

*Ove Christensen og Claus K. Kristiansen*

# Det hemmelige og det hellige i *Twin Peaks*

»Kun fordi man elsker sandhed på den måde, at enhver, der elsker noget andet, gerne vil have, at det han elsker, skal være sandhed; og fordi man ikke ønsker at blive bedraget, vil man ikke lade sig overbevise om, at man tager fejl. Derfor hader man sandheden på grund af det, man elsker i stedet for sandheden. Man elsker dens oplysning, hader dens afsløring«.

Sct. Augustin.

*Twin Peaks* er fordoblingernes sted. Det er tvesynets - twin peeks - sted. Vi bliver hurtigt klar over, at alt her har en dunkel bagside; vi skal ikke tro, hvad vi ser, men altid være skeptiske når noget præsenterer sig som indlysende. »The owls are not what they seem« er den læresætning, vi forlængst har taget til os. I *Twin Peaks* kan vi ikke blot som passive tilskuere følge detektivens skarpsindige opklaring af forbrydelsen; vi må selv være detektiver, altid opmærksomme på de mindste detaljer - det kunne være spor, der senere viser sig at være betydningsfulde. Eller måske er de det ikke. *Twin Peaks* følger ikke noget fast mønster, som, når vi først er blevet fortrolige med det, gør, at vi kan forudsige, hvad der nu vil ske. *Twin Peaks* er det konsekvente genrebrud; så snart vi mener at have etableret genrens konventioner, brydes de, og vi må igen bruge vort tvesyn og omjustere vore øjne til et nyt uforudsigeligt træk.

Noget af stilen i *Twin Peaks* kan illustreres ved helten, FBI Speciel Agent Dale Cooper. Han etableres som en lettere excentrisk, men skarpsindig detektiv. Hans deduktioner er ikke altid lige gennemskuelige, men vi ved fra utallige krimier, at vi nok skal få den indlysende, stringente udredning til sidst, så vi kan sige: 'ja, selvfølgelig'. Ingen problemer her. Men så begynder Cooper at

tale om en drøm om Tibet og Dalai Lama, og hvordan han i denne drøm havde tilegnet sig en metode, hvor man gennem sjæl-krop-koordination, kan få svar på spørgsmål. Cooper demonstrerer metoden i praksis. De mistænkte nævnes efter tur, og ved hvert navns nævnelser kaster Cooper en sten efter en flaske. Rammer han flasken, så har vi den skyldige. Her må vi revidere vort syn på Cooper. Måske er han ikke blot excentrisk, men ligefrem gal. Måske er han morderen. Er han overhovedet FBI-agent? Hvordan gik det egentlig til, at han dukkede op i Twin Peaks kun få timer efter mordet på Laura Palmer, tilsyneladende uden at nogen har sendt ham?

Ja, hvad er meningen? Den er måske et helt andet sted. Den nævnte episode af *Twin Peaks* er instrueret af den ene af seriens to skabere: David Lynch. I Lynchs film *Blue Velvet* (1986) har Kyle MacLachlan, der spiller agent Cooper, hovedrollen som Jeffrey Beaumont. I *Blue Velvet* kaster han, ligesom i *Twin Peaks*, sten efter en flaske, hvilket fører til at han finder et afskåret øre. Dette afskårne øre leder til et kig ned i den idylliske lillebys fortrængte og depraverede lag. Så for Lynch-kendere er den absurde stenkaster-episode i *Twin Peaks* et signal om, at også det idylliske Twin Peaks vil få vendt vrangen ud.

Nu skal man ikke tro, at har man gennemskuet de intertekstuelle referencer, har man samtidig fundet svaret. I *Twin Peaks* gælder det også, at *intertextualities are not what they seem*. To af de unge piger i serien - Audrey Horne og Donna Hayward - taler sammen; Audrey mener - ligesom Jeffrey i *Blue Velvet* - at hun med sin egen *private investigation* kan bidrage til at opklare mordet. Hun spørger Donna, om hun kender »One Eyed Jacks«. Donna svarer »Er det ikke den western med Marlon Brando«, og Audrey må så forklare, at »One Eyed Jacks« er et kombineret casino og bordel. Den smarte seer har naturligvis gennemskuet referencen til Brandos western, men denne reference bliver nu naiv. Den uskyldige (Ma)Donna og den smarte seer er lige uvidende om »One Eyed Jacks« noget mere kødelige realitet. Dermed er også hentydet til, at *Twin Peaks* ikke blot er en intellektuel leg med sofistikerede referencer, men også en kropslig-sanselig oplevelse.

*Twin Peaks* forfører. Som man vil vide, så peger Coopers tibetanske metode på Leo Johnson som Lauras morder. Men den virkelige morder er Lauras far: Leland Palmer. Forskellige teorier har været luftet om årsagen til Coopers fejltagelse. Le-o kommer tæt på Le-land; på det tidspunkt episoden blev optaget, vidste man ikke hvor længe serien ville fortsætte, så man havde en alternativ slutning med Leo som morder. Cooper forsøgte sig kun med navne, der indeholdt bogstavet »J«; var han gået videre med f.eks. »P« ville Leland være kommet med etc. Den mest indlysende forklaring - at Cooper ikke finder morderen, fordi man naturligvis ikke kan opklare forbrydelser ved at kaste

sten efter en flaske - er der ingen der har bragt på bane. *Twin Peaks* irrationelle logik forfører og får os til at acceptere de fornufstridige hændelser i en grad så vi selv overtager dens logik.

## *Læsningens hemmelighed*

I det følgende vil vi lade os forføre af en række figurer i *Twin Peaks*. Men gennem det spil, som opstår mellem *Twin Peaks* og vores læsning af den, vil vi tillige forsøge at forføre *Twin Peaks*. Enhver læsning vil være indspundet i et sådant særegent spil, hvor man ikke altid kan afgøre, hvem eller hvad der gør sig til objekt for forførelsen.

Enhver læsning er en gentagelse med en forskel. En læsning er derfor et supplement til teksten. Læsningen supplerer teksten i tre-dobbelt forstand. For det første lægger læsningen noget til teksten, noget teksten ikke selv gør opmærksom på, men som nok i en eller anden forstand er i teksten. Læsningen udfylder tekstens mangel. For det andet er læsningen tekstens suppleant og på den måde erstatter læsningen teksten. Og for det tredje supplerer læsningen teksten i den betydning, at den er en overflødig gentagelse, fordobling. Læsningen er såvel en ud-lægning af teksten som et ud-læg i teksten, hvor den lægger sig ud med teksten. Gennem ud-læg i teksten skal læsningen samtidig være et ud-kast, der giver et af-kast, en rente. Læsningen kommer af teksten som dennes af-kom.<sup>1</sup>

Der er her tale om andet og mere end sofisterier, nemlig en præcisering af, at forholdet mellem tekst og læsning er principielt ubestemt. *Ubestemmeligheden* markerer samtidig en afstand til en forestilling om en bestemt intentionaltitet i teksten såvel som i læsningen. Man må acceptere såvel teksten som læsningens a-destination og dis-tentionaltitet, da teksten ikke besidder nogen (evt. centreret) mening, men kun er i sine effekter - i sine læsninger; disse kan så på deres side være nok så meningsfulde. Man kan kalde det en forskydning fra in-tention til tension; fra målrettedhed til spænding, for at markere det arbejde teksten foretager for at holde 'dis-seminationen' nede og for at sikre, at teksten kan fremstå som centreret omkring en mening; en meddelelse - evt. en op-klaring. Tekstens forsøg på at holde disseminationen og polysemien nede skal ikke forstås kritisk på den måde, at læsningens opgave er at frigøre nogle 'ned- og under-trykte' elementer. Det er snarere læsningens opgave at spille med i tekstens spil med betydninger, og derved være med til at sætte et tekstens 'over-tryk': excès, supplement osv.

Termen 'dis-tentionaltitet' overtages fra *Sct. Augustin*, som anvender den i sin diskussion af tiden i 11. bog af sin *Bekendelser*. Med termen ønsker Au-

gustin at markere, at som tiden er spredt og udstrakt, er 'jeg'et' splittet. »Mit liv er splittet«, og »Jeg er opløst i tider«, siger Augustin og viser, hvordan 'jeg'et' og tiden har en række fællestræk, hvor begge søger enheden - Gud -, der vil betyde en negation af såvel tiden som 'jeg'et'.<sup>2</sup>

Med sine overvejelser over tiden og 'jeg'et' rammer Augustin en række centrale forhold ved teksten. Teksten søger en enhed: Gud. Men samtidig holdes teksten præcis i gang af splittelse og udstrakthed. Det marginale er forudsætningen for, at teksten kan hævde én mening; disseminationen er forudsætningen for det én-tydige. Samtidig forbliver tekstens forsøg på at lukke sig og fastholde éntydheden umuligt. Det marginaliserede vender konstant tilbage i teksten. Ikke fordi det er 'det fortrængtes genkomst', men fordi skriften ikke er og aldrig kan være en-tydig. Skriften er altid sat i et spil, og elementerne i spillet går ikke op i en intenderet struktur, de lever et eget liv, kan man sige.

Samtidig med opmærksomheden mod det kontraintentionale i teksten må enhver læsning imidlertid være fuldkommen forpligtet på teksten. Der er kun teksten som udgangspunkt for læsningen. Man kan også sige, at samtidig med at læsningen er en skrift, er også skriften en læsning. Det er umuligt at fastholde rigide skillelinjer mellem de to procedurer, da der egentlig ikke er tale om to procedurer, men snarere en og samme (evt. dobbelte eller flerdobbelte) procedure, hvis u håndterlighed en vesterlandsk metafysik har forsøgt at beherske gennem opsplitning og prioritering.

Når der i den her foretagne læsning findes en lang række eksplicite henvisninger til psykoanalysen, skal dette ikke forstås således, at meningen er at finde i en psykoanalyse af det 'manifeste indhold', hvorved man kommer til det meningsgivende 'latente lag'. Tværtimod er det læsningen, der sætter meningen. Det latente er dermed en effekt af læsningen; det latente er kun nachträglich.<sup>3</sup> Det latente findes ikke uden for læsningen. Samtidig er de psykoanalytiske referencer ikke tilfældige, udefrakommende. De findes alle på det manifeste plan som figurer eller intertekstuelle referencer, der er i spil. Selve forestillingen om en opdeling i manifest og latent må således omtydes. Det latente er netop kun nachträglich som effekt og bliver derved *et supplement* til og i teksten. Det latente er sat i det samme spil som det såkaldte manifeste lag, hvilket svarer til en helt almindelig sprogeffekt: sproget sætter tilsyneladende altid en forestilling om sin egen grænse og 'et noget' hinsides denne grænse, men netop som effekter af sproget. Det hinsidige - eksempelvis som 'det Hellige', eller 'det Gode' og 'det Onde' - er således selv en sproglig effekt.

En af de første til at pege på *supplementets* betydning i læsningen af levende billeder var nok *Roland Barthes*, som bl.a. i »Den tredje mening« fra 1970 forsøger at læse nogle »still-billeder« fra Eisensteins film.<sup>4</sup> Barthes taler om

tre niveauer eller typer af meddelelser. Det første er kommunikationens niveau. Dette er meningens eller *denotationens niveau*. Det andet niveau er det symbolske, hvor meningen er tilstede som konnotation. Denne meddelelsestype er stærkt afhængig af de kulturelle koder for læsning. Barthes omtaler dette niveau som betydningens, *signifikationens niveau*.

Efter at have redegjort for de to første meddelelsestyper skriver Barthes i 'Den tredje mening': »Er dette alt? Nej, for jeg kan endnu ikke løsrive mig fra billedet. Jeg læser, jeg modtager (muligvis allerede fra starten) tydeligt, uregelmæssigt og stædigt en tredje mening. Jeg ved ikke, hvad dens indhold er, - i det mindste kan jeg ikke benævne det, - men jeg ser nok de træk, de betydningsbærende tilfældigheder, som danner dette - følgelig ufuldstændige - tegn. /.../ I modsætning til de to første niveauer, kommunikationens og betydningens, er dette tredje niveau - selv om det endnu er voweligt at læse det - *betydningsstilblivelsens* [signifiante] niveau; dette ord har den fordel, at det refererer til udtrykkets [signifiant] felt, og ikke til betydningens«. <sup>5</sup>

Det interessante i vor sammenhæng er Barthes begreb om *signifiante*. I forhold til den symbolske, kulturelle betydning, som Barthes kalder for 'den åbenbare mening' (le sens obvie), er 'den tredje mening' en 'stump' mening (le sens obtus), som står uden for det kulturelle og kodede. Den tredje mening kan i vores sammenhæng ses som et udtryk for det tekstens supplement, som analysen udgør. Og Barthes peger videre på en mulig metafor for en sådan læsningens strategi, nemlig *anagrammet*. <sup>6</sup> Anagrammet besidder en række interessante egenskaber i tekst-læsningen, hvoraf en af det mest interessante måske er anagrammets placering mellem 'indenfor' og 'udenfor' teksten. Således kan Windom Earle eksempelvis læses anagrammatisk som: Random <sup>e</sup>vil. Her viser fordoblingen af 'e' og 'v' hen til, at Windom Earle i starten af serien i sit fravær var langt mere foruroligende, mens han bliver tydeligere, mindre ubestemt og mindre foruroligende senere i serien. Han bliver be-nævnt og indgår da i en fastere, mindre excessiv struktur. Men det kan ikke afgøres om anagrammet er indre eller ydre i forhold til Twin Peaks. På den ene side kan man ikke komme uden om, at navnet 'Windom Earle' findes i teksten, og at det kan deles op på den angivne måde. Anagrammet er således 'indre' i forhold til teksten. På den anden side er anagrammet et indbrud i teksten. Det er et indgreb som ændrer den 'foregivende' mening. Arbejdet med at splitte 'w' til to 'v'-er er en udmærket illustration af 'læserens rolle' i læsningen, som dermed er med til at konstituere teksten. Anagrammet er altså samtidig ydre. Anagrammet nedbryder forestillingen om, at det kan afgøres om læsninger er indre eller ydre. Med eller mod Barthes kan man sige, at læsningens supplement svarer til punktum i fotografiet: »hvadenten det er indkredset eller ej, så er det et supplement: det som jeg tilføjer til fotoet og *som imidlertid allerede*

er der«. <sup>7</sup> I læsningens strategi forbliver det ubestemt, hvor betydningen kommer fra. Den opstår i et spil mellem læsning og tekst, hvor læsningen er skrift og skrift er læsning.

Hvad der kan siges om anagrammet, kan tillige siges om ordspil. Ordspil er ofte associative betydninger, hvor associationens udspring er uafgørligt, eller hvor såvel læsningens skrivearbejde på teksten og tekstens skrivearbejde på læsningen virker sammen. En særlig art af ordspil er inter-tekstualitet, som netop fungerer efter samme principper som ord-spillene. Referencer ind-poder nye betydninger, men de stammer egentlig fra teksten selv: De er altså på en gang ydre og indre, ligesom lærredet eller skærmen i sig selv på en og samme tid er ydre og indre.

## *Hemmelighedens orden*

»It's like I'm having the most beautiful dream and the most horrible nightmare at the same time«, siger Donna Hayward på et tidspunkt til sin mor. Denne fornemmelse er meget rammende i forhold til, hvad man føler ved at se *Twin Peaks*. Fortællingen og billederne veksler mellem det behageligt æstetiske på den ene side og det foruroligende og morbide på den anden. Den nydelige overflade er hele tiden ved at krakelere og dermed åbne op for allehånde modbydeligheder. Såvel på fortælleplanet som på billedplanet er der en evig tilstedeværende usikkerhed; en 'un-ease', som måske nærmere er en 'dis-ease'. Det hemmelige er sygdommen.

Denne dobbelthed i *Twin Peaks* markeres af titlen, hvis homonym, som sagt, er 'twin peeks': et tvesyn eller dobbeltblik, hvilket går igen i navnet Cooper, hvor de to *o*'er kan læses som to (ugle)øjne. <sup>8</sup> Cooper bliver derved i stand til at foretage dobbeltblik på de hemmeligheder, som *Twin Peaks* dækker over.

»Diane, en lille by er ikke ulig en flod, masser af skjulte strømme og hvirvler, som hver har sine egne hemmeligheder. Jeg gætter på, at jeg ikke engang har brudt overfladen endnu«, siger Cooper til den for os ukendte Diane. Som alle detektiver er det Coopers opgave at afdække de skjulte strømme og hvirvler. En kriminalfortælling drives bl.a. frem af dette spil, der foregår mellem det skjulte og det kendte. Når dette kædes sammen med gysset eller 'the thrill' får man en cocktail, der på mange måder minder om Sigmund Freuds definition på det uhyggelige: 'Das Unheimliche'. <sup>9</sup> 'Das Heimliche', det hyggelige, hjemlige, fortrolige, rummer i sig noget 'heimlich', hemmeligt, skjult, fortrængt. Det er når dette fortrængte bliver gjort 'unheimlich', uhemmeligt, blotlagt, at det bliver 'Das Unheimliche', det uhyggelige, fremmede. Det som er uhygge-

ligt, er altså ikke at det er noget fremmed, det andet, men netop at det uhyggelige er alt for velkendt.

For David Lynch er floden som metafor for det hemmelige et genkommen-de træk. I *Blue Velvet* er hemmelighedernes sted sangerinden Dorothy Vallens lejlighed.<sup>10</sup> Det er her de forskellige hemmeligheder samles og kondenseres til en betydningsfuldhed. Det er derfor signifikant, at beboelsesejendommen, hvor Dorothy bor, hedder »Deep River Apartments«. Udover at være metonym for hemmelighed er det dybe vand i floden dels symbol for seksualiteten og begærets strøm, og dels symbol for den endelige fortabelse i intetheden: Døden. Floden symboliserer derfor sammenhængen mellem begær og død - seksualitet og destruktion.

Tillige kædes hemmeligheder hos Lynch ofte sammen med drømme - der er ingen der ved, hvorfor vi i drømme vælger præcis de billeder, vi gør, som Cooper udtrykker det. Derfor udgør drømmeuniverset i sig selv en hemmelighedsfuldhed, hvor det gælder, at vi må bryde koden for at forstå billederne. »Break the code, solve the crime«, siger Cooper da han har drømt svaret på mordgåden: hvem dræbte Laura Palmer? Lynchs betagelse af drømmeuniverset og, sammenhængende dermed, figurer fra Freuds psykoanalyse, skal nok mest af alt ses i et narratologisk perspektiv. Det er figurer der bringes i spil for dels at kæde fortællende elementer sammen, men lige så meget for at spille på seernes forventninger.

Hemmeligheder findes forskellige steder i *Twin Peaks*. Der er forskellige typer af hemmeligheder, som hver især skal behandles på forskellige måder. Hemmeligheder har deres egne koder, men man kan dele dem op i forskellige hemmelighedstyper. I det følgende vil vi operere med fire forskellige typer af hemmeligheder i serien. Denne opdeling svarer på mange måder til en oplysningsdialektisk iscenesættelse af den vesterlandske rationalitet.

På mange måder kan rationalitetens historie betegnes som en proces, hvor tænkningen indsnævres til det begribelige og dermed til det, der går op i begrebet. Det konkrete, ikke-begrebslige, det som er for simpelt til at indeholdes i den sociale orden, såvel som det, der ligger hinsides eller 'over' et begrebsligt niveau, skæres på forhånd væk. Dermed opstår der to typer af hemmeligheder: det særegne og det metafysiske (hellige; åndelige). Det begrebslig-videnskabelige fungerer ud fra en forestilling om, at sandheden ligger skjult, hvorfor det handler om at finde 'ned under' de rene fremtrædelser. Ud fra forskellige spor kan de skjulte 'årsager' findes frem. I *Twin Peaks* findes denne figur bl.a. i forhold til læge-videnskaben og politiets efterforskning af forbrydelsen, som dermed giver to yderlige hemmelighedsstrukturer, men nu i det, som ikke kan ses, men nok be-gribes. Hvor de to første typer af hemmeligheder ligger uden for den civiliserede orden indgår de to sidste præcis i denne or-

den, ja er en del af konstitutionsgrundlaget for ordenen.<sup>11</sup>

En type af hemmeligheder er den, der er et udslag af 'begærets dunkle mål'. Hemmelighederne er her ofte perverse tilbøjeligheder og direkte sammenhænge mellem sex og vold eller mellem begær og destruktion. Ikke alle typer af seksualitet er tabueret. Frivillig sex blandt ligesindede og voksne mennesker er social acceptabel, så længe den begrænses til det intime og private - 'Das Heimliche'. Den seksualitet, der ikke er acceptabel, er pervers. Det er tilfredsstillende af drifter som ikke finder social accept. Fælles for persioner er ofte, at de kan ses som udtryk for infantil seksualitet. Det er en seksualitet, som ikke er reguleret socialt gennem 'den Andens Lov', hvilket på individets plan vil sige symbolsk. Individet træder ind i en socialreguleret sfære, når det har anerkendt adskillelsen i 'jeg' og 'mig'; i 'jeg' og 'du' og i 'jeg' og 'det' - altså når barnet lærer, at det er adskilt fra sin mor og at verden består af fænomener, som er 'ikke-jeg'.

Den infantile, præ-ødipale seksualitet er ikke reguleret, da der for barnet ikke er nogen instanser til at regulere, og da barnet ikke (anerkender) grænser. Således lever mor og barn fra barnets synsvinkel i en fuldstændig symbiose, hvor barnets drifter tilfredsstilles - barnet er kun lyst-jeg. Når pervers seksualitet ses som infantile driftsbesættelser skyldes det, at sammenknytningen mellem lyst-tilfredsstillende og destruktion er direkte for barnet, som netop ønsker at destruere et begærsobjekt, der forholdes det.

En anden hemmelighedsstruktur er den, der udgøres af 'det andet': materien, den fysiske verden, det naturlovmæssige. Her projiceres orden ind i naturen i modsætning til den førstnævnte amorfe og uregulerede natur. Naturen bliver til unatur; et udtryk for menneskelig (eller Guds) rationalitet. Naturvidenskaben beskæftiger sig med, hvordan naturen kan aflukkes sine hemmeligheder, for dermed at kunne beherske og forudsige den, hvorved den trækkes ud af sin 'andethed'. 'Nature to command must be obeyed', sagde allerede Francis Bacon. Og selv om man kan diskutere betydningen af disse ord, ligger der en klar (an)erkendelse af, at viden om naturen er vejen til at kunne indrette sig efter den. Bacons indsigt går på, at der er en direkte forbindelse mellem viden og magt: Viden *er* magt.

Også den menneskelige krop er for videnskaben et stykke natur. Mennesker er dermed underlagt naturlovmæssigheder. Medicinen udgør derfor et område, hvor man samtidigt med at udforske naturen udforsker en del af mennesket. Lægerne kigger på hemmeligheder - skjulte lovmæssigheder for menneskets legeme; psykiaterne sindets lovmæssigheder osv. Men psykiatrien udgør til lige et mellemfelt mellem det naturlovmæssige og det socialt lovmæssige; mellem naturvidenskab og humanvidenskab.

Dermed er der peget på et tredje område, hvor forhold er skjulte og hemme-



lige. Den sociale orden bygger på, at vi alle må indrette os efter de fælles regler og konventioner, som er samfundsmæssigt anerkendte; indstiftelsen af 'Faderens lov'. Den sociale orden skal regulere og sætte grænser således at en kollektiv opretholdelsesdrift erstatter selvopretholdelsesdriften. Den sociale orden skal således sætte love og regler, som kan gøre den menneskelige energi anvendelig i civilisatorisk retning fremfor en alles kamp mod alle. At den sociale orden er så vigtig skyldes ikke mindst de drifter af begærmæssig art, som alle mennesker qua mennesker er i besiddelse af. Freud nævner tre grundlæggende (asociale) drifter: at slå ihjel (fadermordet), kannibalisme (at æde sine egne børn) og incest (at besidde sin egen mor).<sup>12</sup> De tre grundlæggende drifter modsvares af tre grundlæggende tabuer, der for Freud er kulturens egentlige grundlag. Den sociale regulering står således i modsætning til menneskets umiddelbare driftsmæssige konstitution, hvilket er årsagen til 'kulturens byrde', som Freud hævder.

Hemmeligheder i dette felt er ulovligheder, kriminalitet. Det er her den sociale grænsedragning foretages. Den perverse seksualitet bliver først direkte forbudt, når den overskrider den sociale regulering af seksualiteten - og dermed anfægter den sociale orden.

Kriminalitet som brud på den sociale orden ses som en regression til en før-social handlings-typus. Berigelsesforbrydelser er eksempelvis forsøg på at lade den individuelle opretholdelsesdrift gå forud for en kollektiv, hvorfor de må straffes. Denne forestilling omkring 'den sociale orden' er ideel eller principiel, ikke reel. Den sociale orden bygger på autoritets- og magtstrukturer, hvorved det kollektive og individuelle allerede er blandet sammen. Det samme kan siges om forvaltningen og opretholdelsen af den sociale orden, hvor individuelle interesser står overfor kollektive og sociale. Det er modsætningen mellem det enkelte, særegne og det totale, helheden, der er på spil. Men som ideel forestilling kan den sociale orden repræsentere den kollektive opretholdelsesdrift.

Et fjerde felt for hemmeligheder udgøres af det, der ligger hinsides menneskelig forståelse og fornuft; det der unddrager sig begrebets beherskelse, men som samtidigt ikke er det særegne. Det er det religiøse, det mystiske, det vi senere vil kalde 'det Hellige'; det man defamerende har kaldt det overnaturlige, for at underminere dets realitetsstatus. »Der er mere i himlen og på jorden, end vor filosofi har drømt om«, siger major Briggs i en samtale umiddelbart efter Lelands død, hvor emnet er 'det Gode' overfor 'det Onde'. På samme måde som det sanseligt-kropslige er dette ikke en (verdslig) orden. Orden skabes i menneskers begrebslige omgang med ting og forhold, og som sociale konventioner. Det man ikke begrebsligt kan organisere benægtes eller fortrænges (som 'Das Unheimliche') - dette har i det mindste været en kraftig

tendens indenfor den vesterlandske tænkning, og det er præcis det, der kendetegner oplysnings- og beherskelsesparadigmet, som stadig er hegemonisk.<sup>13</sup> Men netop benægtelsen og fortrængningen udgør her - som i de øvrige felter - tillige fascinationen, den perverse nysgerrighed.

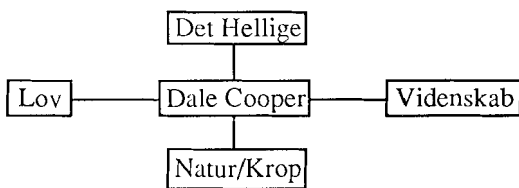
Vi får altså fire felter - Natur, Videnskab, Lov og Det Hellige - der på hver sin måde rummer og organiserer hemmeligheder, der positivt eller negativt er konstitutive for Orden. De fire felter er naturligvis ikke skarpt afgrænselige; tværtimod er det deres sammenblanding, der er interessant - ikke mindst når det angår *Twin Peaks*.

I *Twin Peaks* er det Dale Cooper, der i egenskab af den hidkaldte FBI-agent står i centrum for disse hemmelighedsstrukturer, som han til en vis grad tillige står udenfor. Alt og alle synes at kommunikere med Cooper. Hvis Cooper udgør et centrum, kan de fire hemmelighedsfelter skitseres på følgende måde:

Hinsides Orden:

Orden:

Før-Orden:

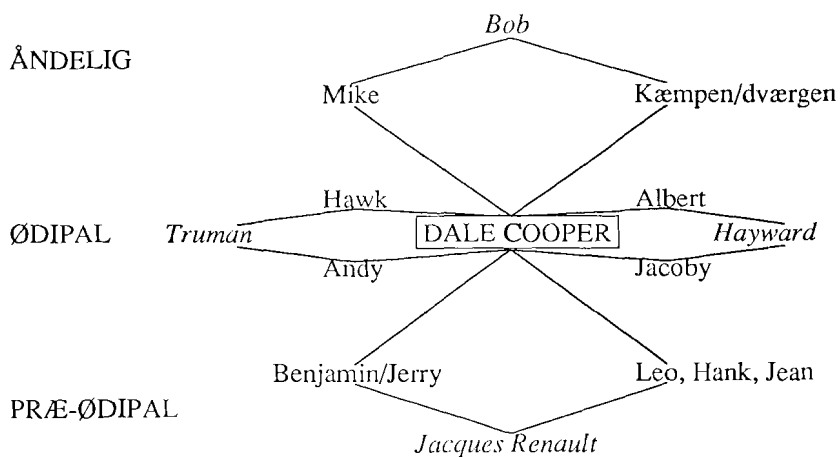


Cooper inkarnerer for såvidt elementer fra alle fire sfærer. Han er kropsligt-sanselig i sin måde at indsuge indtryk på: douglas-granerne, den rene luft, kaffe, cherry-pies osv. sanses alle som unikke sansninger med hele kroppen. Han bruger krop-ånd koordination i sin tibetanske metode; modtager hjælp fra kæmpen; han følger loven og bruger videnskab. For at opklare forbrydelsen og afdække de hemmeligheder - der repræsenterer alle fire sfærer - den rummer, må han bruge hele registret: »As a member of the bureau I spend most of my time seeking simple answers to difficult questions. In the pursuit of Laura's killer I've employed bureau-guidelines, deductive technique, tibetean method, instinct and luck. But now I find myself in need of something new, which in lack of a better word, we shall call *magic*«. <sup>14</sup>

I *Twin Peaks* finder vi forholdet mellem orden og uorden spændt ud mellem dimensioner, som repræsenterer u-orden. Denne linje går fra det før-begrebslige, som psykoanalytisk kan repræsenteres ved det præ-ødipale, det der ligger før struktureringen ved 'Faderens lov', til det over-begrebslige, det metafysiske, som vi lader repræsenteres ved 'Det Hellige'. Den socio-kulturel-

le orden er derimod repræsenteret ved forskellige instanser, der søger at opretholde ordnen. Linjen for opretholdelsen af ordnen er derfor ikke udspændt mellem nogle yderpunkter, men er kontinuerlig ud fra uendeligheden af mulige opretholdelsesinstanser. Man kan måske hævde, at den grundlæggende konflikt i *Twin Peaks* er konflikten mellem disse to linjer, som også kan markeres ved to forskellige ordner: forestillingen om en kosmisk orden mellem det gode og det onde; det høje og det lave; sjæl og krop osv. Denne står over for en verdslig forestilling om social orden, repræsenteret ved en ødipal orden, der ikke anerkender en anden og mere fundamental orden, hvori den sociale orden blot er en lille brik i kampen mellem det gode og det onde.

Vi finder i *Twin Peaks* markante og differentierede repræsentationer for de forskellige sfærer for hemmeligheder:



I figuren er de reneste inkarnationer af en instans fremhævet, således er Jacques den mest kropsligt-sanselige, hvilket vises i scenen, hvor han beretter for Cooper, hvad der skete den aften Laura blev dræbt. Man ser et close-up-billede af Jacques mund i slow-motion, da han beretter detaljer fra aftenen, hvor beostæren Waldo hakkede i Lauras skulder. Linierne markerer, at vedkommendes karakter forskydes i retningen af et andet felt. Andys motorik viser, at han har nogle problemer med kroppen. Hawk har træk, som viser ind i det ån-

delige felt. Osv.

Det er ikke noget tilfælde, at repræsentationerne er maskuline. Den kvindelige sfære er måske den mest hemmelighedsfulde af dem alle i *Twin Peaks*. »In the grand design, women were drawn from a different set of blueprints«, forklarer Cooper. Når den kvindelige hemmelighedssfære griber ind i den maskuline orden, er det at kaos opstår - jvf. dr. Jacobys »Laura had secrets«. Coopers, når det kommer til stykket, ikke særligt vellykkede opklaringsarbejde - han overser spor, og når han endelig ser dem, er det snarere fordi sporene kommer til ham, end fordi han finder dem - har måske at gøre med denne sammenblanding.

## *Ordenens hemmeligheder*

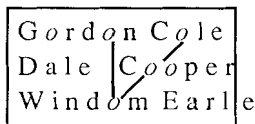
Det eneste der er galt med Dale Cooper, er - siger Audrey - at han er *perfect*. Men det er også som om, der mangler noget.

Cooper er påfaldende u-erotisk. Hans stærke sanselighed - hvadenten det gælder kaffe, cherry-pies eller douglas-graner - er mest af alt præget af en barnlig umiddelbarhed. På den anden side viser scenen på skydebanen sublim driftsbeherskelse. Symptomalt nok så har Cooper og betjentene netop diskuteret kvinder, hvorpå Cooper affyrer sit potente våben, med respektindgydende præcision. At det tager så lang tid for Cooper at opklare mordet, og at han overser flere spor, skyldes måske en blindhed, der netop har med det erotiske og seksuelle at gøre. For selvfølgelig har også Cooper sine hemmeligheder: er han *a detective or a pervert*.<sup>15</sup>

Kernen i plottet: hvem dræbte Laura Palmer? er incest. Laura blev myrdet af sin far Leland Palmer (der ganske vist var besat af den onde ånd BOB, om hvem Laura skriver i sin dagbog: »Isn't sex weird...This guy can really light my F-I-R-E«). Der er altså ikke kun tale om drab, men om brud på et fundamentalt tabu og dermed på den herskende orden.<sup>16</sup> Dette ved Cooper godt. I en drøm har Laura hvisket ham svaret i øret. Men som det ofte går, så har Cooper næste morgen glemt det igen. Nu er der jo en grund til at man glemmer drømme. I søvnen sænkes den censurtærskel, der i vågen tilstand forhindrer fortrængt materiale i at nå frem til bevidstheden. Men i drømmen kan det fortrængte træde frem, dog for igen at blive fortrængt, når censuren atter er agtpågivende. Når Cooper glemmer svaret fra drømmen, så kan det skyldes fortrængning af incesten, noget der tilsyneladende er for smerteligt for Cooper. Selv efter at Leland er afsløret, er det ikke incesten Cooper taler om. Han fastholder, at Leland var besat af BOB, for »er det lettere at forstå, at en far voldtager og dræber sin datter? Er det mere betryggende?«

Også Cooper har sine hemmeligheder, og som alle andre hemmeligheder i Twin Peaks, kommer de langsomt op til overfladen. I små bidder får vi indblik i Coopers fortid. Allerede tidligt erfarer vi, at et eller andet afgørende skete i Pittsburg. Pittsburg antager efterhånden karakter af *urscene*, den fundamentale kerne Coopers handlinger er bygget op om.<sup>17</sup>

Cooper har i overført betydning to fædre. Gordon Cole er hans overordnede i FBI. Cole spilles af David Lynch, *Twin Peaks*, og dermed også Coopers, skaber. Altså en fader af mere åndelig eller metafysisk karakter. Den anden far er Windom Earle, Coopers gamle partner fra FBI, den der har lært ham alt; men som nu er blevet gal. De to fædre er metonymisk forbundet i Shelly/Shelley. Den stærkt tunghøre Gordon Cole kan på mirakuløs vis *høre* servitricen Shelly Johnson, selv uden høreapparat.<sup>18</sup> Windom Earle *hører* Audrey recitere et digt af Shelley. Vi får følgende opstilling:



Antallet af *o*'er i navnene angiver en rangorden. Cole er Skaberen (med en treenighed af *o*'er og naturligvis bogstaverne G-O-D), Cooper er sønnen (hvis to *o*'er angiver hans såvel jordiske som åndelige herkomst), og Earle den frafaldne Lucifer.

Bogstavet *o* får tydeligvis en sammenknyttende funktion. Den diagonale relation er Fader-Søn, altså det familiale. Den vertikale relation - Faderen - understreger sønnens mangel. Det dobbelte *o* i Coopers navn peger på det potentielt kritiske hos Cooper: hvilken vej vil han svinge - op eller ned? (herom senere). Der er tilsyneladende et *e* for meget i Windom Earles navn. Det kunne strengt taget undværes - er *overflødigt*. Men læser man hans navn som et anagram for *random evil* (og Earle er jo ikke den virkelig onde), ser vi at *w* må splittes op i to enkelte *v*. Anagrammet kan dermed skrives: Random  $\epsilon_v$ vil. Det overflødig *e* peger altså på overskuddet, det excessive - eller med Batailles udtryk: den fordømte del - det onde (vi vender tilbage til dette).

Bogstavets betydning ekspliciteres i serien selv: Da Cooper - med sin tibetanske metode - kaster sten efter flasker, koncentrerer han sig om bogstavet »J«, da det står anført i Laura dagbog. Det er da også et hyppigt forekommende bogstav i personernes navne. Bogstavet »O« er imidlertid mindst lige så

hyppigt; men da det optræder i Coopers eget navn, er han måske blind for dets betydning. Og Bob efterlader bogstaver som en signatur under sine ofres negle.

Denne bogstavleg er ikke tilfældig i Lynchs værk. I *Blue Velvet* har vi - som ofte hos Lynch - en splittet familie. Dorothy Vallens' mand - Don - og barn - Donny - er bortført af Frank Booth. Familiestrukturen understreges af navnene.



Igen ser vi bogstavet »o« som sammenknyttende i en diagonal, familial relation, mens faderen er indskrevet vertikalt. Men en del af Dorothy må nødvendigvis falde udenfor familien, da hun er mærket af sin sadomasochistiske relation til Frank Booth. *Dorothy - Booth*. Hun er både indenfor (Das Heimliche) og udenfor (Das Unheimliche).

At denne bogstavleg ikke er tilfældig, understreges i filmen. Da politiet afspærret området, hvor Jeffrey har fundet det afskårne øre, er det med de fra film så velkendte gule plasticbånd: 'Police line - do not cross'. I et nærbillede ser vi en saks klippe båndet over ned gennem ordet 'not' således: 'Do n/ot cross' - og navnet Don træder frem. Det er jo faderens navn, den fraværende Fader,<sup>19</sup> ordenens garant. Uden Fadernavnet bryder strukturen sammen. Et lignende forhold gør sig gældende i *Twin Peaks*.

Det der hændte i Pittsburg - urscenen - var, at Cooper og Earle skulle beskytte en kvinde, der var vidne i en vigtig sag. Cooper forelskede sig imidlertid i kvinden, Caroline. Han var derfor ikke agtpågivende nok i sit arbejde, og hun blev myrdet. Caroline var ikke blot vidne, men tillige Windom Earles kone, og dermed symbolsk mor til Cooper. Altså incest igen. Derfor fortrænger Cooper svaret fra drømmen.

Windom Earle blev vanvittig (af jalousi) og var måske den, der dræbte Caroline. Nu har han så udtænkt en afsindig plan for at hævne sig på Cooper. Earle vil gennemspille urscenen igen; *nachträglich* som den burde have fundet sted: bamet der ser forældrenes samleje og derpå fortrænger sit begær efter moderen. Earle vil dræbe kvinden Cooper elsker - »and little Dale will have to watch«!

Coopers blindhed er altså incesten, som han har fælles med Leland. Leland kommer til at repræsentere Coopers hemmelighed, hans mørke bagside. At de to er forbundet, understreges af det tyggegummimærke de har til fælles. For, som Cooper siger: »When two events occur simultaneously, pertaining to the same object of inquiry, we must always pay strict attention«. I drømmen har en dværg fortalt Cooper, at »the gum you like is going to come back in style«. Da en senil tjener rækker Cooper et stykke tyggegummi, udbryder Leland begejstret, at det tyggegummi husker han fra sin barndom, og tjeneren kan berolige ham med, at »the gum you like is going to come back in style«. Dette fører så med sig, at Cooper pludselig husker svaret fra drømmen: »My father killed me«. Tyggegummiet bliver altså metonym for Cooper og Leland,<sup>20</sup> og for incest.

Trods al sin leg med magi og det overnaturlige, så tematiserer *Twin Peaks* familien som 'det ondes' ophav: 'Das Heimliche' som 'Das Unheimliche'. Selv den mest harmoniske af familieme i *Twin Peaks - Haywards* - viser sig nu at have hemmeligheder.<sup>21</sup> Det er et genkommende tema i hele Lynchs værk, at det er fortrængte konflikter i familien, der kommer op til overfladen, så snart den sarte facade af kernefamilieidyl begynder at krakelere. På åndernes og det overnaturliges plan kan man måske godt skelne mellem det gode og det onde, men kommer man ned på menneskenes niveau, så bliver billedet mere sløret: såvel den »onde«: Leland, som den gode: Cooper, bærer på frygtelige, tabuiserede hemmeligheder. *Twin Peaks* bliver således en kompleks fremstilling af 'det onde': metafysisk kan man arbejde med skarpt adskilte begreber - godt og ondt -, men i det levede liv er sagen straks anderledes u håndterlig. Selv de mest moralske, dem med de bedste intentioner er delagtige i 'det onde'. Som Albert Rosenfield, seriens kyniske menneskekender (han er retsmediciner og har dermed indblik i menneskene), siger: »Maybe that is what BOB is all about: The evil that man do«. Det er da også signifikant, at *Twin Peaks* er filmet så de røde og brune farvetoner dominerer; som henligger byen i en evig skumringstid - Götterdämmerung!

## *Hemmelige ordner*

Coopers egen hemmelighed, hans blindhed for sin egen mørke side, fører til slut til at han overmandes af den. Cooper besættes selv af BOB. Eller rettere - han fordobles i en god og en ond Cooper. I bestræbelserne på at redde sin elskede Annie Blackburn ud fra det ondes sted - *The Black Lodge* - konfronteres Cooper med den mørke side af alt - også sig selv. I det suggestive slutbillede betragter en diabolisk grinende Cooper sit eget spejlbillede (supplement)

og ser - BOB. Hvilket er en gentagelse af en tidligere sekvens, hvor det er Leland, der i sit spejlbillede ser BOB. Dermed understreges at Leland og Cooper er supplementære. 'Dale' er en spejling af 'Leland'. Hvis man staver Leland bagfra, og springer det umulige n og det sidste l over, står der: Dale. Kampen mod det Onde forfejles tilsyneladende - det Onde sejrer; ihvertfald så længe vi ikke ser vor egen mørke side i øjnene - så længe Cooper ikke retter sit dobbeltblik - de to o'er - mod sig selv. De o'er hvis betydning han er blind for. Men da han endelig ser sig selv i øjnene, er det for sent. Spejlet er knust, billedet af den perfekte spejderdreng er krakeleret. Da Cooper vender sit undersøgende blik mod sig selv, ser han BOB.

Nu handler *Twin Peaks* jo ikke kun om Cooper, Leland og deres hemmeligheder; men om en hel bys hemmeligheder. Intrigerne og fortællingerne er mange, og ikke alle kommer til en afslutning. *Twin Peaks* handler om en by, en kultur.<sup>22</sup> En kultur, hvor forholdet mellem Orden og Hemmelighed ikke mindst er betydningsfuldt. *Twin Peaks* er på sin vis også et stykke antropologi. På sin egen *twistede* måde handler *Twin Peaks* om hvordan vi håndterer kriser og konfrontationen med det Onde.

Tematiseringen af det Gode og det Onde - og ikke mindst deres sammenblanding - er i egentlig forstand en tematisering af det Hellige.<sup>23</sup> Det Hellige er det egentlige; det er først i konfrontationen med det Hellige, at de andre begreber opstår. Alt afhængig af om det Hellige manifesterer sig som opbyggende eller destruktiv, vil man tale om det gode eller onde. Så længe de to kan holdes adskilt, er det OK; men blandes de sammen opstår der en krise.

Som allerede nævnt er det i *Twin Peaks* svært at holde tingene adskilt. Det indre og det ydre, de levende og de døde, det maskuline og det feminine<sup>24</sup> - grænserne er udviskede. Dertil kommer så fordoblingerne som *Twin Peaks* er så rig på. Lauras kusine Madelaine er en tro kopi/dobbeltgænger (spilles af den samme skuespillerinde). Laura vender tilbage som en ufrivillig erindring: Madelaine, der fører med sig, at hele tragedien gentager sig, og tvinger Leland ud i et nyt mord. Madelaine bliver vehikel for en Proust'sk (jvf. madelaine-kagen hos Proust) 'wiederkehr des Gleichen', - en smertende erindring, der *nachträglich* forlener det tomme tegn *Laura* med betydning.

Heller ikke original og kopi er til at skille. Det er som om mordet på Laura Palmer har fået den herskende orden til at bryde sammen, og nu hersker kaos - et kaos bl.a. Cooper uden held forsøger at bringe til orden igen. Man kan med Rene Girard tale om, at den lille by er ramt af en mimetisk krise.

Ifølge Girard er det kendetegnende for kulturen, at mennesker søger at imitere hinanden; en art mimetisk begær.<sup>25</sup> Forudsætningen for at kulturen kan opretholdes, er at det mimetiske begær holdes i ave. Det er i orden at stræbe efter at blive som idealet - den anden, men opnåes der lighed mellem de to, vil



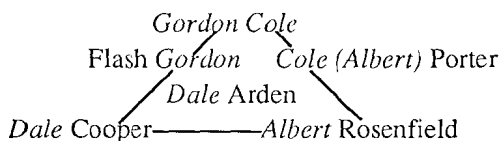
idealet stå i vejen for den begærende, som nu vil rette aggression mod idealet. Et forskelsløst, indifferent samfund vil derfor gå under i et kaos af vold. Det er her man taler om mimetisk krise. For at overvinde en sådan krise, vil en kultur udpege en syndebuk som ophav til krisen. Kulturen vil så kunne samles om en samlet aggression mod syndebukken, der altså kommer til at udgøre den forskel, der igen bringer orden i kulturen. Den sociale orden afløser alles kamp mod alle.

I *Twin Peaks* er det Leland, der forårsager den mimetiske krise. Hans incestuøse forhold til Laura er et tabubrød, et brud med den herskende orden. Han har udvisket en grænse, der skulle forhindre ham i at hengive sig til det Samme - sit eget kød. Det kaos, der derpå griber den lille by, personificeres i den onde ånd BOB, der netop ikke respekterer grænser.

Det er derfor ikke gjort med at gøre Leland til syndebuk. Krisen er dybere og overskrider i virkeligheden også individet. Det Onde har altid holdt til i skovene omkring Twin Peaks og man har altid forsøgt at holde det ude af byen - f.eks. The Bookhouse Boys. Men manifesterer det sig i byen er krisen eksplis- cit.

Der er i Girards teori visse paralleller til Freuds teori om urhorden.<sup>26</sup> Det er som bekendt Freuds tanke, at et broderforbund gjorde oprør mod urfaderen og dennes monopol på stammens kvinder. Forbundet kunne samles mod urfaderen, men faldt de tilbage til at dyrke stammens egne kvinder, gerådede også forbundet ud i en mimetisk krise. Derfor måtte kvinderne hentes ind udefra, mens forbundet blev holdt sammen af en slags latent homoseksualitet, hvori Freud så grundlaget for det sociale.

I *Twin Peaks* finder man også forskellige broderforbund. Det mest iøjnefal- dende er naturligvis FBI, der repræsenteres ved Cooper, Gordon Cole og Albert Rosenfield. Kigger man nærmere på de navne, afsløres interessante ting:



Flash Gordons (Jens Lyn) kæreste hedder Dale Arden, hvilket kunne pege på en latent homoseksualitet mellem Gordon Cole og Dale Cooper. Dette understreges af forbindelsen til Cole Porter, der som bekendt var homoseksu-

el (og hed Albert til mellemnavn). Den indre sammenhæng, der gør FBI til et broderforbund, er dermed understreget.

Men der er også andre broderforbund: The Bookhouse Boys og Project Blue Book (som Major Briggs er tilknyttet). Disse er hemmelige eller logeagtige forbund, der arbejder for ordenens opretholdelse (og er - naturligvis - rent maskuline forbund). At de er hemmelige, gør dem forskellige fra den herskende orden. Det er netop i kraft af denne forskellighed, at de kan opretholde orden. Men denne forskel har også andre implikationer. Det er igen bogstavet *o*, der kommer til at spille en rolle:

B o o k h o u s e B o y s  
B l u e B o o k

Det dobbelte *o* peger på den latente, mimetiske krise. Det dobbelte *o* bliver fordoblingens mærke (*o*'erne imiterer hinanden) - det mærke der er sat på byen Twin Peaks, hvor fordoblingerne jo netop flourerer.<sup>27</sup> Alliterationen i Blue Book og Bookhouse Boys forstærker blot den mimetiske krise. Det ser altså paradoksalt nok ud til at disse forbund, der opretholder orden ved at stå udenfor den, samtidigt er med til at nedbryde orden. Vi er dermed tilbage ved det Helliges ubestemmelige natur. Ikke alene er det påfaldende med de dobbelte *o*-er; også bogstavet »B« er iøjnefaldende. Der er en overflod eller *exces* af *O*-er og *B*-er. Vi har med andre ord bogstavkombinationen BOB - Urfaderen, hvis totem er Uglen! BOB holder da også til i skoven *Ghostwood*.<sup>28</sup>

Ved at gribe bag om den kategoriale opdeling i det Gode og det Onde og i stedet tematisere det Hellige<sup>29</sup>, fjerner *Twin Peaks* sig radikalt fra det stereotype. De kategoriale opdelinger fører til blindhed og potentielt til undergang. De sværeste sandheder er ikke nødvendigvis de bedste - som Benjamin Horne må erfare - men den onde sandhed er immervæk stadig sandheden, omend det er 'Das Unheimliche' sandhed. Coopers jagt på den gode sandhed ender som et Beckettisk slutspil, en absurd og næsten uendelig (15 minutter!) løben rundt på det hellige sted - The Black Lodge - uden at komme ud af stedet og uden at kunne skelne godt fra ondt. Ved kun at stræbe mod den ene kategori, ved at negere den negative, udviskes forskellen og en eskalerende entropi truer.

I Batailles generelle økonomi<sup>30</sup> skelnes der mellem konsumtions- og produktionssamfund; hvor det første er kendetegnet ved ophobning af overskud, der så destrueres i religiøst-ekstatiske ofringer; mens det andet kendetegnes ved geninvestering og udveksling: overskuddet investeres på ny, sættes atter i cirkulation.

Konsumtionssamfundets destruktion af overskuddet (det *excessive*): ofringen - er på én gang destruktion af objekt og produktion af symbol. Ofret bliver

således en grænsetilstand mellem to betydningssystemer: ofret er det Hellige, det heterogene, den fordømte del. Konsumtionssamfundet rummer således sin egen negation, det er hele tiden i fare for at gå under; en undergang, der gennemspilles i ofringen, hvorved den reelle undergang afværjes. Ofres det overflødige ikke, vil samfundet bryde sammen under den ophobede masse. Det heterogene bliver i så fald det Onde.

Produktionssamfundet derimod indskriver hele tiden overskuddet på ny: det homogeniserer. Det heterogene fortrænges ved at overskuddet - det potentielt onde - hele tiden reintegreres, og dermed cirkulerer i samfundet. Samfundet er således blindt for sit tvetydige grundlag og dermed sin mulige undergang; som det naturligvis ikke kan forsvare sig mod.

Twin Peaks er et sådant produktionssamfund,<sup>31</sup> der står værgeløst overfor sin fordømte del: BOB, der netop trækker det excessive til sig. Det heterogenes 'usynlige' tilstedeværelse i det homogene er i *Twin Peaks* markeret ved fordoblingerne, anagrammeme, signifiant-overskuddet i navne (f.eks. Windom Earle, se ovenfor) osv.: tvetydigheder, der er ubestemmelige. Er anagrammet tilstede i teksten (indre), eller er det noget vi læser ind i teksten (ydre)? Det er ikke til at afgøre - og skal ikke afgøres. Men dette overskud i *Twin Peaks* kræver, at man som seer har justeret sit 'tvesyn'. Lynch og Frost giver ingen (entydige) svar. Det er op til os og vor fantasi at afgøre, hvad Coopers mørke side, den onde dobbeltgænger vil kunne udrette i Twin Peaks.

»How's Annie? How's Annie!«

## *Blikkets subversion*

Det fascinerende ved *Twin Peaks* er ikke blot, at serien giver indblik i det skjulte og fortrængte - altså tilfredsstillende en voyeuristisk lyst; men i nok så høj grad spillet med blikket, med det at se overhovedet - tvesynet, twin peeks. I *Twin Peaks* er seeren ikke den passive modtager, men er selv medspiller - og bliver selv spillet med.

Man har i forbindelse med den klassiske Hollywood-film talt om et mandligt respektive kvindeligt blik.<sup>32</sup> Udgangspunktet er subjektets fundamentale splittelse i filmoplevelsen; dvs. den symbolske kastration som den erfares med spejlstadiet. Når barnet ser sig selv i spejlet, kan det identificere sig med sit eget spejlbillede og dermed erfare sig selv som helt, som individ. Samtidigt må det fraspalte sig sin imaginære forestilling om at være ét med verden, og - primært - at være ét med moderen. Denne mangel-erfaring heles symbolsk med barnets identifikation med den Anden - dvs. Faderen, Loven eller Autoriteten - ved indtræden i den symbolske orden. Eller rettere: det gælder for

drengen, der ved identifikation med den magtfulde Anden og ved projektion af manglen over på det kvindelige subjekt fortrænger sin egen spaltning. Han bliver subjekt (underkastet) ved at identificere sig med den Anden; han får sin identitet under den Andens blik.

Filmoplevelsen bliver problematisk for manden, fordi han på den ene side, for overhovedet at få noget ud af filmen, må acceptere dens imaginære verden; på den anden side fremkalder en sådan hengivelse til den præ-ødipale imaginæritet kastrationsangst. For at filmoplevelsen skal kunne være udholdelig, tilbyder den klassiske film en spaltning af fiktionens identifikationssubjekt. Det mandlige - helten - er karakteriseret ved at være *blik*, være den der ser og organiserer verden ved sit blik; jvf. detektiven som klassisk stereotyp. Altså den magtfulde projektion. Manglen projiceres ud på den kvindelige figur, der er karakteriseret ved at være blikkets genstand.

Det mandlige tilskuer- eller seer-subjekt kompenserer for selve seer-erfaringsen af at være passiv modtager af det imaginære, ved en ny spaltning af blikket. Seeren må på én gang være naiv og vidende. Naiv for at kunne tro, at det sete er virkeligt (altså tro på filmens handling); men samtidigt vidende om, at det sete er imaginært. Seer-subjektet må altså identificere sig med den Andens blik, det blik der skaber og organiserer det sete. I spejlstadiet bliver subjektet bevidst om sig selv som et 'jeg' ved at se sig selv i spejlet; altså identificere sig selv: »Det er 'mig' der«. 'Jeg' ser 'mig'; men ser også at 'mig' ser på 'jeg'. 'Jeg' kan imidlertid ikke selv se det 'jeg', som 'mig' ser. Subjektet er dermed fundamentalt fremmedgjort for sig selv, skabt af den andens blik, der med indtræden i den symbolske orden, bliver den magtfulde Andens blik. Når seer-subjektet i film-erfaringen identificerer sig med den Andens autoritative blik, er det for voyeuristisk - at se uden selv at blive set - at tilegne sig den viden, der giver magt.<sup>33</sup> Derfor må filmen ifølge de klassiske konventioner ikke gøre opmærksom på sig selv som film. Gør den det, ophæves illusion på tendentielt traumatiserende vis: man taler om at billedet ser tilbage på seer-subjektet, - voyeuren bliver afsløret.<sup>34</sup> Den Anden straffer subjektet for at have tilegnet sig et blik, der ikke tilhører det.

*Twin Peaks* undergraver på flere planer det autoritative blik. For det første er det primære fiktionssubjekt - Dale Cooper - ikke selv noget udpræget autoritativt blik. Han overser flere vigtige spor, er blind overfor Lelands mistænkelige adfærd; og først og fremmest: han finder sjældent selv spor, sporene kommer så at sige til ham: fra andre personer, fra Kæmpen, ja, sågar fra Lauras drømme. Hans maskulinitet er heller ikke entydig: alene navnet peger på det androgyne, men også hans »kvindelige« intuition og sanselighed.

De mange genrebrud er med til at *Twin Peaks* peger på sig selv som fiktion. Når man tror at have etableret sig i en sikker seer-position, hvorfra man - fordi

man tror sig fortrolig med genren - kan organisere (forudse) handlingen, så bryder serien med konventionerne, og bevidstgør dermed seeren om sin position; *Twin Peaks* ser på seeren, der dermed er »afsløret« som voyeur, og derfor skyndsomt må krybe i skjul i en ny seer-position; dvs. få skabt sig overblik over den nye genre, og derfra atter kunne organisere fiktionsrummet.

Den mest foruroligende og chokerende scene i *Twin Peaks* er Lelands drab på Maddy Ferguson, hvilket ikke mindst hænger sammen med netop spillet med blikket. Vi ser Leland stå foran spejlet. Der klippes til ny indstilling, hvor vi ser Leland direkte i øjnene; i sig selv et »forbudt« billede, da Leland jo samtidigt »ser« os. Synsvinklen er spejlets. Der klippes igen ud til første indstilling med Leland foran spejlet, men nu er spejlbilledet BOB. Klip tilbage til den direkte øjenkontakt med Leland. Men nu ved vi, at vi ser på Leland fra Lelands spejlbillede; dvs. vort blik er identisk med BOBs. *Vi er BOB*, den onde ånd der har drevet Leland til incest og drab på sin datter; og som nu er klar til et nyt, bogstaveligt talt bestialsk drab!

Det er et radikalt træk af Lynch at gøre vor synsvinkel identisk med spejlets. Det er et »umuligt« blik: vi ser nu det 'jeg' som kun 'mig' kan se; dvs. vi ser os selv - Leland - som den Anden ser os: en incestuøs drabsmand. Men samtidigt ophæves identifikationen med den Andens blik, vort blik *bliver* den Andens blik, vi skaber Leland med vort blik og skaber dermed den incest og det drab, der er plottets kerne. Distancen er ophævet, den distance, der ved identifikationen beskytter os mod kastrationen, er ophævet i og med den Andens blik bliver gjort synligt som i sig selv imaginært: spejlbilledets synsvinkel. Der sker med andre ord et sammenbrud af den symbolske orden, og vi regrederer til det imaginære: fiktionssubjektet, den Anden, seer-positionen - altsammen er det imaginært. Vi regrederer mod en primær narcissisme, hvor vi ikke evner at spalte os ud fra det sete til en sikker seer-position; den position er allerede en del af fiktionens imaginære. Vi bliver kastet tilbage til den imaginære enhed med moderkroppen, tilbage til den incestuøse nærhed til moderen.

Normalt vil fiktionen tilbyde en redning af seer-subjektet, nemlig ved projektion af manglen på det kvindelige subjekt. Drabet på Maddy Ferguson kunne være en sådan redning, men også her er Lynch radikal. Da Leland overfalder Maddy, skifter billedet ved stadige overblanding mellem Leland og BOB. Når det er BOB, der er i billedet, benyttes slow-motion og også lyden køres ned i tempo. Men derved bliver ikke blot BOBs stemme til en art rovdyr-brøl; også Maddys paniske angstskrig bliver dyriske. Der opstår altså et skisma mellem det vi ser: Kvinden som det konventionelle offer for den bestialske mand; og det vi hører: ofret som bestie. Offer og bøddel glider sammen i det bestialske, dyriske - det heterogene. Samtidigt vises mordet som

en kannibalistisk fortæringsscene. BOB bider i og af Maddy, mens Leland slår hende. Den eneste »redning« for seer-subjektet er en psykotisk<sup>35</sup> forkastelse af det setes realitet, en autistisk, chokagtig trækken sig tilbage i sig selv.

Det er ikke mindst det radikale spil med blikket, der gør ovennævnte scene så chokerende og foruroligende. Ikke alene bliver vi gjort delagtige i 'det onde'; også vor identitet rokkes der ved. Er vor identitet, når det kommer til stykket, ikke blot en skrøbelig facade, der kan styrte sammen ved mindste rystelse, så vor egen indre BOB slipper løs? Det synes at være Lynchs synspunkt<sup>36</sup>; men også det Lynch fascineres af: de dunkle og skjulte sider ved mennesket. Der synes på den ene side at være en grundlæggende pessimisme i hele Lynchs værk; men på den anden side er Lynchs værk også et dementi af pessimismen: det mørke og onde er der, men det er en del af *The Grand Design*. Det kan bruges produktivt, konstruktivt og kreativt. BOB - det heterogene - bliver en metafor for den kunstneriske skaben. Den pæne, tilforladelige - omend excentriske - Dale Cooper viser sig til slut selv at rumme det monstrøse. Men Cooper er måske den lige så pæne og tilforladelige David Lynchs alter ego. For Lynch rummer jo også disse sære, groteske og stærkt foruroligende film. Så det er måske instruktørens diaboliske latter, der lyder til slut i *Twin Peaks*.

## Noter

1. Ordspillet på afkom, afkast og rente er en gentagelse af *Plato's* ordspil i *Staten* (507A), hvor solen læses som 'det godes' afkom og rente: tokos.
2. Se Sct. Augustin: *Bekendelser*; 11, 29. Skt. Ansgars Forlag, København, 1988.
3. Nachträglich er Freuds begreb for en senere bearbejdning og betydningstilskrivelse til en 'tidligere' erfaring, hvilket ikke lader det konkrete indhold i erfaringen uberørt. Det er tillige den måde, hvorpå vi får vore drømme til at betyde noget, på trods af drømmenes tilsyneladende anarkistiske struktureringsprincip. I denne sammenhæng er det ikke uden betydning, at nachträglich også betyder et senere *tillæg*, en udvidelse, *et supplement*.
4. Gåseøjnene skal markere, at der ikke er stills i Eisensteins film, de er tværtimod supplementer til filmen i alle denne terms betydninger. Der kan imidlertid godt være stills i en film, men det vil altid netop være en standsning inde i filmen, hvorimod de omtalte stills er uden for filmen. Men i og med, at de er stills 'fra' filmen, virker de ind på filmen bredt forstået, og deres eksterioritet kan derfor ikke fastholdes. Filmen virker også ind på læsningen af de udvalgte stills. Distinktion mellem det ydre og indre viser sig atter en gang at være problematisk.
5. Roland Barthes: 'Den tredje mening'. I: *Kultur og klasse*. Nr. 44 1983. S. 21 og 22. De skarpe parenteser er oversætterens: Peter Larsens.
6. Se Umberto Eco: »Læserens rolle«. I: Michel Olsen (red): *Værk og læser*. Borgen. 1981. Se *ibid.* s. 34. I bogen *Screen/Play. Derrida and Film Theory* forsøger Peter Brunette og Davis Wills med udgangspunkt i Jaques Derridas dekonstruktive

tænkning at oparbejde en anagrammatisk læsestrategi i forhold til film.

7. Roland Barthes: *Det lyse kammer*, s. 71.
8. Bogstavet 'O' spiller i det hele taget en vigtig rolle. Herom senere.
9. Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, *Gesammelte Werke* bd. XXII, Frankfurt a.M. 1978.
10. Lejligheden = Das Heimliche, hjemmet, jvf. også Freud: ens oprindelige hjem er moderskødet, som man længes efter at vende tilbage til. Denne længsel er imidlertid fortrængt, hvorfor moderskødet - Das Heimliche - nu bliver uhyggeligt - Das Unheimliche. jvf. også Anne Jerslev: »Rejsen til det mørke kontinent - Blue Velvet«, *Kultur & Klasse* nr. 64.
11. Det, der ligger uden for ordenen er naturligvis tillige med til negativt at konstituere ordenen ved at være det udgrænsede andet. Dette er Foucaults pointe omkring italesættelsen af det anormale, hvilket præcis skaber forestillingen om det normale.
12. Sigmund Freud: »En illusions fremtid«, in *Kærlighedslivets psykologi*, København 1990.
13. En af de bedste refleksioner over dette er stadig Horkheimer & Adornos: *Oplysnings dialektik*. Gyldendal, København, 1972.
14. Jvf. The One-Armed Mans kryptiske: »In darkness of future past, the magician longs to see, one chance heard between two worlds: Fire, walk with me!«
15. Navnet Dale er også interessant, da det både kan være en mands og en kvindes navn. Cooper har da også flere »kvindelige« dyder, f.eks. hans sanselighed og intuition. På et tidspunkt dukker en af Coopers gamle bekendte op: Dennis Bryson, der nu er blevet til Denise Bryson. Skal vi så blot vente på at Cooper kommer ud af skabet?
16. Det uddyber vi andetsteds, se Ove Christensen & Claus K. Kristiansen: *Twin Peaks - en anderledes TV-kultur*, in Jens F. Jensen (red.): *Analysen af tv og tv-kultur*, Medusa, København, 1991.
17. Pittsburg - pit: brønd. Brønden er for Bataille et billede på det utilgængelige og hemmelige: »den afgrund, som erotikken og døden har åbnet i os«. Citeret fra Hans Alstrup Petersen: »Georges Bataille og det hellige«, in: *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift* nr. 7, oktober 1987, s. 47.
18. Anne Jerslev har påpeget, at Coles tunghørhed kommer til at betyde, at Cole ikke kan have hemmeligheder: alt må råbes til ham, og han selv råber til andre. Anne Jerslev: *David Lynch i vore øjne*, Frydenlund, København 1991, s. 167.
19. Ikke kun Don er fraværende. Jeffreys egen far rammes i filmens start af et hjertetilfælde og ligger lammet på hospitalet. Det er netop efter et besøg hos ham, at Jeffrey finder det afskårne øre.
20. Navnet Leland kan iøvrigt, som navnet Dale, være både mand- og kvindenavn!
21. Hvilket afsløres i endnu en urscene: Skjult overværer Donna en samtale mellem sin mor og Benjamin Horne, hvoraf det fremgår at Benjamin antagelig er Donnas far. Igen en *nachträglich* urscene befordret af Audrey Horne, hvis voyeuristiske tilbøjeligheder vi allerede er fortrolige med; hun er da også mere vidende end den hidtil uskyldige halvsøster (Ma)Donna.

Da Benjamin i sine bestræbelser på at blive et godt menneske beslutter sig for at fortælle den sværeste sandhed først - at han er Donnas far - dræbes han måske af den ellers gennemsympatiske og humane dr. Hayward. Sandheden og det Gode følges ikke nødvendigvis ad - Sandheden kan være Ond. »Vi hader dens afsløring«.

22. Kultur på flere planer. Den lille provinsflække (jvf. også Fredric Jameson: »Film - Nostalgia for the present«, in *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, London/New York 1991), amerikansk kultur, mediekultur etc.
23. Jvf. Laurits Lauritsen: »Det hellige hinsides det religiøse«, in *Paradigma*, 3. årg. nr. 4, 1989. Det Hellige må forstås som en grænsetilstand mellem erkendelse og det uerkendelige. Det Hellige domesticeres i de religiøse forestillinger, men foreligger før disse (a priori) som rædslen for det ukendte. Det Hellige har således affinitet til det hemmelige (det Hellige som das Unheimliche).
24. Transvestitten Dennis/Denise er den eneste, der har et uproblematisk forhold til sin dobbelte identitet: han/hun har erkendt sin kønsmæssige ubestemmelighed og kan dermed leve med den.
25. Jvf. René Girard: »Henimod en systematisk definition af det hellige«, in *Paradigma* op.cit. s. 23-30, og Hans J. Lundager Jensen: *René Girard*. Anis. Frederiksberg, 1991.
26. Sigmund Freud: *Totem og tabu*, København 1983.
27. Jvf også den folkløstiske opfattelse af dobbeltgængerer som dødsvarsler.
28. Cooper er gennem sit dobbelte *o* ligeledes mærket, - og må således logisk nok til slut forenes med det Onde: Cooper får selv en dobbeltgænger. Det dobbelte *o* finder vi naturligvis også i *Blue Velvet* med psykopaten Frank Booth. Det er i *Twin Peaks* tillige fristende at bringe den legendariske FBI-chef J. Edgar Hoover på banen.
29. Hvor det Hellige altså ikke nødvendigvis fører religiøse forestillinger med sig. Der er da heller ikke explicitte religiøse referencer i *Twin Peaks*, og i og for sig ingen grund til at tro, at sådanne skulle ligge bag. Når vi opsporer det Onde i anagrammer og bogstavsspil, - altså signifianternes spil - så understreges derimod, at det Gode og det Onde ikke har referentiel status, men er signifikante i et tekstuel univers.
30. Jvf. Alstrup Petersen op.cit.
31. Jvf. også Eva Jørholt: »I erotikkens vold«, *Kosmorama* nr. 195, 37. årg. 1991. Her læses den Lynch'ske fremstilling af det erotiske i forlængelse af Bataille.
32. Se f.eks. Vibeke Pedersen: »Blik og billede, repræsentation og position«, og Anne Jerslev: »George Cukor's »Gaslight« og det mødrene rum«, begge i *Kultur & Klasse* nr. 69, 1991.
33. Jvf. at Freud taler om en præ-ødipal partial-drift: syns- og vidensdrift, der netop fører til barnets opdagelse af kønsforskellen. Denne drift fortrænges med ødipuskomplekset, men spiller oplagt en rolle i voyeurismen, der altså er en regression til det præ-ødipale.
34. Angående det traumatiserende i illusionsbruddet, så jvf. urscenen: barnet, der uset ser forældrenes samleje. Kastrationsangsten er en refleks af angsten for at blive afsløret.
35. Terminologien skal ikke forstås som en patologisk betegnelse: at man bliver psykotisk af at se *Twin Peaks*. Termen dækker seer-subjektets position, sådan som det er indskrevet i fiktionen; der må altså skelnes mellem seeren som empirisk individ og seer-subjektet, der er en fiktiv konstruktion. jvf. Torben Kragh Grodal: »Fiktions-teori og underholdningens genrer«, *Kultur & Klasse* nr. 58, 1987.
36. Jvf. også *Blue Velvet*, hvor det er usikkert, om handlingen og dermed også den gruppeopvækkende psykopat Frank er 'virkelig' eller et produkt af hovedpersonen Jeffreys fantasi. Se Anne Jerslev: »Rejsen til det mørke kontinent«, op. cit.