses som en formmässig påverkan av surrealismen, likaså drömsekvenserna. Den amerikanske realisten Hopper verkar ha inspirerat Lynch vid utformandet av miljöerna i *Twin Peaks*

Vad gäller de intratextuella referenserna så finns en serie av teman som kan urskiljas i hans produktion (oavsett val av genre) som elden, abjektet och bristen på kommunikation, och som också återkommer i *Twin Peaks*. I vissa fall kan det vara komplicerat att hålla isär vad som är Lynchs egen tematik, och vad som är ren inspiration från andra konstnärer. Detta är kanske heller inte så viktigt att fastställa. Pablo Picasso lär ha sagt: "*Konst är att stjäla rätt*".

Elden är ett ständigt återkommande tema i hans filmer. "*Fire walk with me*", säger dvärgen i den svarta hyddan och plötsligt fylls bildfältet av en förgörande eld. Golvet i den svarta hyddan är sicksack mönstrat. En symbol för elden och åskviggen⁷⁰. De ondskefulla krafterna i *Twin Peaks* har sålunda elden som uttrycksmedel. Redan i hans första film finns elden med som en slags symbol för destruktiva krafter där de tredimensionella huvudena fattar eld. I *Blue Velvet* finns elden i Jeffreys drömmar som en symbol för det mörka han kommer i kontakt med i sitt inre, och i *Wild at Heart* brinner horisonten som en symbol för att samhället är i brand. Han lär ha fått inspiration att använda sig av elden som tema från avantgardsfilmaren Kenneth Anger som bl a har gjort filmerna *Fireworks* (1947) och *Scorpio Rising* (1964). Dessa är dock svåra att få tillgång till varför jag har lämnat dem utanför rapporttexten.

⁷⁰Cooper, J.C.: a.a.

Abjektet finns i hans övriga filmer i form av uppkastningar, avföring, graviditeter, deformerade människor etc. I *Twin Peaks* får Leos hela uppenbarelse ses som ett abjekt efter att han har fallit i koma. Även den enarmade mannen, Donnas rullstolsbundna mamma och den känslomässigt handikappade Jonny Horne är ett utslag av samma vilja att illustrera lyten och brister hos individen. Dvs något som samtidigt är en del av individen, men samtidigt något som den inte vill kännas vid. Leland Palmer är också ett lysande exempel på detta då han helt har förlorat kontrollen över sin egen kropp som tagits över av Bob. Lynchs tidigare filmer är fyllda med abjekts-relaterade företeelser. I hans första film kastar de tre huvudena upp. Kvinnan i *The Alphabet* kräks på g a den vanmakt hon upplever när hon inte kan fånga bokstäverna. Den lilla pojken i *Grandmother* är sängvätare. Barnet i *Eraserhead* kan ses som ett abjekt liksom John Merricks oformliga kroppshydda i *Elefantmannen*. I *Wild at Heart* kastar Lula upp över golvet vilket anspelar på abjektet i dubbel bemärkelse; Genom graviditeten och genom själva uppkastningen.

Kommunikationsvårigheter är något som samtliga brottas med i Lynchs filmer. I *The Alphabet* lyckas kvinnan inte fånga bokstäverna och sålunda få kontroll över språket. Pojken i *Grandmother* flyr in i en drömvärld på g a sin oförmåga att kommunicera. Detsamma gör Henry i *Eraserhead* när han inte klarar livets påfrestningar. Båda flyr in i drömmen genom sina respektive låtsasvänner. I *Elefantmannen* har språkproblemet tagit sig fysiska proportioner, John Merrick är oförmögen att tala på g a sin sjukdom. I *Blue Velvet* befinner vi oss i en värld som är full av förbud på g a puritanism och föreställningar om vad som är passande. Samhällets förväntningar blir då den mur som skiljer människorna åt. Huvudpersonerna i *Wild at Heart* är på ett sätt ganska lika Henry. De kan inte heller kommunicera, men i deras fall är det bara talets gåva som saknas. De använder ett kroppsspråk och sjunger för att på så sätt kompensera sin brist på kontroll över verbalspråket.

I *Twin Peaks* yttrar sig kommunikationssvårigheterna som medborgarnas oförmåga att ta itu med problem av rädsla för kollektivets dom, men samtidigt är ytterligare ett moment tillfört. Detta är hemligheterna som alla har. Nästan alla i *Twin Peaks* går och bär på något som de är angelägna inte skall komma till allmänhetens kännedom. En skillnad från *Blue Velvet* där ondskan i och för sig finns i samhället, men där en uppriktig

oskuld präglar både Jeffrey och Sandy. De mörka sidorna inom Jeffrey framträder först när han konfronteras med samhällets mörkare sidor. I *Twin Peaks* verkar detta vara utgångsläget: alla går och bär på hemligheter, vilket gör att situationen blir ännu mer tillspetsad.

Dessa teman dyker upp i varierande omfattning i de flesta av hans filmer, och med tanke på den genre-blandning som förekommer inom hans produktion är det märkligt. Han har, som nämnts tidigare, förverkat praktiskt taget en genre per film. Bara detta får ses som ett utslag av intertextualitet. Tematiken får däremot ses som Lynchsk.

Vissa teman har beröringspunkter med andra regissörer, som voyeurismen, kombinationen av sex och våld och mer eller mindre incestösa förhållanden. Dessa psykologiska teman har jag valt att knyta framförallt till Alfred Hitchcock eftersom det finns ett stort antal intertextuella referenser just till honom. Varför dessa teman präglar just Lynchs filmer är intressant att spekulera i. De miljöer som han är uppvuxen i, den lilla staden, präglas i U.S.A. av puritanism, religiositet och en konservativ moraluppfattning. Det framgår också i skildringen av människorna i *Twin Peaks* och *Blue Velvet* att detta är miljöer som han är bekant med och vars människor han känner. Miljöerna utgör i all sin perfektion och sitt lugn den yttersta kontrasten till okontrollerad fasa. Detta anknyter till Hitchcocks ambition att vilja illustrera skrällen där den inte kan tänkas dyka upp. Vad händer under den lugna ytan?

Att Lynch växte upp i efterkrigstidens Amerika och har starka bilder från småstads-idyllen som då var normgivande, är ett oomtvistligt faktum. Han är just i den åldern att han samtidigt har upplevt idylliseringen från 40-talet och första halvan av 50-talet; och samtidigt den gryende ungdomsrevolten under senare halvan av 50-talet då den amerikanska drömmen succesivt blev mer och mer rigid för att sedan börja visa tecken på sprickbildningar. Detta U.S.A. visas i det spektrum av intertextuella referenser som jag tagit upp i texten. I Frank Capras idylliska skildring av Bedford Falls finns det inga sprickor i form av tvivel på den amerikanska småstaden. Människorna är rejäla och en uppriktig tro på samhället präglar också filmen. *It's a Wonderful Life* kan ses som en typfilm innehållande den tidens värderingar. En av anledningarna till att filmerna formats på detta sätt, just

under denna tid, kan ha varit krigets krav på nationell sammanhållning. Efterkrigstiden färgades till en början mycket av krigsårens idylliska beskrivningar och en kollision var ett måste när den första generationen som inte upplevt kriget kom upp i tonåren. Lynch tillhörde denna.

I *Peyton Place* visas återigen den amerikanska småstaden, men en avvikelse är skönjbar. Ungdomarna har fått en framträdande roll. Familjen har börjat att fungera som ett centrum för konflikter, inte som i Capras film, ett centrum för sammanhållning. Familjen är inte längre högsta formen av lycka där medlemmarna solidariskt sluter upp kring den givne patriarken. Den är istället full av komplicerade problem. Samhället runtomkring är fientligt inte solidariskt. Ungdomarnas framskjutna roll hade utvecklats i filmer som bl a Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* och Laslo Benedeks *The Wild One*, där familjen och faderns överhöghet ifrågasattes genom ungdomar som var irriterade över sakernas tillstånd.

Hitchcock hade redan tidigare illustrerat vad som händer när ondskan attackerar den amerikanska samhällskroppen. I filmen *Shadow of a Doubt* finns ett tidigt exempel på hur hotet drabbar småstaden. Det går självfallet att tolka den metaforiskt och göra Uncle Charlie till ett hot mot den "Amerikanska trädgården", dvs en symbol för kriget. Men jag skall vara djärv och anta att Hitchcocks avsikt med filmen var att ympa in skräcken i det som han upplevde vara närmast oantastligt, en plats som är fylld av värme och trygghet m a o småstaden. Småstadsidyllen måste ha haft en rent provocerande effekt på "The Master of Suspense". Han slängde sålunda den första stenen i det glashus som denna mediabild av Amerika utgör. Att Lynch använder sig av Hitchcock för att måla en stor fresk över vad som verkligen döljer sig bakom de lykta dörrarna i *Twin Peaks* betyder, utöver en hyllning till en av filmens mästare, att han vill visa fasan där det praktiskt taget är otänkbart att den dyker upp. Det blir sålunda en fråga om kontrastverkan, något som Hitchcock var genial på att framhäva.

Just pendlingen mellan en subtil, lite makaber humor och skräck var mästarens signum. Detta återkommer framförallt i *Twin Peaks* som innehåller en hel del humor för att sedan vältra sig i expressiva våldsscener, innehållande grovt sadistiska inslag. Samtidigt är det viktigt att göra en distinktion mellan Hitchcocks estetik och Lynchs. Hitchcocks suspense är ett sätt att betrakta, en receptionsform medan det i Lynchs fall, på grund av de otaliga intertextuella referenserna, är fråga om en läsning⁷¹. Paret Jeffrey och Sandy är t ex sådana som Hollywood skulle ha skapat dem, som t ex Andy Hardy och Nancy Drew⁷². Hitchcock däremot skulle aldrig föra in element i en film som skärmade betraktaren från handlingen i själva filmen. Men det är detta som Lynch gör och i många fall med referenser till just Hitchcock.

Lynch kommer från en liten stad av *Twin Peaks* storlek. För att markera var någonstans vi befinner oss är de geografiska referenserna omsorgsfullt genomtänkta. Madeleine Ferguson kommer från Missoula precis som Lynch själv. Missoula ligger i Montana och som konsekvens av detta är en av seriens gestalter (Montana i *Invitation to Love*) uppkallad efter staten. Spokane, den stad där Lynch tillbringade sin uppväxt, säger sig Windom Earle komma ifrån när han utklädd till läkare tar sig in i Dr. Haywards hem. Både Philadelphia och Pittsburgh är städer med anknytning till Lynch som person då de är de stora industristäderna i Pennsylvania där han bodde under studieåren och vars industrilandskap har format hans kritik mot industrisamhället och ytterligare befast hans romantiska föreställningar om naturen, landet. I Pittsburgh hände olyckan som Cooper vid upprepade tillfällen refererar till.

I Lynchs värld har ordet "Pittsburgh" konnotationsmöjligheter. Hemska minnesbilder är lätt att hänga på den i utan konkurrens mest industrialiserade staden i U.S.A., dvs Pittsburgh. Det blir en kommentar till vår uppfattning om industristäderna som vår tids symboler på framsteg. Kontrasten till storstaden är småstaden, den utgör i Lynchs värld en romantisk oförstörd idyll. Småstaden i hans värld är hembygden i nordvästra U.S.A. där han är född och uppväxt. Bruksmiljöerna illustreras genom de timmerbilar som hela tiden ses passera genom samhället. Denna lyriska bild i

⁷¹Jerslev, A: a.a., s 35

⁷²Murphy, K: "Dead Heat on a Merry-Go-Around", nov/dec 1990

kollisionskurs med det moderna industrisamhället skapar Lynchs lyckade symbios av den naturromantik han vuxit upp med och en sällsynt svartsyn. I hans moderna samhälle ligger hoppet i flykten in i drömmen. Att drömmen är det flitigast använda ordet i *Twin Peaks* är ingen slump. Redan i *Eraserhead* flydde Henry in i drömmen när trycket från det samhälle han befann sig i var överväldigande. I *Elefantmannen* är det den gryende industrialismen en hjälplös varelse är utelämnad till.

I *Blue Velvet* är de två världarna väl avgränsade från varandra. Den goda sidan är effektivt illustrerad som en liten landsortsstad (i *Twin Peaks* anda), och den onda sidan som en storstad. Vad vi upplever är två olika städer förenade i en. Den ena fruktansvärd, den andra idyllisk och verklighetsfrånvärd som en dröm. En hyperrealistisk beskrivning av en stad där ytterligheterna polariserats. I *Wild at Heart* existerar samhället inte ens, det är upplöst och fragmentariserat - en ännu hemskare bild egentligen. Känslan av lycka är konsekvensen av ett förlorat förstånd eller kanske ren självbevarelse drift. Oavsett vilket, är bilden av samhället svart och människan utsatt. Nadine i *Twin Peaks* uppnår lyckan genom att förlora förståndet. När hon återfår det faller hon tillbaks in i sin till synes oändliga depression. Om man skall dra någon slutsats av Lynchs samhällen blir det en svart profetia.

Det är alltså den starka kontrasten mellan staden, framförallt företrädd av hans uppväxtmiljöer i nordvästra U.S.A., och hans vistelse i industriregionerna i Pennsylvania, som har skapat den polariserade bilden av staden gentemot den lantliga idyllen.

Men även andra företeelser har influerat honom. Konstinflenser från tiden som studerande vid Pennsylvania Academy of Fine Arts kan antas ha gett honom en annan infallsvinkel och syn på mediet än den vedertagna - det vill säga att lära sig om film genom att titta på film. Inflytande från expressionism och surrealism går att finna i hans produktioner. Framförallt syftar jag då på hans tidiga produktion där filmer som *Grandmother* och *Eraserhead* har beröringspunkter med avantgarde filmen.

Samtidigt finns i hans filmer en klar vittnesbörd om att han är en produkt av ett samhälle som i mångt och mycket färgats av film och TV-historien. Gestalterna är i många fall mytbilder tagna ur filmhistoriska landskap placerade i nya miljöer. Det får en att

tänka på Roy Lichtensteins och Andy Warhols ambition att göra konst av konsumtionssamhällets mytbilder. Marcel Duchamps maskintillverkade bruksartiklar ger åt Lynchs persongalleri en viss resonans. Om man tar ett föremål ur sitt sammanhang och placerar det i en ny omgivning förändras också föremålet. Gestalterna i *Twin Peaks* är ett tvärsnitt av den massmediala verkligheten men gestalterna är samtidigt, precis som Duchamps flasktorkare var när den placerades på museum, tagna ur sina sammanhang. Resultatet blir detsamma; man betraktar föremålet på ett annat sätt. Hans upptagenhet av tingens beskaffenhet dvs textur vill jag knyta till hans bakgrund som målare.

Utgångspunkten för bilden av gestalterna och bilden av det amerikanska samhället i *Twin Peaks* är den som ursprungligen formats av Hollywood. I detta räknar jag även in olika filmgenrer. Vad som är intressant att observera är just blandningen av genrer, hur klassiska mönster bänds ur led och hur roller från olika textområden skapar en friktion när de befinner sig i samma textområde, nämligen Lynchs. Om man generaliserar och säger att *Twin Peaks* i botten är en tvålopera så ligger de olika intertextuella referenserna som ett raster staplade på denna grundläggande form. De olika gestalternas skiftande härstamning styr deras handlingsmönster och för dem samtidigt bort från konventionellare grepp. När en ny källa läggs till de övriga uppstår en slags blandning av genrer. Brottet mot genren blir det enda bestående i en följetong där filmhistoriska gestalter och genrer är inbjudna att delta. Skillnaden mellan den Laura som visas leende på ett foto och den verkliga Laura kan sägas vara ett koncentrat på hela serien - *Inget är vad det ser ut att vara.*

8. Litteratur

Böcker och tidskriftsartiklar:

- Altman, Mark: Twin Peaks - Behind the Scenes , Las Vegas, 1990
- Björkman, Stig: " Bakom Järnridån" i Chaplin nr 4, 1990
- Briskin, David: " Interview With David Lynch" i Rolling Stone nr 586, sept 1990
- Furhammar, Leif: Rutmönster - Leif Furhammar om TV , Stockholm, 1992
- Grimes, William: "Twin Peaks, den dystra tvåloperan går mot sitt slut" publicerad i New York Times, översatt av Tempus nr 23, 1991
- Haftmann, Werner: 1900 - talets måleri , översättning av Rainer Hartleb och Susanne Osten, Stockholm, 1965
- Jerslev, Ann: David Lynch i våra hjärtan. Köpenhamn, 1991
- Lucas, Tim: " Blood and Doughnuts" i Video Watchdog nr 2, 1990
- Maltin, Leonard: Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoon , New York, 1987
- Manns, Torsten: "Elefantmannen" i Filmrutan nr 2, 1981
- Murphy, Kathleen: "Dead Heat on a Merry Go-Around" i Film Comment , nov/dec 1990
- Peterson, H.G.: " Säg det i toner och inte i mord" i Musik o Dramatik nr 1, 1991
- Spoto, Donald: The Dark Side of a Genius: The Life of Alfred Hitchcock , New York, 1983

Tidningsartiklar:

- Beckman, A., Lind, I., Munkhannar, B.: " I Twin Peaks är våldet granne med drömmen" i DN, 910331
- Hedling, Erik: " Småstadens sedesskildrare" i SvD, 901211

Referensverk:

- Cooper, J.C.: Symboler en uppslagsbok översättning Margareta Eklöf och Ingvar Lindblom, London, 1986
- Katz, Ephraim: The International Encyclopedia of Film , London, 1984
- Levin, Gail: Edward Hopper - The Art and The Artist , New York, 1980

Maltin, Leonard: Movie and Video Guide , New York, 1992
Nash, J.R., Ross, S.R.:The Motion Picture Guide , Chicago, 1986
Shakespeare, William: Shakespeare - Complete Works , ed. Peter
Alexander, London, 1978
Shakespeare, William: Världslitteraturen - de stora mästarna ,
Översättning Per Hallström, Stockholm, 1926

Dokumentärer:

Ross, Jonathan: Jonathan Ross - Presents David Lynch , A Channel X
Production for Channel 4 Television, 1990