

Serijal Twin Peaks Davida Lyncha i Marka Frosta u kontekstu feminističke i psihoanalitičke teorije

Lončar, Karla

Doctoral thesis / Disertacija

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2024.8145>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:666213>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-29**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Karla Lončar

**SERIJAL *TWIN PEAKS* DAVIDA LYNCHA I
MARKA FROSTA U KONTEKSTU
FEMINISTIČKE I PSIHOANALITIČKE
TEORIJE**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2024.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Karla Lončar

**SERIJAL *TWIN PEAKS* DAVIDA LYNCHA I
MARKA FROSTA U KONTEKSTU
FEMINISTIČKE I PSIHOANALITIČKE
TEORIJE**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

dr. sc. Nikica Gilić, redoviti profesor

dr. sc. Maša Grdešić, docentica

Zagreb, 2024.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Karla Lončar

***TWIN PEAKS* SERIES BY DAVID LYNCH
AND MARK FROST IN THE CONTEXT OF
FEMINIST AND PSYCHOANALYTIC
THEORY**

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisors:

Nikica Gilić, PhD

Maša Grdešić, PhD

Zagreb, 2024

MENTORI

Nikica Gilić rođen je 1973. u Splitu. Komparativnu književnost i engleski jezik i književnost upisao je 1992. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Diplomirao je 1997, upisavši potom poslijediplomski studij književnosti, a od 1998. radi na Odsjeku za komparativnu književnost. Godine 2019. izabran je u zvanje redovitog profesora. Magistrirao je 2003. temom "Filmološki aspekti naratologije", a doktorirao 2005. temom "Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja" (u oba rada mentor mu je bio profesor Ante Peterlić). Zanimaju ga povijest filma, filmska genologija, filmska naracija, postmoderna i druge teme.

Predaje kolegije iz teorije i povijesti filma na Odsjeku za komparativnu književnost i Akademiji dramske umjetnosti. Sudjelovao je na više međunarodnih simpozija (u Splitu, Zagrebu, Zadru, Omišu, Szegedu, Berlinu, Temišvaru, Parizu, Londonu, Prestonu, Washingtonu, Chicagu, Bostonu, Beogradu, Lubliniecu, Grazu i Beču), kao i na domaćim simpozijima (u Zagrebu, Komiži i Rovinju). Držao je brojna javna predavanja o filmskoj umjetnosti i sudjelovao na popularizacijskim tribinama u zemlji i inozemstvu. Često sudjeluje u javnoj promociji struke u medijima. Održao je gostujuća predavanja na Humboldtovom sveučilištu u Berlinu, potom na sveučilištima u Regensburgu i u Konstanzu (Njemačka), u Beču i u Grazu (Austrija), te na Sveučilištu T. Masaryka u Brnu (Češka) i Sveučilištu Adama Mickiewicza u Poznanju (Poljska).

Samostalno ili u komentorstvu je vodio osamnaest obranjenih doktorskih disertacija, dva znanstvena magistarska rada, nekoliko završnih radova na starom doktorskom studiju, te više od sedamdeset diplomskih te bolonjskih magistarskih radova. Bio je glavni urednik *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (2010-2022), i dalje je član uredništva, a član je i uredništva *Književne smotre* te internetskog znanstvenog časopisa *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. Član je savjeta časopisa *Ubiq* te Vijeća festivala Animafest Zagreb. Bio je predsjednik Upravnog vijeća Zagreb filma, umjetnički savjetnik za dokumentarni film pri HAVC-u te član žirija više filmskih festivala i revija (npr. Pula, ZagrebDox, Dani hrvatskog filma u Zagrebu, Balkanima u Beogradu, Mediteran film festival u Širokom Brijegu...). Bio je i član Nadzornog odbora, a potom i Velikog vijeća Nezavisnog sindikata znanosti i visokog obrazovanja,

kao i Vijeća Društveno-humanističkog područja Sveučilišta u Zagrebu te Radničkog vijeća Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Godine 2015. postao je pridruženi istraživač na Doktorskoj školi za Istočnu i Jugoistočnu Europu Sveučilišta u Regensburgu i Sveučilišta Ludwig-Maximilians u Münchenu (Njemačka), a godine 2023. je, kao dobitnik stipendije CEEPUS (CIII-PL-012) austrijske državne zaklade OeAD, na Sveučilištu u Beču održao kolegij Modernizam u hrvatskom filmu u sklopu diplomskog studija južne slavistike.

Autorske knjige:

Gilić, Nikica, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International (drugo izdanje 2011)

_____, 2007a, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga

_____, 2007b, *Filmske vrste i rodovi*, AGM: Zagreb (internetsko izdanje 2013: <http://www.elektronickeknjige.com/gilic_nikica/filmske_vrste_i_rodovi/index.htm>)

Uredničke knjige:

Bruckner, Franziska, Lang, Holger, Gilić, Nikica, Šuljić, Daniel i Turković, Hrvoje (ur.), 2019, *Global Animation Theory: International Perspectives at Animafest Zagreb*, New York et al.: Bloomsbury Publishing

Gilić, Nikica i Vidačković, Zlatko (ur.), 2013, *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film*, Zagreb: Matica hrvatska

Gilić, Nikica (ur.), 2006, *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost i FF Press, Filozofski fakultet

Jakiša, Miranda i Gilić, Nikica (ur.), 2015, *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film, and Visual Culture*, Bielefeld: transcript

Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Maša Grdešić rođena je 1979. u Zagrebu. Diplomirala je 2003. komparativnu književnost i hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je iste godine upisala Doktorski studij književnosti. Od 2004. zaposlena je kao znanstvena novakinja na Odsjeku za komparativnu književnost, od 2011. kao viša asistentica, a od 2015. kao docentica. Doktorirala je 2010. s temom "Kulturalni studiji i feminizam: reprezentacije ženskosti u hrvatskom izdanju *Cosmopolitana*". Radila je kao članica redakcije književnog časopisa *Quorum* (2004–06). Suradnica je Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža te članica Programskog odbora znanstvenog skupa "Zagorka – život, djelo, naslijeđe". Bila je urednica na feminističkom portalu Muf.com.hr (2014–18). Članica je CEEPUS mreže Women Writers in History i projekta Women Writers Route Vijeća Europe. Od 2022. članica je uredništva *Knjiženstva, časopisa za studije književnosti, roda i kulture*. Područja interesa su joj teorija pripovijedanja, kulturalni studiji i feministička teorija.

Autorske knjige:

Grdešić, Maša, 2020, *Zamke pristojnosti: eseji o feminizmu i popularnoj kulturi*, Zagreb: Fraktura

_____, 2015, *Uvod u naratologiju*, Zagreb: Leykam International

_____, 2013, *Cosmopolitika: kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi*, Zagreb: Disput

Uredničke knjige:

Grdešić, Maša (ur.), 2011, *Malleus maleficarum: Zagorka, feminizam, antifeminizam*, Zagreb: Centar za ženske studije

Grdešić, Maša i Jakobović Fribec, Slavica (ur.), 2008, *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke*, Zagreb: Centar za ženske studije

Mihurko-Poniž, Katja, Dojčinović, Biljana i Grdešić, Maša (ur.), 2021, *Defiant Trajectories: Mapping out Slavic Women Writers Routes*, Ljubljana: Forum of Slavic Cultures

ZAHVALE

Zahvaljujem mentorima dr. sc. Nikici Giliću, redovitom profesoru, i dr. sc. Maši Grdešić, docentici, na pomoći i poticajnim savjetima pri izradi ove doktorske disertacije. Posebnu zahvalu upućujem Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, upravi i kolegama, a osobito sadašnjem glavnom ravnatelju i glavnom uredniku *Hrvatske enciklopedije*, dr. sc. Bruni Kragiću, naslovnom docentu, na potpori i razumijevanju tijekom pohađanja Poslijediplomskoga dokorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Također se zahvaljujem i ostalim akademskim suradnicima te zajednici obožavatelja *Twin Peaks*a, u Hrvatskoj i u inozemstvu, koji su doprinijeli razvoju moga obrazovanja. Naposljetku, zahvalna sam i svim bližnjima koji su svojom podrškom i savjetima presudno utjecali na moj rad: obitelji i prijateljima (od kojih bih se osobito zahvalila Igoru Hofmanu, na pomoći pri osmišljavanju teme disertacije, Jasmini Tolj-Smolčić, na tehničkim savjetima, Dunji Plazonji, na prevoditeljskim savjetima, te Ivani Sekol i Sandri Urem, na strpljivom slušanju mojih akademskih boljki), kao i partneru Marku Radenoviću, čiji su mi zagrljaji pružali značajnu motivaciju za dovršetak djela.

Karla Lončar

SAŽETAK

Serijal *Twin Peaks* Davida Lyncha i Marka Frosta, poglavito sačinjen od dvije sezone istoimena TV serijala (1990–91), filma *Twin Peaks: Vatro hodaj sa mnom* (1992) i treće sezone serijala *Twin Peaks: Povratak* (2017), čest je predmet kritičarske hvale, ali polarizirajućih feminističkih rasprava: jedna skupina kritičara drži kako njeguje mizoginiju i reduktivan pogled na žene, a druga tvrdi da ne potiče, već uvjerljivo odražava i/ili propituje probleme patrijarhata.

Ta su proturječja polazište ove disertacije: pregledom istraživanja zaključak je da predstavnici obiju strana ne pružaju dovoljno obuhvatna objašnjenja, niti uzimaju u obzir estetički izražajan aspekt djela. Iz tog razloga, ovaj rad predstavlja pokušaj tvorbe znatno složenijega interpretativnog modela rodni odnosa u *Twin Peaksu*, hipotezom kojom se pretpostavlja da je riječ o serijalu koji propituje i subvertira patrijarhalne društvene obrasce, a koja se testira feminističkom i psihoanalitičkom (a posredno i formalnom i sadržajnom) analizom dominantnih žanrovskih obilježja (TV melodrama, kriminalistička serija, horor, psihološki film, audiovizualna obrada mita i dr.) ključnih audiovizualnih djela serijala, oblikovanih u (post)modernističkom stilskom ključu ekspresionističkih i nadrealističkih značajki.

Istraživanjem teza se potvrđuje: svaki segment serijala društvenim reprezentacijama roda i rodni odnosa pristupa kritičko-propitivački, sukladno valu feminizma tijekom kojega nastaje (prva dva izdanja sukladno trećem valu, a treće izdanje četvrtom valu). U izvornom djelu to se ostvaruje osobitim odnosom prema "ženskom" žanru sapunice te "muškom" kriminalističke fikcije, a u ostalima konfiguracijom perspektiva Laure (film), psihički ranjive, no snažne heroine nalik Antigoni, odnosno Coopera (treća sezona), kafkijanske inačice Odiseja i Orfeja, čije ironijski kodirano (ne)junačko putovanje, osmišljeno na tragu psihičkoga procesa individuacije (Jung), ukazuje na manjkavosti suvremenih mitova o maskulinitetu.

Ključne riječi: *Twin Peaks*, David Lynch, Mark Frost, feministička teorija, psihoanalitička teorija, teorija žanra, rodna subverzija

SUMMARY

The *Twin Peaks* series by David Lynch and Mark Frost, comprising the eponymous two-season TV series (1990–91), the film prequel *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), the third season *Twin Peaks: The Return* (2017), and several transmedia pieces, is widely praised as one of the best series ever made. However, feminist critics consider it one of the more polarizing works in film and television history: one group of scholars argues it promotes misogyny and a reductionist view of women, while others claim it realistically mirrors and/or questions the unequal and violent relationships of patriarchal society.

These contradictions, reflective of the conflict between the proponents of the second and third wave of feminism, represent the starting point of this dissertation: when it comes to interpretations of gender and gender relations in *Twin Peaks*, there is undoubtedly a problem. According to research, neither group of thinkers has provided sufficiently comprehensive explanations of their findings, nor have they demonstrated enough interest in the significance of the series' aesthetic aspects, which, given Lynch and Frost's highly authorial approach, should be taken into account.

The aim of this dissertation is to answer the hypothetical question of whether *Twin Peaks* questions and subverts patriarchal modes of conduct. It focuses on the predominantly used genre characteristics, i. e., the formal and content aspects of the series' main three audiovisual works, which are analyzed primarily from the perspectives of feminist and psychoanalytic film theories: the former because of the gender relations it explores, the latter due to its preoccupations with the unconscious, dreamlike and psychic – Lynch and Frost's important topics.

The analysis of the first two seasons, the film prequel, and the third season, especially the connection between their melodramatic, crime, horror, psychological, mythic, and other genre elements – mostly explored by Lynch and Frost via (post)modern stylistic aspects with a strong Expressionist and Surrealist emphasis – as well as the gender representations and relations they entail, yields interesting results. Each segment of the series shows an extensive preoccupation with gender issues, which grows stronger with each new installment.

The original series deconstructs the genre codes of television melodrama by affirming its ostensibly feminine content (emphasized emotionality, character intrigues, shallow characterizations based on various dichotomies, etc.) as well as formal elements (open narrative structure, perpetual emergence of crisis, etc.). It also parodies crime fiction by challenging its historical emphasis on rationality (the elusiveness of the killer, "derationalization" of Dale Cooper's detection methods, Cooper becoming the series' villain, etc.) and the "beautiful dead girl" trope represented by Laura Palmer (who keeps haunting the people of Twin Peaks). This is achieved by implementing (post)modern stylistic devices, especially those influenced by Expressionism and Surrealism, which contribute to the series' transgressive and progressive qualities, notably contrasted with the middle-class life and values, underpinning the need for artistic, psychic, societal, and gender-related change. Even if *Twin Peaks* seemingly promotes an anti-feminist agenda, the melodramatic and surrealist qualities of the work emphatically undermine this notion: the "simplifications" and dichotomies of the former serve as a counterpoint to the more masculine works of crime fiction based on rationalization and psychologization, while the possible sexism of the latter, thanks to its accompanying irony, reveals itself as proof of the characters' dark desires.

The prequel film, a modernist psychological horror conceived within the genre tradition of female gothic, corrects some of the shortcomings of the original series (for instance, it clearly signals that Laura's father is an incestuous murderer, regardless of his demonic possession). It also positions Laura as a full-fledged, action-oriented subject, similar to the ancient figure of Antigone, unwilling to surrender to patriarchal oppression symbolized by the demon BOB, whom she struggles against both in real life and within the confines of her psyche. The latter is marked by a defense mechanism of "splitting" (Klein), which she ultimately transcends by integrating the "good" and "bad" sides of herself as well as other perceived objects.

A similar approach, albeit even more modernist in nature, was deployed by Lynch and Frost in the third season of the series, a Kafkaesque, mythic anti-adventure of its hero Dale Cooper, an ironic mixture of Odysseus and Orpheus, who suffers from a splitting of his psyche as well as from the White Knight Syndrome. This is reflected in Cooper wanting to perpetually save Laura by embarking on an Orphic journey through time, structurally resembling Alfred Hitchcock's film

Vertigo (1958), yet another important leitmotif of *Twin Peaks*. However, this "heroic" journey does not contain a happy ending, even though it induces psychological and social change. By illustrating Laura's resistance to the role that Cooper envisioned for her, the show reveals the central problem of the season (as well as the whole series universe) to be the shortsightedness of Cooper's perspective – that of a prototypical man who perceives women in simplified, polarized and fragmented terms, exemplified not only by Laura but by Diane and Audrey, who were both raped by his doppelgänger possessed by BOB.

The analysis of these installments indicates that *Twin Peaks* questions and subverts patriarchal modes of conduct, by utilizing various content, stylistic, and genre devices. The social critique of the original series functions as an "objective" account of these issues since there is no obvious narrator or focal point carrier. In the other two installments, this critique is based on the perspectives of Laura (film) and Cooper (third season). It does not represent a clear-cut feminist proclamation, but it nevertheless serves as a starting point for discussion about gender, toxic masculinity, patriarchy, and subjectivity, reflecting its contemporaneous social context and the then-dominant wave of feminism (the first two installments are marked by the preoccupations of the Third Wave, while the third season is concerned with Fourth Wave preoccupations). The figure of an anxious man prone to self-improvement and Jungian individuation, represented by Cooper, is especially problematized. This culminates in the final sequences of *The Return*, whose narrative loops offer a consoling message: namely, that the key to psychic and social change, aimed against the masculine principles of the "dark, dark age" lies in acknowledging the feminine in all its complexity.

Key words: *Twin Peaks*, David Lynch, Mark Frost, feminist theory, psychoanalytic theory, genre theory, gender subversion

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1. 1. <i>Twin Peaks</i> – serijal koji se izdvaja.....	1
1. 2. Žene i muškarci <i>Twin Peaks</i> a: problem	8
1. 3. Hipoteze, nacrt i cilj istraživanja	12
1. 4. Pregled dosadašnjih istraživanja.....	14
1. 4. 1. Kritike patrijarhalne ideologije <i>Twin Peaks</i> a	14
1. 4. 2. Afirmativan odnos prema rodnim pitanjima u <i>Twin Peaksu</i>	26
1. 4. 3. Zaključak pregleda istraživanja	44
2. <i>TWIN PEAKS</i> (1990–91).....	48
2. 1. <i>Twin Peaks</i> i postmodernizam.....	50
2. 2. <i>Twin Peaks</i> i modernizam	59
2. 2. 1. Ekspresionistički izvori	62
2. 2. 2. Nadrealistički temelji.....	67
2. 3. <i>Twin Peaks</i> kao televizijska melodrama.....	83
2. 3. 1. Televizijska melodrama kao ženski žanr	87
2. 3. 2. Kratka povijest melodrame	91
2. 3. 3. Melodrama, realizam, uvjerljivost.....	93
2. 3. 4. Melodrama i rodni odnosi u <i>Twin Peaksu</i>	96

2. 4. Kriminalistički aspekti <i>Twin Peaks</i>	101
2. 4. 1. Dale Cooper: "deracionalizirani" detektiv?	108
2. 4. 2. Laura Palmer: portret mrtve djevojke	114
3. <i>TWIN PEAKS: VATRO HODAJ SA MNOM</i> (1992)	127
3. 1. <i>Vatro hodaj sa mnom</i> kao horor u tradiciji ženske gotike	130
3. 2. <i>Vatro hodaj sa mnom</i> kao psihološki film o Lauri Palmer	142
4. <i>TWIN PEAKS: POVRATAK</i> (2017)	154
4. 1. <i>Povratak</i> kao (ne)žanrovski melanž	156
4. 2. Svijet prema Daleu Cooperu	169
4. 2. 1. Likovi <i>Povratka</i> u svjetlu Cooperova rascjepa i melankolije	173
4. 2. 2. Laura, Diane i Audrey: žena kao "komadić koji nedostaje"	180
5. ZAKLJUČAK	192
6. LITERATURA	200
7. ŽIVOTOPIS AUTORICE	225

1. UVOD

1. 1. *Twin Peaks* – serijal koji se izdvaja

"Serijal koji je promijenio televiziju", rečenica je koja se često vezuje uz *Twin Peaks* (1990–2017), žanrovski hibridno ostvarenje američkih sukreatora Davida Lyncha, filmskoga redatelja, i Marka Frosta, televizijskog scenarista, o uzrocima i posljedicama umorstva Laure Palmer (Sheryl Lee), maturantice istoimena gradića. Mnoštvo filmskih i televizijskih stručnjaka takvo što najavilo je već tijekom prikazivanja prve od dvije sezone izvornoga televizijskog serijala,¹ u produkciji nacionalne komercijalne televizije ABC (1990–91), nagradivši ga opisima kao što su "možda (...) najoriginalnije djelo ikada napravljeno za američku TV" (Zoglin, 1990), "divljačka subverzija TV kodova" (Breskin, 1990: 60) i "televizija kakvu još niste vidjeli" (Rosenberg, 1990), kao i relevantnim priznanjima, poput Zlatnoga globusa za najbolju dramsku seriju, Nagrade Peabody i Nagrada Udruge televizijskih kritičara (Television Critics Association). Njihova stajališta odražavale su i pozitivne reakcije publike, koja se serijalom toliko "oduševila", "užasnula" i "šokirala" (usp. Halskov, 2015: 9) da se o njemu navodno raspravljalo i u kancelarijama državnika poput britanske kraljice Elizabete II. i sovjetskog vođe Mihaila Sergejeviča Gorbačova (ibid., 11).

Iako je zanimanje obje skupine gledatelja splasnulo tijekom emitiranja narativno neujednačenije druge sezone djela, uslijed čega se prema tom fikcijskom svijetu stvorio i svojevrstan otpor – naročito uočljiv u inicijalno lošem prijemu² Lynchova filmskog prednastavka *Twin Peaks: Vatro hodaj sa mnom* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992) – stajalište o

¹ S obzirom da je riječ o serijalu sačinjenom od više djela, prve dvije televizijske sezone *Twin Peaks*a u daljnjem će se tekstu također nazivati "izvornim" ili "originalnim" serijalom.

² Nakon 2010. stajalište kritike oprečno je onomu iz 1992. (usp. Conterio, 2017; Muncy, 2017; Nordine, 2017)

prijelomnom statusu serijala nastavilo se učvršćivati njegovim reprizama³ i daljnjim audiovizualnim izdanjima,⁴ kao i člancima stručnjaka, koji su ga u novinskim krugovima sve češće prozivali pretečom "prestižne", a u akademskim "kvalitetne televizije", pojmovima istoga značenja. Riječ je o suvremenim igranim TV serijama koje – prema tvorcu potonjeg termina Robertu J. Thompsonu – obilježuju izražajna estetska zrelost i produkcijska vrijednost, složena narativna i žanrovski hibridna struktura, kontroverzne teme, autorefleksivni potencijal, kao i mnoštvo psihološki profiliranih likova, među kojima se osobito izdvajaju antiheroji (usp. Thompson, 1997), a na čiji je razvoj presudno utjecalo širenje kabelske televizije krajem 1980-ih i početkom 90-ih te uzlet pretplatničkih programskih servisa poput Home Box Officea (HBO) s kraja 90-ih.

Drugim riječima, *Twin Peaks* vjerojatno nije bio toliko revolucionaran da *trenutačno* promijeni američku televiziju, kako su novinski kritičari isprva najavljivali da hoće, ali je nedvojbeno pripomogao njezinoj daljnjoj evoluciji, značajno utječući na nove generacije TV stvaralaca, čije su kreativne zamisli mnogo bolje prihvaćene na kabelskim nego na komercijalnim televizijskim postajama kao što je ABC, koja je produkcijskim pritiscima⁵ znatno pridonijela padu kvalitete druge sezone *Twin Peaksa* te u konačnici i prekidu snimanja serijala (usp. Halskov, 2015).

Dodatnu potvrdu svoje važnosti serijal je dobio 2017, kada su Lynch i Frost za pretplatnički servis Showtime proizveli njegovu treću sezonu, odnosno osamnaestodijelni film *Twin Peaks: Povratak* (*Twin Peaks: The Return*), koji je kritika, na tragu kolega iz 1990-ih, ponovno izdvojila

³ Od repriza se napose izdvaja ona s televizije Bravo, za koju je Lynch 1993. osmislio i režirao 30 uvodnih komentara, sukladno broju epizoda, u kojima vidovita Margaret Lantermann, odnosno Gospođa s cjepanicom (Catherine E. Coulson), jedan od najekscitiranijih likova serijala, iznosi enigmatične uvide o životu i stanovnicima *Twin Peaksa*.

⁴ Među njima se izdvajaju Blu-ray komplet *Twin Peaks: cjelokupni misterij* (*Twin Peaks: The Entire Mystery*, 2014), u kojem su i originalni i međunarodni pilot serijala (koji se od originalnog razlikuje po zaokruženom kraju, dosnimljenom da posluži kao cjelovečernji film ako ABC ne preuzme projekt), obje TV sezone s popratnim uvodima Margaret Lantermann, te film *Vatro hodaj sa mnom*, zajedno s izborom dotad nepoznatih odbačenih scena, naslovljenih *Komadići koji nedostaju* (*The Missing Pieces*).

⁵ ABC-jevi producenti inzistirali su na preranom raspletu središnje tajne, primoravši scenariste na prebrzo osmišljavanje novih linija radnje i glavnoga negativca, publici dotad nepoznatog FBI-jeva agenta Windoma Earlea (Kenneth Welsh).

kao serijalno djelo neosporne kvalitete⁶ i iznimnog prekretničkog potencijala, a originalni *Twin Peaks* kao ostvarenje koje je preispisalo sam medij televizije (usp. Nero, 2018). Kakav će doprinos televizijskoj povijesti najnoviji nastavak serijala zaista dati, neovisno o ekstatičnim procjenama kritičara, pokazat će vrijeme, no ako govorimo o cjelokupnom *Twin Peaksu*, od njegova pilota i dviju sezona, preko filma do posljednjega dijela *Povratka*, nesumnjivo se radi o skupini djela koja već 30-ak godina odstupa od većine medijskih sadržaja.

Više je čimbenika koji pridonose izuzetnosti *Twin Peaks*a. Prvenstveno je to njegov estetski aspekt, koji se uglavnom drži rezultatom specifične Lynchove,⁷ odnosno "lynchovske" filmske poetike – utemeljene u avangardnoj tradiciji europskoga nadrealizma i ekspresionizma, audiovizualne *americane* 1950-ih, kao i na postupku sup(r)ostavljanja fantazije i zbilje, svjetla i tame, dobra i zla, idile i groteske, banalno poznatog i zastrašujuće nepoznatog (usp. "Lynch, David, *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje) – te Frostova scenarističkog umijeća stečenog pri radu na povijesno također iznimnom policijsko-dramskom TV serijalu *Plavci s Hill Streeta*⁸ (*Hill Street*

⁶ Tomu nedvojbeno ide u prilog njezino visoko mjesto na relevantnim popisima najboljih filmova u 2017. (npr. 2. mjesto u časopisu *Sight and Sound*), ali i prethodnog desetljeća (npr. 1. mjesto u časopisu *Cahiers du Cinéma*, 32. na internetskom portalu *IndieWire* i dr.).

⁷ Lynch se uglavnom smatra prvim uglednim filmskih autorom koji je pristao raditi na američkoj televiziji, što nije sasvim točno. Primjerice, Alfred Hitchcock vodio je antologijsku seriju *Alfred Hitchcock predstavlja /Alfred Hitchcock Presents/*, kasnije preimenovanu u *Sat Alfreda Hitchcocka /The Alfred Hitchcock Hour/*, CBS i NBC, 1955–65). No, takvi su primjeri rijetki jer se u SAD-u televizija do kraja XX. stoljeća smatrala drugorazrednim medijem. Međutim, 1980-ih, uslijed krize izazvane "povećanjem broja kablskih televizija" (Kovačević, 2017: 21), nacionalne televizije svoj su program nastojale unaprijediti suradnjom s filmskim redateljima (Thompson izdvaja Stevena Spielberga, Roberta Altmana i dr., 1997: 151–152). Među njima je bio i Lynch, koji je status umjetnika stekao cjelovečernjim igranim filmovima *Eraserhead* (1977), *Čovjek slon* (1980), *Dina* (1984) i *Plavi baršun* (*Blue Velvet*, 1986). Ipak, on je prvi redatelj kojega je neka mreža agresivno reklamirala kao televizijskog autora, pa se stoga drži da je serijal *Twin Peaks* "inaugurirao autorstvo u TV industriju" (Kovačević, 2017: 212).

⁸ *Plavci s Hill Streeta* kreatora Stevena Bochca prvi je serijal koji je uspješno pomirio policijski žanr, dotad isključivo epizodičkog oblika, i melodramu, najčešće serijalne strukture (usp. Esquenazi, 2013: 52–53). To je učinio inovativnim "narativnim lukovima" kojima se "povezuje velik broj epizoda i intenzivno produžuje zaplet" (ibid., 156). Zahvaljujući toj novini, od početka se 1980-ih "uvriježila narativna struktura TV serija od najčešće tri veće pripovjedne linije (...) koje opisuju zaplet i sukobe među likovima; glavni 'A' zaplet, i dva sporedna i manja podzapleta, 'B' i 'C', pri čemu je 'C' obično komički obojan" (Kovačević, 2017: 32). Frost je djelomice primijenio tu formulu i u *Twin Peaksu*.

Blues, NBC, 1981–87).⁹ Formalna smjelost *Twin Peaks*a uočljiva je od njegovog samog početka, pogotovo kada je riječ o žanrovskoj i narativnoj složenosti djela. Takvo što zbunjivalo je i privlačilo publiku 1990-ih, koja se prvi put susrela s tako pomaknutim splotom kriminalističkih, melodramskih, komičkih i fantastičnih žanrovskih elemenata, od kojih je originalni serijal sačinjen. Lynch i Frost gledateljstvu su predstavili "bizarni novi svijet" (Thompson, 1997: 158) neusporediv s bilo čim ikad emitiranim na televiziji: priču o američkom gradiću prepunom ekscentričnih, strastvenih i tajnovitih pojedinaca, potresenih seksualno motiviranim umorstvom Laure Palmer, maturalne kraljice¹⁰ i dobrohotne volonterke dvostrukog života, čiju istragu vodi začudan FBI-jev agent Dale Cooper (Kyle MacLachlan), prijemljiv na poruke iz onostranih svjetova tzv. Bijele i Crne kolibe te Crvene sobe, gdje obitavaju bića naopakog govora i hoda.

Ne bi li ispriповijedao tu priču, serijal je uveo značajne narativne novine. "Osim zagonetkom o ubojstvu, ova je serija inovativnim vođenjem naracije držala gledatelje u napetosti – prvi put je visokoserijalizirana naracija sasvim izbacila epizodičku strukturu i uvela preplitanje višestrukih narativnih linija u kojim se zaključivanje postiže tek periodički, tako da novi obrati priču samo preusmjeravaju dalje. Takva je vrsta naracije rezultirala usložnjavanjem pozadinskih priča sporednih likova, dajući gledatelju dodatni razlog da redom gleda svaku epizodu kako bi mogao pratiti priču o ubojstvu", pojašnjava Kovačević (2017: 46). Slično misli i Thompson: "*Twin Peaks* je preuzeo nove zamisli o složenom pripovijedanju i spajanju žanrova i te je elemente zaoštrio. Na neki način, jako je malo serija, i danas, toliko kompleksno u smislu pripovijedanja i žanra kao *Twin Peaks*" (Halskov, 2015: 112).

⁹ Doprinos serijalu dali su i brojni članovi ekipe originalnog *Twin Peaks*a. Lynch i Frost kao sukreatori serijala osmišljavali su njegovu koncepciju (okvirnu formu i sadržaj) te nadgledali njenu provedbu s više redatelja i scenarista. Međutim, autorski je dvojac režirao (Lynch) i napisao (Lynch i Frost) dvosatnu pilot-epizodu, nakon čega je Lynch režirao još pet epizoda i scenaristički suoblikovao dvije, a Frost (su)napisao njih devet i režirao jednu.

¹⁰ Laura je bila kraljica školskog plesa (engl. *homecoming*), na kojemu mogu sudjelovati svi učenici škole, dok je maturalni ples namijenjen isključivo polaznicima zadnje školske godine. No, na hrvatskom nema primjerenoga prijevoda, pa će se u kontekstu spomenute zabave koristiti pridjev "maturalni", posebice jer je Laura u trenutku smrti bila maturantica.

Estetskoj izdvojenosti originalnog *Twin Peaks*a pogodovala je i njegova atipična "filmičnost", na kojoj je, očekivano, inzistirao Lynch. Kako Halskov ističe, filmskim, za razliku od televizijskog, može se držati prepoznatljiv stil serijala, obilježen "sporim ritmom" (2015: 75), "osvjetljenjem niskog ključa, [uporabom] širokokutnih objektiva, snimkama iz donjeg rakursa, dugim kadrovima, lajtmotivima i složenim dizajnom zvuka" (ibid., 93), kao i glazbom kompozitora Angela Badalamentija, koja, poput filmske, sadrži lajtmotive (usp. ibid., 82) te dominira neobično ugođajnom najavnom špicom (usp. ibid., 71–72). Posebnost izvornog djela je i što "[n]ije koristilo postavu s tri kamere i studijsko osvjetljenje", uobičajene za televiziju do 1990, a i "strategija biranja glumaca i [njihovo] navođenje nisu bili standardni¹¹. *Twin Peaks* se u mnogočemu udaljio od televizije i kada ga ljudi hvale kao prijelomno ostvarenje, često ga uspoređuju s drugim umjetničkim djelima." (ibid., 93)

Sve navedeno sadrži i najnovija sezona *Twin Peaks*a, *Povratak*, koja tematizira događaje koji su se odvijali nakon završetka druge sezone. Odnosno, Cooperova neuspješnog suočavanja s bićima Crvene sobe, gdje se je njegovo sebstvo rascijepilo, a njegova zlog dvojnika zaposjeo demon BOB (Frank Silva), stanovnik Crne kolibe i sukrivac Laurina umorstva. Negativni junaci, tj. antijunaci, filmičnost, složeno pripovijedanje i žanrovska hibridnost – komponente serijala koje je nekoć *Twin Peaks* pomogao inaugurirati – danas se smatraju uobičajenim konvencijama kvalitetne televizije, kojoj *Povratak* nedvojbeno pripada. Međutim, u usporedbi s ostalim suvremenim serijama, likovi treće sezone začudniji su i groteskniji, tempo usporeniji, a fabula snolikija, složenija i labavija, što suvremenu publiku, poput nekadašnje, u sličnoj mjeri zbunjuje i očarava. Tomu je zasigurno pridonijela izraženija kreativna sloboda, koju 1990-ih zbog načina ABC-jeva poslovanja suatori nisu mogli sasvim primjenjivati (u prvim dvjema sezonama uglavnom su djelovali kao sukreatori serije, dok je u *Povratku* Lynch naveden kao posvemašnji redatelj, a obojica su potpisani kao scenaristi), djelomice i radi zakonskih preduvjeta, budući da im je nekadašnji rad, za razliku od

¹¹ Lynch je poznat po veoma intuitivnom biranju glumaca i ugodnim intervjuima s budućom ekipom projekta.

sadašnjeg, bio podložen pravilniku Federalne komisije za komunikacije (Federal Communications Commission, FCC), "koji regulira podobnost sadržaja za javno emitiranje" (Kovačević, 2017: 21).

Zahvaljujući novonastalim mogućnostima, *Povratak* u konačnici manje poetički nalikuje originalnom serijalu, koliko filmskom prednastavku *Vatro hodaj sa mnom*¹² – koji na stilski otvoreniji i ugođajno mračniji način pripovijeda priču o posljednjim danima Laure Palmer te istrazi umorstva koje je prethodilo njezinomu – kao i recentnijim dugometražnim ostvarenjima Lynchova opusa, poput *Izgubljene ceste* (*Lost Highway*, 1997), *Mulholland Drivea* (2001) i *Unutrašnjeg carstva* (*Inland Empire*, 2006), obilježenima izražajnom eksperimentalnošću i logikom sna.

Pored spomenutih aspekata, inventivnim se drži i još jedno obilježje *Twin Peaks*a – njegovo transmedijsko pripovijedanje. Riječ je o postupku svojstvenom popularnoj TV industriji, koji, prema Kovačević, označava vrstu "sinergijskog pričanja priča kroz medije s posebnom estetikom i narativnim pravilima" (2017: 317). Drugim riječima, transmedijska djela pripovjedna su proširenja serije očitovana na alternativnim medijskim platformama, čiji je cilj izravno produžiti doživljaj teksta serije te pružiti dodatno razumijevanje (usp. ibid.), što naročito pogoduje stvaranju i širenju interpretativnih zajednica.¹³ Iako je takav oblik pripovijedanja postojao i ranije (npr. u medijskim franšizama TV serija *Dragnet* /NBC, 1967–70/, *Star Trek* /od 1966/ i dr.), Lynch i Frost među prvim su kreatorima koji su pokrenuli – za kvalitetne serije uobičajen – trend izravne kreativne kontrole nad svojim sadržajem, bilo u vidu osobnog nadgledanja djela ili (su)autorstva. Pa tako transmedijskom univerzumu *Twin Peaks*a pripadaju film *Vatro hodaj sa mnom* te više knjiga, među kojima se posebice izdvajaju *Tajni dnevnik Laure Palmer* (*The Secret Diary of Laura Palmer*, 1990) Davidove kćeri Jennifer Lynch, *Autobiografija F.B.I.-jeva specijalnog agenta Dalea Coopera: moj život, moje snimke* (*The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes*, 1991) Markova brata Scotta Frosta, te *Tajna povijest Twin Peaks*a (*The Secret*

¹² Na tom filmu Frost nije dramaturški surađivao zbog kreativnih razilaženja s Lynchom, već je scenarij supotpisao Robert Engels, jedan od glavnih scenarista originalnog *Twin Peaks*a. Ipak, Frost je pri stvaranju filma zadržao ulogu izvršnog producenta.

¹³ Prema Stanleyju Fishu, zajednica koja je "sačinjena od onih koji dijele interpretativne strategije ne za čitanje nego pisanje tekstova" (1982: 14). Odnosno, grupa čiji je način tumačenja nekog teksta unaprijed određen osobitim čitateljskim konvencijama (npr. akademske, obožavateljske i dr. grupe), s time da član jedne ujedno može biti i član više takvih zajednica.

History of Twin Peaks, 2016) i *Twin Peaks: Posljednji dosje* (*Twin Peaks: The Final Dossier*, 2017) Marka Frosta, koje mnogi kritičari i obožavatelji smještaju u "kanonski" opus *Twin Peaks*.

Iako su neka od tih djela stilski radikalnija od drugih, svako pridonosi sadržajnoj i oblikovnoj kompleksnosti *Twin Peaks*a, a time i njegovim mogućim čitanjima. Posebnost cjelokupnog serijala je potencijalna širina (ili dubina) njegova fikcijskog univerzuma, koji "poziva gledatelje u uranjajuće iskustvo" bez jamstva konačnih interpretacija (Dukes, cit. u Halskov, 2015: 173), ujedno od njih očekujući – poput mnogih drugih kvalitetnih serija – svojevrsnu "telepismenost i intertekstualnu kompetentnost" (Halskov, 2015: 146), potrebne za razumijevanje njegovih tekstualnih cjelina, ali i mnoštva kulturalnih i umjetničkih referenci kojima obiluju. Iz toga razloga, *Twin Peaks* osobito privlači analitičnu publiku željnu pronicanja njegova izmičućeg značenja, neovisno o tome radi li se o "običnim" gledateljima, obožavateljima ili raznim stručnjacima.¹⁴ Štoviše, od premijere pilota, zaključuje Halskov, o serijalu se ne prestaje raspravljati "online, u novinskim člancima, knjigama i znanstvenim člancima" (ibid., 34), što je ujedno i najbolja potvrda njegova iznimnog, a u pokloničkim krugovima i kultnoga statusa (usp. Lavery, 1995: 4).

¹⁴ Ne bi li dočarala raznolikost publike *Twin Peaks*a, Kristin Thompson izjavila je da je to "najvjerojatnije jedini TV serijal koji je bio predmet članaka i u *Artforumu* i u *Soap Opera Weekly*" (2003: 135).

1. 2. Žene i muškarci *Twin Peaks*: problem

Kada je riječ o djelu tako visokoga estetičkog, produkcijskog i recepcijskog dosega kao što je *Twin Peaks*, za očekivati je, na tragu Halskovljeve konstatacije (2015: 34), da priziva mnoštvo kritičkih rasprava. Osobito polarizirajuće diskusije javljaju se pri njegovim feminističkim tumačenjima, tj. interpretacijama iz perspektive feminističke filmske teorije, "koja se razvija iz feminističke misli" (Neroni, 2016: 2), s ciljem "razumijevanja filma kao kulturalne prakse koja reprezentira i reproducira mitove o ženama i ženstvenosti" (Smelik, 2016), odnosno načina na koji film prikazuje žene i rodne odnose (usp. *ibid.*). *Twin Peaks* sasvim razumljivo pogoduje takvim čitanjima: u središtu njegove radnje, napokon, silovanje je i umorstvo privlačne djevojke, odnosno ekstreman izraz rodno motivirana nasilja. "Tko je ubio Lauru Palmer?", pamtljivo pitanje s ABC-jevih promidžbenih poruka, i danas se postavlja kada se referira na *Twin Peaks*. Međutim, pored istrage Laurina umorstva (i tajnoga života ispunjenog incestom, promiskuitetom i ovisnošću o narkoticima), serijal se uočljivo bavi i patnjama brojnih drugih žena. Odnosno, fizičkom i psihičkom štetom koju im nanose osobe i bića muškoga roda.

Među njima osobito se izdvaja spomenuti BOB, kojega FBI-jev agent Albert Rosenfield (Miguel Ferrer) u 16. epizodi originalnog serijala opisuje kao utjelovljenje "zla koje čine muškarci" (engl. *the evil that men do*). Naime, od BOB-a, udruženog s Laurinim ocem Lelandom (Ray Wise), kojega je kao dijete zaposjeo, u prvim dvjema sezonama i u filmu, izuzev Laure, smrtno stradavaju i njezina sestra i svojevrsna dvojnica Madeleine "Maddy" Ferguson (također je glumi Sheryl Lee) te seksualna radnica Teresa Banks (Pamela Gidley). Nadalje, obojica izravno nauđuju i Laurinoj kolegici Ronnete Pulaski (Phoebe Augustine), koju izmlaćuju, i Laurinoj majci Sari (Grace Zabriskie), koju drogiraju ne bi li previdjela da siluju njezinu kćer, a BOB pridonosi i smrti vlasnice pilane Jocelyn "Josie" Packard (Joan Chen), koja ga se toliko uplašila da je iznenada preminula.

No BOB i njegov(i) domaćin(i) nisu jedini negativci. Lokalnu konobaricu Shelly Johnson (Mädchen Amick) u originalnom serijalu fizički i psihički zlostavlja njezin prvi suprug, kriminalac i vozač kamiona Leo (Eric Da Re), a slične probleme ima i njezina šefica, vlasnica zalogajnice Norma Jennings (Peggy Lipton), kojoj prijeti njezin suprug i bivši kažnjenik Hank (Chris Mulkey).

Žrtva nasilja je i Normina polusestra, bivša redovnica i Daleova djevojka Annie Blackburn (Heather Graham), koju pri završetku druge sezone otima i u Crvenu sobu odvodi Windom Earle, ubojica svoje supruge i Cooperove prve ljubavi Caroline (Brenda E. Mathers).

Slični motivi mogu se naći i u trećoj sezoni, gdje se doznaje da je Diane Evans (Laura Dern), Cooperovu tajnicu, i Audrey Horne (Sherilyn Fenn), koju u originalnom serijalu vidimo i kao kolateralnu žrtvu kriminalnih poslova svoga oca Benjamina "Bena" (Richard Beymer), u novom duhovnom partnerstvu s BOB-om silovao Cooperov zli dvojnik, Gospodin C. (također Kyle MacLachlan), od kojih mu je potonja rodila sina Richarda (Eamon Farren), zločinca koji je pak pretukao svoju baku (Jan D'Arcy), silovanjem prijetio Charlotte, gošći lokalnog bara (Grace Victoria Cox), te autom pregazio dijete (Hunter Sanchez). U toj se sezoni rasvjetljava i da Shellynu kćer Becky (Amanda Seyfried), zlostavlja suprug Steven (Caleb Landry Jones), na tragu odnosa kakvog je s prvim suprugom Leom imala njena majka, a gledateljstvo svjedoči i nasilnim usmrćivanjima više sporednih ženskih likova, kao što su Lorraine (Tammie Baird), Phyllis Hastings (Cornelia Guest), Darya (Nicole LaLiberte) i Tracey Barberato (Madeline Zima), od kojih su potonje dvije u trenutku smrti bile prilično obnažene.

Dakle, rodno nasilje, ako ga definiramo prema izvještaju Ujedinjenih naroda kao "bilo koji čin (...) koji rezultira, ili bi mogao rezultirati u fizičkoj, seksualnoj ili psihološkoj šteti i patnji žena, uključujući i prijetnje takvim činom, prinudom ili samovoljnim lišavanjem slobode, u javnom i privatnom životu" (1995: 48; Felipe Russo i Pirlott, 2006: 181), doima se važnom komponentom *Twin Peaks*a te je kao takvo nositelj određena značenja. Međutim, pomnijim razmatranjem njegovih feminističkih čitanja, o čemu će pobliže biti riječ u kasnijim poglavljima, uočava se poprilično neslaganje među kritičarima i filmolozima. Štoviše, mnogi se u njihovu tumačenju toliko razilaze da se mogu identificirati dvije ideološki zaoštrene pozicije: jedna koja smatra da univerzum *Twin Peaks*a predstavlja mrziteljski pogled na žene i druga koja drži da serijal realistički zrcali rodne odnose suvremenog patrijarhalnog društva.

Gotovo isti sukobi mogu se pronaći i pri tumačenjima gotovo svakoga Lynchova djela,¹⁵ pa se daje zaključiti da su feminističke polemike vezane uz *Twin Peaks* svojevrsan odvjetak trajnih diskusija o redateljevima filmovima, koji su – sukladno njegovoj poetičkoj i stilskoj fascinaciji suprotnostima – učestalo i ispunjeni likovima simbolički ili uzajamno suprotstavljenih osoba muškoga i ženskoga roda. Odnosno, nasilnim muškarcima koji utjelovljuju svojevrsno zlo,¹⁶ te ženama koje personificiraju dobro,¹⁷ ili pak predstavljaju "viktimizirane" likove, kako Isabella Rossellini opisuje kontroverzni lik Dorothy Vallens kojega glumi u *Plavom baršunu* (Winer, 1986: 1), ili likove "u nevolji", kako naznačuje podnaslov Lynchova filma *Unutrašnje carstvo*. U tom pogledu najveće je prijepore uvjerljivo izazvao *Plavi baršun*, iznenadivši publiku 1980-ih osobitom spregom erosa i thanatosa koja prožima priču o mladom protagonistu Jeffreyu Beaumontu (Kyle MacLachlan), čijem odrastanju pripomažu tipski likovi žena, naslijeđeni iz žanrovske tradicije film noira: plavokosa Sandy Williams (Laura Dern), američka djevojka iz susjedstva, i tamnokosa Vallens, misteriozna *femme fatale*, koja uživa u seksualnom sadomazohizmu na koji ju potiče psihopatski ucjenjivač Frank Booth. Filmski kritičari film su dočekali dvojako – s jedne su se strane divili Lynchovoj izvedbi, poput Pauline Kael (1986), s druge su ostali osupnuti "moralnom konfuzijom" izazvanom preslobodnim prikazom seksualnog nasilja (usp. Todd, 2012: 80), poput Rogera Eberta, koji je smatrao Lynchovu ironijom prožetu režiju "sadističkom od Bootha" (1986). Slično su reagirale i brojne filmologinje, posebice feminističko-psihoanalitičkog usmjerenja, među kojima ga je jedna skupina prozvala "sadističkom muškom fantazijom koja ženu prikazuje kao mazohistički objekt žudnje" (Bundtzen, Fuchs,

¹⁵ Najmanje "problematičnim" smatra se ujedno i njegov najkonvencionalniji film *Srightova priča* (*The Straight Story*, 1999), o starcu koji putuje na kosilici ne bi li posjetio svoga otuđenog brata.

¹⁶ U Lynchovu opusu, pored *Twin Peaks*a, mnogi likovi muškoga roda negativci su izjednačeni sa samim zlom ili značajnom škodljivošću prema ženama i ostalim ranjivim skupinama. Radikalno zlo, primjerice, predstavljaju muškarci poput gospodina Bytesa (Freddie Jones) i noćnoga portira (Michael Elphick) u *Čovjeku slonu*, Franka Bootha u *Plavom baršunu*, Bobbyja Perua u *Divlji u srcu*, Dicka Laurenta/gospodina Eddyja (Robert Loggia) u *Izgubljenom cesti* i Luigija Castiglianija (Angelo Badalamenti) u *Mulholland Driveu*. Sličan status imaju i fantastička bića poput Misterioznog muškarca (Robert Blake) u *Izgubljenom cesti* i Fantoma (Krzysztof Majchrzak) u *Unutrašnjem carstvu*. No ima i likova muškaraca koji nisu prikazani kao utjelovljenje radikalnog zla, ali nauđuju ženama ili djeci, kao što su Henry (Jack Nance) u *Eraserheadu* i Fred Madison (Bill Pullman) u *Izgubljenom cesti*.

¹⁷ Istaknuti primjeri ženskog utjelovljenja dobra ili tomu sličnog ideala u Lynchovu su opusu npr. Baka iz istonaslovna kratkog filma (*The Grandmother*, 1970), Gospođa iz radijatora (Laurel Near) u *Eraserheadu*, majka Johna Merricka (Lydia Lisle) u *Čovjeku slonu* i dobra vještica (Sheryl Lee) u *Divlji u srcu*, od kojih se potonje dvije pojavljuju u okviru sjajne kugle, citatno zasnovane na filmu *Čarobnjak iz Oza* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939).

Shattuc, prema Evans Braziel, 2004: 108), a druga djelom otvorenim novim ili drugačijim oblicima rodni ekspresija (Nochimson, 1997; Evans Braziel, 2004. i dr.).

"Znamo (...) što netko misli kada se za nešto kaže da je 'lynchovski'", ustvrđuje Philippa Snow u uvodniku zbornika *Žene Davida Lyncha* (*The Women of David Lynch*, 2019: xvii), a taj pojam "Lynchovi osporavatelji" definiraju drugačije od "Lynchovih obožavatelja" (ibid.): prvotni uz njega potencijalno vezuju "mizoginiju u Lynchovim filmovima", za razliku od potonjih koji ih vide kao "reprezentacije mračnih heteroseksualnih dinamika" (ibid.). Premda se radi o zborniku koji nastoji pružiti dublji uvid u danu problematiku, jedan Snowin iskaz odaje što u podtekstu misli o njoj. Naime, pri spominjanju filmova *Izgubljena cesta* i *Mulholland Drive* Snow ujedno ustvrđuje: "svaki [od njih] zaslužuje vlastitu disertaciju" (ibid., xvi). Time se daje zaključiti da se radi o uistinu složenoj temi i filmovima, kao i da je za neko obuhvatnije istraživanje rodne reprezentacije u pojedinim Lynchovim djelima uputno raspolagati znatno većim brojem redaka no što jedan ili nekoliko eseja dopuštaju. Povodeći se tom pretpostavkom, nedvojbeno se može zaključiti i da problematika rodova u *Twin Peaksu* "zaslužuje svoju disertaciju".

1. 3. Hipoteze, nacrt i cilj istraživanja

Pri sagledavanju rodno zasnovanog problema *Twin Peaks*a nameće se više pitanja. Otkud tolika razilaženja u feminističkim čitanjima serijala? Odražava li *Twin Peaks* ili pak perpetuira patrijarhalne društvene obrasce? Ako ih odražava, je li ih pritom i propituje? I može li se nazvati feminističkim? Drugim riječima, kakav je uistinu odnos serijala prema rodnim relacijama i identitetima? I je li uvijek isti ili se mijenjao svakim novim ostvarenjem serijala?

Dakako, ne bi li se na ta pitanja odgovorilo, valja provesti istraživanje zasnovano na određenoj hipotezi. Pri njezinu formuliranju disertacija će se osvrnuti na prethodno potkrepljene tvrdnje o "izdvajajućoj" kvaliteti serijala, napose o njegovoj estetskoj inovativnosti utemeljenoj u avangardnoj tradiciji europskog nadrealizma i ekspresionizma, o čemu nema previše riječi u dostupnoj literaturi o rodnim relacijama *Twin Peaks*a.

Naime, s obzirom da su takve stilske orijentacije tijekom povijesti većinom pratila i svojevrsna zalaganja za transgresivnost i društvenu kritičnost (usp. Gruber, 1967: 187; Gordon, 1987: xvii; Webber, 2004: 4; Bauduin, 2014: 10; Lowenstein, 2015: 4; Lusty, 2016: 1-2; Brown, 2020), makar u teoriji, ova će disertacija pretpostaviti da *Twin Peaks* prikazom rodni odnosa *propituje i subvertira patrijarhalne društvene obrasce*.

Ta će se hipoteza prihvatiti ili odbaciti putem istraživanja koje će uključivati: a) detaljan pregled dosadašnjih čitanja rodni odnosa u *Twin Peaksu*; b) analizu samoga serijala; c) zaključak. Pomnijim pregledom literature o rodnoj reprezentaciji identificirat će se žarišne točke problema, usporediti različita stajališta te pokušati proniknuti u razloge njihova razilaženja, kao i postaviti temelj raščlambi *Twin Peaks*a. Sama analiza serijala će se zbog prohodnosti istraživanja ograničiti na njegova glavna izdanja (prve dvije sezone, filmski prednastavak i treću sezonu), uz povremen osvrt na njegove manje poznate transmedijske sastavnice. Zaključak će, naravno, sumirati protekla saznanja, testirati hipotezu te nastojati ponuditi rješenje istraživanja.

Primarni materijali kojima će se disertacija služiti, sukladno navedenom, svi su audiovizualni nastavci serijala *Twin Peaks*, a u manjoj, no ne i zanemarivoj mjeri njegovi autorizirani dodaci. Pritom će osvrutati i na razne intervju s Davidom Lynchom i Markom Frostom, kao i izjave članova

ekipe *Twin Peaks*a, zabilježene u raznim člancima, knjigama te dokumentarnim i videofilmovima. Pored navedenih izvora, disertacija će se konzultirati i raspoloživom literaturom i videografijom o *Twin Peaksu* te Lynchovoj i Frostovoj poetici, kao i materijalima o raznim djelima na koja se serijal intertekstualno referira.

Od presudne važnosti bit će, dakako, teorijska građa kojom će se obrađivati problem – osobito knjige i članci filmologa feminističkog i psihoanalitičkog usmjerenja, od kojih su oba veoma primjerena razradi ovoga doktorskog rada. Feministička teorija filma, naravno, prikladna je zbog rodniha pitanja koji se nalaze u njegovu fokusu. Psihoanalitička teorija filma, "koja istražuje poveznice između forme filma i nesvjesnog" (McGowan, 2015: 11), podobna je pak iz više razloga. Kao prvo, često je u svezi s feminističkom teorijom filma, još od njene inauguracije 1970-ih,¹⁸ pogotovo zbog zajedničkog zanimanja za pitanja seksualne diferencijacije, kao i ustrojstva pogleda i subjektiviteta, čega će se dotaknuti i ova disertacija. Kao drugo, redovito se povezuje i s nadrealističkom, odnosno avangardnom i modernističkom poetikom kojoj Lynch i Frost – kako će dodatno biti pojašnjeno – u *Twin Peaksu* uvelike pribjegavaju, a koja među ostalim uključuje oblikovno dočaravanje snova, nesvjesnog te ostalih čovjekovih duševnih stanja, čiji je način rada u središtu psihoanalitičkog interesa.

Metode kojima će se vršiti ovo kvalitativno istraživanje uključuju formalnu, tematsku i žanrovsku analizu serijala, čiji će elementi potom biti dodatno raščlanjeni upotrebom feminističke i psihoanalitičke teorije filma. Saznanja koja će iz tog istraživačkog procesa proizići predstavljat će značajan korak u rasvjetljavanju rodniha pitanja u *Twin Peaksu*, ali i razumijevanju pojedinih psihoanalitičkih pojmova – poput individualne i kolektivne traume te melankolije i narcizma, na koje se razrada rodne problematike serijala nadovezuje. Isto tako, istraživanje će pružiti zamjetan doprinos nauci o *Twin Peaksu*, Davidu Lynchu i Marku Frostu, a time i u nas još mladim akademskim disciplinama filmologije te proučavanja televizije i medija.

¹⁸ Štoviše, tekst koji se smatra prvim kanonskim filmsko-feminističkim kritičkim djelom, "Vizualni užitak i narativni film" (1975) Laure Mulvey, uvelike se oslanja na psihoanalitičku teoriju.

1. 4. Pregled dosadašnjih istraživanja

1. 4. 1. Kritike patrijarhalne ideologije *Twin Peaks*a

Negativan osvrt na reprezentaciju rodних identiteta i odnosa u *Twin Peaksu* tijekom posljednjih je tridesetak godina ponudilo više akademskih i novinskih naslova. Prvu, a ujedno i najzapaženiju osudu 1990. je iznijela Diana Hume George u tekstu "Linčovanje žena: feminističko čitanje *Twin Peaks*a" ("Lynching Women: A Feminist Reading of *Twin Peaks*"), kasnije prerađenom i objavljenom u prvom zborniku radova o serijalu *Prepuna tajni: kritički pristupi Twin Peaksu* (*Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, 1995, ur. David Lavery). Protivno Snowinom zapažanju o tipičnim osporavateljima Lynchova opusa, Hume George se u svom tekstu pozicionira kao obožavateljica serijala: "moje čitanje ne dolazi izvan kruga obožavatelja", napominje (ibid., 109), ističući kako njezin užitek u gledanju prve dvije sezone *Twin Peaks*a ipak nadilazi osobno neodobravanje seksualne etike serijala, koju smatra "reptilskom" (ibid., 119) te usredotočenom na "raspolovljivanje" žena u uloge svetica i kurvi (usp. ibid., 116). "Naravno da sam uživala u režijskim postupcima s Marsa, scenarijima koji su se doimali kao da su pali kroz ozonske rupe, neprestanim nelogičnostima (...) u svemu što je *New Yorkov* John Leonard nazvao 'luckastom privlačnošću' serijala", ističe, te potencijalno ironično priznaje da je, kao i "mi", "uživala u seksualno izmučenom, brutalno ubijenom, iskasapljenom tijelu adolescentice" (ibid, 110).

Sukladno premisi svog teksta, u tom motivu vidi i osobit problem. "Nasilje nad ženama sveprisutno je i u stvarnosti i u medijima", a u tom smislu Lynchov i Frostov serijal, drži Hume George, nije iznimka. "*Twin Peaks* je nahranio američku kolektivnu glad za ranjenim, osakaćenim, zlostavljanim, mrtvim ženama. Započeo je sa ritualistički fetišiziranom seksualnom smrću djeteta-žene, ubio još njih nekoliko da bi nam održao ritam pulsa kada bi nam krenuo opadati, i završio s mogućim umorstvom bivše redovnice, upućujući na muškog lika kojemu smo najviše vjerovali." (ibid., 114) Posebice problematičnim vidi prožetost serijala ironijom, paradijom i komikom, koji su utkani u tekst toliko učinkovito da "se cijela zemlja odnosila prema problemu seksualnog umorstva s lakom, prozračnom, morbidnom fascinacijom te otvoreno mizoginim humorom." (ibid.)

Iako uviđa da su različita čitanja moguća, Hume George izričito odbacuje mogućnost da nam serijal, poput snolikog *Plavog baršuna* čiju etiku i poetiku odobrava, zapravo pomaže identificirati vlastite nesvjesne porive, odnosno osvijestiti do koje su oni mjere "deformirani represijom, agresijom i mizoginijom". Kao argument tomu napose iznosi problematičan status BOB-ove uloge u Lelandovu životu. Naime, kako se doznaje u 16. epizodi, Leland nije bio svjestan BOB-ova prisustva do samoga kraja, kada uz svojevrsnu spoznajnu katarzu o "vlastitim" zločinima umire u sceni koja oblikovno podcrtava njegovu suštinsku nevinost: u Cooperovom naručju, u maniri Michelangelove skulpture *Pietà*, škropljen vodom protupožarnih prskalica dok ga u onostranoj svjetlosti čeka Laura. Slijedom takvih postupaka, autorica zaključuje da *Twin Peaks* "opravdava muško nasilje nad ženama mitologiziranjem toga ponašanja", tako što muškarce prikazuje zaposjednute "zlim silama čiji je izvor izvan njih samih" (ibid., 117). Na istom tragu tumači i motiv BOB-ova ovladavanja inače dopadljivim Cooperom, čime ustvrđuje da nam serijal u konačnici govori da "'zlo' ne prebiva u normalnim, problematičnim, tragičnim, ljudskim životima, nego u bespomoćno zaposjednutim muškim žrtvama koji ne znaju što čine i koje se ne može držati odgovornima" (ibid., 117–118).

U istoj zbirci *Puna tajni*, objavljena su još dva teksta koji se kritički osvrću na rodnu problematiku *Twin Peaks*a. U prvomu od njih, eseju "Loše ideje: umjetnost i politika *Twin Peaks*a" ("Bad Ideas: The Art and Politics of *Twin Peaks*"), Jonathan Rosenbaum podosta se negativno osvrće na serijal, iako mu priznaje stanovitu privlačnost. U pogledu teme rodničkih odnosa, zanimljivo je izdvojiti nekoliko njegovih zapažanja. Naime, kao protivnik stajališta o Lynchovoj avangardnosti i transgresivnosti, koje pak isključivo dovodi u vezu s političko-umjetničkim angažmanom, Rosenbaum opisuje društvena zaokupljenja *Plavog baršuna* i *Twin Peaks*a ovim riječima: ona se u osnovi sastoje od "očaranosti malograđanskom Amerikom 1950-ih i njezinim prljavim malim tajnama, uparenima s pogledom na žene koje suštinski dijeli na djevice ili kurve. Nostalgичna regresija, ukratko, do najgorih vidova eisenhowerske ere – poprište [Lynchove] adolescencije – predstavlja zbir njegovih društvenih namjera, koje su svjetlosnim godinama udaljene od one Luisa Buñuela" (ibid., 25). Rosenbaum se također negativno osvrće na Lynchovu recentnu fascinaciju "nasiljem, erotičnošću, okrutnošću i patnjom, koje ne prate uobičajena (...) empatija", što mu radu daje "hladni, pornografski sjaj čija nam široka morbidna privlačnost

zasigurno govori mnogo o ćudi našega vremena" (ibid., 28). Viziju *Twin Peaks*a prozvaao je "antihumanistićkom", a fokalizaciju djela smjestio u oćišće adolescenta (ibid.). "Ćak se i ime Lynchova grada i serijala moće išćitati kao oznaka napaljenog tinejdćera za ćenske grudi" (ibid.), istiće, naglašavajući kako mu se u adolescentskom pogledu ipak dopada što "iskvarenost odraslih djeluje svjeće", a njihovi izrazi uznemirenosti "zazorno" (ibid.), s obzirom da ih se promatra s radoznaloćću kakvu bi "trinaestogodišnjak imao prema, recimo, egzotićnom kukcu" (ibid., 29). Drugim rijećima, ćini se da Rosenbaum u ovome tekstu originalni serijal vidi kao odraz antihumanistićkog, hladnog, seksualno objektivizirajućeg i okrutnosti sklonog nezrelog mućkoga pogleda, kojega pak ideoloćki ne razdvaja od ostatka amerićkog medićskog sadržaja.¹⁹

Mućskom dominacijom, meću ostalim, bavi se i Alice Kuzniar u tekstu "Dvostruki govor u *Twin Peaksu*" ("Double Talk in *Twin Peaks*"), joć jednom feministićkom djelu zbirke *Puna tajni*. Kuzniar takoepr nalazi paralele izmeću serijala i Lynchova "recentnog rada", odnosno *Plavog barćšuna*; oba djela, kako navodi, zaokupljena su "udvajanjima, glasovnim fetišizmima" i "supstitucijama dijelova tijela" te "razdvajanjima onoga što se ćuje od onoga što vidi" (ibid., 121). No kada se radi o *Twin Peaksu*, postoje znaćajne osobitosti u tretmanu tijela i glasa, koje – kako autorica tvrdi teorićski se pozivajući na Kaju Silverman – zavise o rodu samih likova: redatelj i tog serijala "daju ćenskom i mućskom glasu vidno razlićite funkcije, prvotni su povezani s fetišiziranim tijelom, a potonji s nevidljivoćću" (ibid., 122). Drugim rijećima, iako se tijela i glasovi ćenskih i mućkih likova ućestalo udvajaju i zamjenjuju, razlikuju se po moći koju zaprimaju, Kuzniar naznaćuje.

Ćensko tijelo i glas koji se u serijalu najviće fetišiziraju pripadaju, dakako, Lauri Palmer, "popriću transfera mućkoga straha od kastracije" (ibid., 122). Premda odsutno duhom, njeno je tijelo prisutno u vlastitoj omećenosti – umotano u plastiku, ograćeno staklenim vratima školskoga regala, zatvoreno u lijesu, snimljeno na video- i audiosnimkama, uokvireno fotografskom ramom

¹⁹ Iako ga se ovdje ne dotiće, slićno odstojanje imao je i prema filmu *Vatro hodaj sa mnom*, u ćijoj je kritici napisao da je Lynchu "oćajnićki potreban odmor" (1992). Ipak, valja napomenuti da je prema oba djela donekle promijenio mićljenje 2014, nakon što ih je zaredom pogledao u sklopu "krasnoga Blu-ray kompleta" *Twin Peaks: ćjelokupni misterij*, priznavši da je pri filmskoj recenziji bio pod dojmom "postupne deteriorijacije serijala tijekom njegove (...) druge sezone" (koju je samo djelomice odgledao), te da to djelo zaslućuje mnogo viće poćtovanja no što ga je dobilo od njega i ostalih kritićara (usp. 2014).

itd. (usp. *ibid.*, 122–123) – čime se naglašava njegov "enigmatični, nedostupni (...) ženski" karakter (*ibid.*, 122). "Fascinacija njenim tijelom proširuje se i na druge ženske likove, koji postaju njezine dvojnice (...) Kada Audrey, Donna i Maddy samostalno istražuju njeno umorstvo (...) završavaju tako da prate [Laurine] korake" (*ibid.*, 122). Odnosno, dolaze u opasnost da završe kao Laura. Osim Laurina tijela fetišizira se i njezin glas, koji se od njega ujedno razdvaja: čuje na audiovrpcama psihijatra dr. Lawrencea Jacobyja (Russ Tamblyn), u imitirajućem govoru svjedoka Laurina slučaja – ptice zvane Waldo, u Maddynom telefonskom pozivu upućenom Jacobyju (*ibid.*). No iako se taj glas naglašava, to ne znači da nešto i govori, zaključuje autorica, držeći da se tim principom oblikuju i drugi ženski likovi originalnog serijala i filma, koji se kroz svoja glasanja zapravo "utišavaju" (*ibid.*, 124).

Ponajbolji primjeri za to su Josie, koja se zamrzava u dršci ladice u trenucima vlastita vriska, Ronette, koja je toliko pod šokom od Laurina umorstva da ne može govoriti, Cooperova tajnica Diane, koja se tijekom originalnog serijala i filma nikada ne prikaže, kao i Lucy (Kimmy Robertson), službenica policijske postaje, koja, premda posjeduje veoma prepoznatljiv glas, samo prespaja tuđe pozive, baš poput Margaret Lantermann, okultnog medija koji prenosi poruke drveta koje nosi u naručju, a preko kojega ima kontakt s onostranosti. Na koncu i Waldo biva utišan, tako što ga Leo upuca jer se pokazao važnim svjedokom Laurine istrage (*ibid.*, 124). Za razliku od žena, muškarci u *Twin Peaksu*, posebice oni povezani sa snagama zakona poput Dalea Coopera i bojnika Garlanda Briggsa (Don S. Davis), čak i kada se sami udvajaju i njihovi glasovi zamjenjuju tuđima, zadržavaju dominantnu, autoritativnu ulogu. Takvo što autorica posebice uočava u kasnijim epizodama, nakon što se misterij preusmjerio s Laurina umorstva, a time i tijela, na enigmu apstraktnih Koliba, čije "znakove mnogo spremnije interpretiraju" muškarci (*ibid.*, 124). Čak je i misteriozni, "nevidljivi" glas koji dopire izvan kadra, a pretpostavljeno proizlazi iz onostranosti, muške boje, koja ne mijenja frekvenciju ni kada se njime služi Sarah Palmer pri prijenosu poruke iz Crne kolibe.

Kuzniar uviđa da se svo glasovno utišavanje i tjelesno fetišiziranje ne odnosi na sve ženske likove, no u prilog svojoj tezi ističe da ih je većina nedostupna ili slaba – ili, kako bi Hume George rekla, osakaćena – poput jednooke Nadine Hurley (Wendy Robie), koju je suprug slučajno nastrijelio puškom, Eileen Hayward (Mary Jo Deschanel), Donnine (Lara Flynn Boyle) majke s

invaliditetom, ili neprikazane alkoholičarske majke srednjoškolca Jamesa Hurleyja (James Marshall), za razliku od moćnih, incestuoznih očinskih figura utjelovljenih u Lelandu i Benu Horneu, koje seksualno privlače adolescentice. Najdominantnija žena, Catherine Martell (Piper Laurie), voditeljica tvornice drva, ujedno se i najviše ponaša poput muškarca te u konačnici jednoga i utjelovljuje (tzv. gospodina Tojamuru), čime dodatno ukazuje na distancu od svoje ženskosti, a sličan obrazac Kuzniar uočava i kod transrodne FBI-jeve agentice Denise Bryson (David Duchovny), koja na policijskom zadatku preuzima ulogu muškarca, implicirajući da joj je ženska persona svojevrsna "maskerada", kojom uspješno zavarava ljude (ibid., 126). Drugim riječima, u *Twin Peaksu* ženski glas nije stvaran nego "fetišiziran, imitiran, trbuhozborčki – snimljen i prenošen preko telefona" (ibid., 127). Primjereno ne zamjenjuje ženinu prisutnost nego, kao što Maddyn poziv dr. Jacobyju sugerira, navodi na krive tragove (usp. ibid.). Za razliku od njega, muški glas, poput pogleda, dominira i svojom nevidljivom prisutnošću samo potvrđuje vlastitu superiornost, pogotovo kada je riječ o posjedovanju znanja (usp. ibid., 128).

Na originalni serijal, ali i film *Vatro hodaj sa mnom*, okomila se i Laura Plummer u tekstu "'Nisam Laura Palmer': razlomljena bajka Davida Lyncha" ("I'm not Laura Palmer" David Lynch's Fractured Fairy Tale", 1997). U njemu naglašava da Lynch slavi mizoginu hegemoniju američke književnosti i filma (1993: 310), te da u *Twin Peaksu*, kao i u *Plavom baršunu*, "žene izlaže nasilju svojih supruge i ljubavnika, a žensku seksualnost predstavlja kao ispunjenje nasilne muške fantazije" (ibid., 308). U svijetu malenih lynchovskih gradova "ženska seksualnost drugost je kojom se upravlja putem nasilja" (ibid.), a lik na kojemu se najviše očituju navedene tendencije jest, dakako, Laura Palmer. Samu priču serijala Plummer naziva svojevrsnom bajkom, i to u tradiciji Trnoružice (ibid., 309), no ne njezinih kasnijih, moralno ublaženih verzija, nego sedamnaestostoljetne inačice talijanskog književnika Giambattiste Basilea, prema kojoj je tijekom njezina sna siluje i oplodi vlastiti otac, koji će je potom oženiti.

U toj se bajci Trnoružica može protumačiti i kao svojevrsna zločinka jer ne slijedi zakone kraljevine, koji joj nalažu da se ne bavi tkanjem i sl. (ibid., 309), a njeno "buđenje" kao njezina kazna i nagrada (ibid.). Lynchova verzija navedene Trnoružice izokrenuta je i razlomljena: "Početkom in medias res, *Twin Peaks* nam umjesto toga nudi Lauru Palmer koja je već 'uspavana'" (ibid.). Poput Trnoružice, i Laura je svojevrsna kriminalka, s obzirom da se pored

njezina ubojice traga i za "njezinim tajnovitim, divljim manjkom subjektiviteta" (ibid., 308). No njezine transgresije zakona, kao što su uživanje droga i prostituiranje, posljedica su očeva zlostavljanja; Laurina je putanja cirkularna. "Odnosno, Laura Palmer je samo reaktivna; ne djeluje. Ona je jedino kažnjena" (usp. ibid., 309), što prema Plummer pokazuje i originalni serijal i film. "Krajobraz Twin Peaksa (...) mamalijska je utopija", maštarija seksualnog oportunizma muškaraca, osobito dočarana "neprirodnom slikom" Laure Palmer, kojom započinje i završava serijal, te popularnom recepcijom neprestano objektiviziranih glumica serijala (usp. ibid., 310). "[S]ve su žene u Lynchovim filmovima inskripcije", zaključuje, što najbolje oprimiruje lik Lil (Kimberly Ann Cole), kostimirana agentica FBI-ja u *Vatro hodaj sa mnom*, koja ne govori nego utjelovljuje šifru – "[o]djevenu u žarkocrveni 'kostim', nju doslovno 'opetovano iščitavaju' – i to samo muškarci" (ibid., 310).

Na sličnim je pozicijama i Sue Lafky u svom radu "Rod, moć i kultura u televizijskom svijetu *Twin Peaksa*: feministička kritika" ("Gender, Power and Culture in the Televisual World of *Twin Peaks*: A Feminist Critique", 1999), gdje tvrdi da "*Twin Peaks* nastavlja tradiciju umjetnosti koja se oslanja na ponavljajuće teme silovanja, incesta, obiteljskog nasilja, umorstva i nekrofilije" (1999: 5). Pritom kritizira (većinom muške) kritičare koji su serijal prozvali "kulturalnim događajem komercijalne televizije" i slavili ga kao "prekretnicu popularne kulture", smatrajući kako im je štošta promaklo (ibid.). "[P]ametne inovacije u produkciji, avangardne tehnike i postmoderni senzibilitet" serijala "zamaglili su dublje i trajne diskusije o *Twin Peaksovoj* reakcionarnoj politici, regresivnim i mizoginim reprezentacijama žena i podržavanju dominantne ideologije – napose njenih reprezentacija roda, nasilja i moći." (ibid.) I ona smatra kako se serijal "može iščitati kao ciničan izraz razočaranja u mit spokojne malograđanske Amerike" ili kao subverzivno djelo "unutar medija većinski posvećenog formulaičnom sadržaju", no kao i njeni spomenuti prethodnici drži da je "teško tumačiti serijal kao odraz progresivne vizije društvenog svijeta" (ibid., 10). Naime, prema njoj "reakcionarni postmodernistički tekst televizijskog svijeta *Twin Peaksa* slavi ciničnu politiku Reaganovih/Bushevih godina", a "[i]ako Lynchov izraz mračne nadrealističke imaginacije nudi otpor ideji da idilična malograđanska Amerika doista postoji, serijal je smješten unutar konteksta koji nudi solidnu podršku patrijarhalnom sistemu" (ibid., 17).

Posebno problematičnima vidi "esencijalističke" reprezentacije žena u serijalu, koje "očito ne žive u progresivnoj 'postfeminističkoj' srednjoj Americi u kojoj su ciljevi feminizma ostvareni", nego "pod neprestanom prijetnjom nasilja od ruku muškaraca" (ibid., 11). "[S]eksualna privilegija" likova "počiva na moći falusa i povezanosti s muškim pogledom i patrijarhalnom moći", što znači da žene same po sebi ne posjeduju moć, osim ako, primjerice, ne glume muškarca (što je svojedobno činila Catherine Martell) ili uz sebe imaju falički simbol (kao Gospođa s cjepanicom) (usp. ibid.). Lafky podjednako prokazuje i "strategije ABC-ja kojima su promovirali nasilje nad Laurom" (ibid., 17), prvenstveno korištenjem "fotografije njezinog mrtvog tijela kao fetišizirane robe" (ibid., 13), čime su publici servirali "silovanje i incest kao prvorazrednu zabavu" i poticali je na "nekrofilске fantazije" (ibid.), što su spremno prihvatili ostali mediji. Isto tako kritizira i šutnju o seksualnom nasilju *Twin Peaks* kako u okviru samoga serijala, s obzirom da se u njemu riječ "incest" nijednom ne izgovara, a demonski status BOB-a u serijalu nikada ne razjašnjava, kao niti sugestija da je Leland bio zlostavljan u djetinjstvu (kada u 10. epizodi navodi da je prizvao BOB-a tijekom susreta s djedovim susjedom Robertsonom), tako i njegovih recenzija, u čemu vidi reprodukciju "patologije kojom se incest tretira u mnogim obiteljima – kroz poricanje i utišavanje" (ibid., 15). Slijedom svih tih argumenata, zaključuje, *Twin Peaks* perpetuira "mizoginiju te prakse silovanja i obiteljskog nasilja koje su duboko utkane u našu kulturu" (ibid., 17).

Raspravama o problemu rodniх odnosa u *Twin Peaksu* doprinijele su i pojedine disertacije i slični akademski radovi. Pritom se izdvaja doktorski rad Kaitlin Hanger *Prepolovljena žena: smrt, dualnost i figura žene u postmodernoj psihodrami* (*The Woman Sawed in Half: Death, Duality, and the Female Figure of Postmodern Psychodrama*, 2001), u kojem se dotiče i Lynchova i Frostova serijala. Autorica u provedbi svoga istraživanja zauzima stajalište Hume George: "neću tvrditi da je *Twin Peaks* feministički tekst. Umjesto toga, namjeravam psihoanalitički dekonstruirati njegov motiv udvajanja, osobito na primjeru likova Laure Palmer i agenta Coopera, koji se, zapravo, mogu iščitati kao predstavnici postmoderne žene i postmoderna muškarca." (2001: 242) Razna dupliciranja putem kojih su prikazana ta dva lika za Hanger su naznake fragmentirane subjektivnosti i identiteta, odnosno tipičnoga postmodernoga subjekta (usp. ibid., 239), što je obilježje koje pozdravlja. Međutim, usprkos takvim postupcima, ona ga ne vidi kao progresivni serijal; iako "slavi postmodernu disperziju identiteta (...) rod je još uvijek fiksiran" (ibid., 269). Da

bi u suvremenoj "psihodrami" reprezentacija žena bila uspjeta, nastavlja Hanger, djelo mora ukazati na žensko djelovanje, porušiti stereotipove, ponuditi višestruke točke identifikacije te složeno predstaviti rod, rasu i druge oblike reprezentacije.

Twin Peaks započinje na dobrom tragu, no podbacuje u navedenim aspektima (usp. *ibid.*, 265). Naime, "[ž]ene u *Twin Peaksu* previše su objektivizirane i jednodimenzionalno viktimizirane da bi bile feministički progresivne", a "nedostatak crnih i smeđih lica podjednako zabrinjava" (*ibid.*, 270), zaključuje. Laura je već na samome početku serijala prikazana kao "fetišizirani objekt", čiji se status žrtve ne mijenja ni u *Vatro hodaj sa mnom*, iako film zauzima njezinu točku gledišta (usp. *ibid.*, 266). Njenu statičnost zrcale i drugi ženski likovi, osim Catherine i lokalne madame Blackie (Victoria Caitlin) koji su "kastirani muškarci" (usp. *ibid.*, 267): sve uglavnom "razmišljaju o djelovanju prije nego što učine pogrešnu stvar" (*ibid.*, 268). Ni muški likovi, poput Coopera, nisu pretjerano učinkoviti, no ipak "djeluju i čine greške, pa odlučno nastavljaju dalje" (*ibid.*). Prema Hanger, pripovjedne putanje žena i muškaraca obrnute su: žene započinju kao podvojene ličnosti, a završavaju u svojevrsnoj paralizi, dok muškarci započinju kao jedinstveni aktanti, a završavaju u rascjepu ličnosti koji je u suštini osnažujuć (usp. *ibid.*). Sve to, ustvrđuje, samo ide u prilog tezi o *Twin Peaksovom* perpetuiranju ustaljenih rodnih binarnosti (usp. *ibid.*, 269).

Diskusije o istim problemima potaknuo je i medijski eksponiran te negativno intoniran diplomski rad "Mrtva je – zamotana u plastiku": razotkrivanje kulture silovanja u *Twin Peaksu* ("She's dead – wrapped in plastic": Unwrapping Rape Culture in *Twin Peaks*, 2013) Chloe Ahlf, koja ga je odlučila napisati kao reakciju na pozitivne osvrte *Twin Peaks*a u američkom profeminističkom tinejdžerskom magazinu *Rookie*. Poput već spomenutih autorica, i Ahlf se pozicionira kao osoba koja je uživala u originalnom serijalu, pritom ga ne smatrajući progresivnim. Drugim riječima, drži ga djelom koje perpetuira patrijarhalnu strukturu muške hegemonije: "[ž]ene su slabe, pasivne (...) i ne posjeduju nimalo moći nad svojim životima" osim "moći vlastite seksualnosti" (usp. 2013). "Pripadaju muškarcima, a kad nisu u relaciji prema njima, nemoćne su i potrebna im je zaštita – koju *samo* mogu dobiti od muškaraca. Muškarci su snažni, moćni, inteligentni te uvijek u kontroli nad svakom situacijom. Takav rodni diskurs u *Twin Peaksu* prisutan je i u likovima koji se kreću među rodovima. Jedine reprezentacije likova izvan svoga rodnog diskursa korištene su za komični odmak, ukazujući na to da postojanje izvan rodno diskursa

zaslužuje tuđe sažaljenje, ismijavanje i neozbiljno shvaćanje." (ibid.) Pored takve reprezentacije rodni odnosa, Ahlf prikazuje i *Twin Peaksovo* uprizorenje silovanja: "Premisa čitavog serijala vezana je za silovanje i umorstvo srednjoškolke, što bi bio pogodan povod za odbacivanje mitova o silovanju." No to se prema autorici ne dešava. "Bob, silovatelj, je lud, sadističan, a nije ni čovjek, dok je Laura, žrtva, mazohistična i prikazana kao otklon od običnih žena, s obzirom na njezine fantazije o silovanju i samovoljna sudjelovanja u BDSM-u, prostituciji i pornografiji", čime se perpetuira opasna ideologija da je žrtva sama kriva za patnju koja joj je načinjena zbog njezina nepristajanja na tradicionalnu žensku ulogu, kao i da se siluju "samo djevojke koje sudjeluju u aktivnostima poput Laure i Ronette" (ibid.).

Na retrogradnu viziju žene u *Twin Peaksu* upozoravaju i kritičarke Alice Bolin i Margaret Lyons koje su se osobito bavile kriminalističkim motivom "mrtve djevojke", čijoj su popularnosti Lynch i Frost nedvojbeno pripomogli. "Sve serije o mrtvoj djevojci započinju s otkrićem usmrćenog tijela mlade žene", tipično privlačne bjelkinje, koja je kao "lik" djelatna samo u sjećanjima drugih likova, ističe Bolin u svom tekstu "Najstarija priča: prema teoriji serije o mrtvoj djevojci" ("The Oldest Story: Toward a Theory of a Dead Girl Show", 2014). Takva djela odašilju dvije proturječne poruke: da su djevojke "divlja, ranjiva bića koje valja zaštititi od snage vlastite seksualnosti" te da "očinske figure i muški autoriteti pokazuju zlokobno zanimanje za kontrolu njihovih tijela", koje katkad uključuje i incest (ibid.). Serije koje se tematski zasnivaju na tom motivu mogu biti progresivne, ističe Bolin, a u svom intervjuu za radio-emisiju *Studio 360* i Lyons, ako, poput npr. serijala *Veronica Mars* (UPN, The CW, Hulu, 2004–09), koje obje izdvajaju, ozbiljno progovaraju o seksualnom nasilju te pružaju uvid u unutrašnje živote žena (usp. Lyons, 2017). Međutim, *Twin Peaks* prema njima to ne čini, već potencijalno posramljuje žrtvine životne izbore (ibid.) i tretira njezino mrtvo tijelo kao "neutralnu arenu" u sklopu koje muški autoriteti/istražitelji, poput samih ubojica, rješavaju vlastite probleme (usp. Bolin, 2014).

Povratkom *Twin Peaks*a, odnosno, premijerom njegove treće sezone, nastavio se niz negativnih osvrti na serijal te reprezentacije ženskih likova i nasilja koje se odvija nad njima, osobito kada je riječ o pojedinim novinskim i internetskim recenzijama. Primjerice, Lindsay Stalhuis ustvrdila je kako su žene u *Povratku* znatno seksualiziranije i brutalnije tretirane nego u prvim dvjema sezonama serijala, no uočava i da je mahom riječ o mladim ženama, čija je svrha prvo vizualna, a

tek poslije narativna, u sklopu koje bivaju "povrijeđene/ubijene/spašene" (usp. 2018), za razliku od starijih i ranije poznatih žena, od kojih mnoge, pomalo neobično, dobiju svoje "sretne završetke" (ibid.). Žene "starog" i "novog" *Twin Peaks*a komparirala je i Ally Hirschlag, držeći da su Laurina prijateljica Donna, Audrey, Shelly i Lucy iz originalnog serijala bile mnogo složeniji likovi nego žene treće sezone koje se mahom tretira kao "zastarjele rodne arhetipove", od kojih se više njih odbacuje nakon što ispune narativnu svrhu (usp. 2017), a slično misli i Rebecca Bodenheimer, koja kritizira antipatičnost i plošnost ženskih likova *Povratka*, naročito motiv "ogorčene supruge zarobljene u braku bez ljubavi" (npr. Audrey, Janey-E /Naomi Watts/, Doris Truman /Candy Clark/ i dr.) (usp. 2017). Anat Sela-Inbar u svom tekstu "Mizogini 'Twin Peaks': ništa se nije promijenilo" ("The Mysoginistic 'Twin Peaks': Nothing Has Changed", 2017) usporedila je pak likove muškaraca i žena, te ustvrdila da nas i ova sezona "[v]raća u svijet u kojem su protagonisti, dobri i zli, muškarci, dok su žene ponovno predstavljene kao *femme fatale* s jedne, ili žrtve muškog nasilja s druge strane", uz obvezatno podlijevanje suvišnoj estetizaciji i muškom pogledu (ibid.).

Zanimljivo je uočiti da na potonji aspekt, u određenim scenama, s antipatijom upućuju i autori koji su po pitanju rodnoga diskursa ne samo kritični, već i skloni Lynchu i Frostu. Najžešće reakcije izazvala je erotizacija pojedinih ženskih likova u trenucima njihove smrti (npr. Darya je odjevena u zavodljivo donje rublje kada je ubije kriminalni kompanjon Gospodin C., a Tracey je gola kada je iskasapi monstruozno biće znano kao Eksperiment), što nije slučaj s muškim likovima, na što osobito ukazuje Caitlin Gallagher u članku "Kako 'Twin Peaks' izdaje svoje ženske likove" ("How 'Twin Peaks' Is Failing Its Female Characters, 2017), čega se u svojim interpretacijama dotiču i brojni drugi (npr. Ball, 2017; Romero, 2017; Sela-Inbar, 2017; Velocci, 2017; Stamhuis, 2018; Stern, 2019. i dr.).

Podjednako burne reakcije *Povratka* je potaknuo i u pogledu prikaza intersekcije roda i rase. Ti se prigovori učestalo odnose i na ranija izdanja *Twin Peaks*a, kojima se zamjera manjak i problematična reprezentacija nebjelačkih likova (usp. Koehler, 2017b; Hayes, 2019; McFarland, 2019; Stern, 2019). Primjerice, u originalnom serijalu djelatniji muški likovi takvoga profila su Tommy "Hawk" Hill (Michael Horse), lokalni policijski zamjenik indijanskog porijekla, FBI-jev agent židovskoga prezimena Albert Rosenfield, kojega pak tumači glumac latinoameričkog porijekla, te veoma sporedni likovi crnih predstavnika autoriteta, poput FBI-jeva agenta Rogera

Hardyja (Clarence Williams III), pukovnika Calvina Rileyja (Tony Burton) te trenera Bucka Wingatea (Ron Taylor). Kada je riječ o ženama, istaknutiji likovi nebi jele boje kože bile su crna djevojka Jenny (Lisa Ann Cabasa), sporedan lik koji pristaje na posao prostitutke u obližnjem bordelu One Eyed Jack's, crna kriminalka Nancy O'Reilly (Gelyn Görg), ujedno i sestra spomenute Blackie, kao i crna hotelska recepcionistkinja Louie Budway (Bellina Martin Logan), također kratkotrajnog TV prisustva, te, dakako, misteriozna Azijka Josie Packard, koja se pak ispostavlja okorjelom negativkom, što autorice poput Grete Ai-Yu Niu vide odrazom kolonijalističkog, orijentalističkog, i tjeskobnog odnosa serijala prema Aziji (usp. 1998). Nedostatak rasno raznolikih likova možda se nekoć mogao pripisati realističnom prikazu malene i rasno homogene populacije mjestašca na Sjeveroistoku SAD-a, a problematičnost rasne reprezentacije duhu vremena vrlo bjelačkih 1950-ih, koji je Lynch originalnim serijalom nastojao oživotvoriti te možebitno ironizirati (usp. McFarland, 2019), pa i onoga 1980-ih i 90-ih, tijekom kojih je i dalje vladala slabija osviještenost o pitanjima medijskih reprezentacija manjina. No 2010-ih situacija je drugačija: *Povratak* više nije samo priča o likovima gradića Twin Peaksa, nego i o onima koji borave u velikim gradovima SAD-a (npr. New York, Las Vegas i Philadelphia) i svijeta (npr. Buenos Aires, Pariz), a duh vremena obilježuje znatnija osjetljivost na pitanja rase, kao i roda i klase. Iz toga razloga, pojedini motivi *Povratka* djeluju naročito suspektno.

U trećoj sezoni najviše su negodovanja izazvali ženski likovi "druge" boje – crna seksualna radnica Jade (Nafessa Williams) i Naido (Nae Yuuki), Azijka zašivenih kapaka iz svijeta onostranosti – o čemu detaljnije piše Melanie McFarland (2019) u svom tekstu "Bezbojno nebo: o bjelini *Twin Peaks*a" ("A Colorless Sky: On the Whiteness of Twin Peaks, 2019). Ona problem posebice vidi u tome što je jedina istaknutija crna žena treće sezone²⁰ prikazana kao prostitutka fetišizirana tijela, što je osobito uočljivo u sekvenci u kojoj je gledateljstvo prvi put upoznaje, a gdje je u svojoj nagosti supostavljena posve odjevenoj, bijeloj mušteriji Dougieju (Kyle MacLachlan). Iako je se toliko ne erotizira, indikativno je i da je Naido gola u sceni svoga pada iz transcendencije, nadodaje McFarland, premda prolazi sličnom putanjom kao Cooper koji je pritom

²⁰ Osim nje, crne je boje kože i Cooperova liječnica (Bellina Martin Logan, u ponovnoj ulozi).

ostao odjeven, što samo ide u prilog tomu da golotinja na filmu uvijek govori i o "dinamici moći" (2019: 38).

Problemu *Povratka* s rasom ne pomaže ni što se Naido kasnije transformira u lik bijele Diane, a McFarland kritizira i to što se dvije nebijeke žene zovu poput ukrasnog kamenja – Jade (žad) te iznimno minoran lik posjetiteljice bara i svojevrzne žrtve muškog nasilja Ruby (rubin; tumači je Azijska Amerikanka Charlyne Yi) – koje, sudeći po njihovoj pripovjednoj važnosti, u svijetu *Twin Peaks*a ne postiže ni poludrugi status (usp. *ibid.*, 43). Bilo kako bilo, i kreatorima serijala inače blagonaklona Marisa C. Hayes u svom tekstu "Jade: ukrasni kamen ili zaštitnički talisman? Studija lika" ("Jade: Ornamental Gem or Protective Talisman? A Character Study", 2019) ističe kako su reprezentacije roda i rase u *Twin Peaksu* uistinu problematične (usp. 2019: 113), kao i Lynchova i Frostova odluka da ženske likove nebjelačke rase osmisle isključivo kao podršku muškim protagonistima, koliko god njihov utjecaj bio blagotvoran (usp. *ibid.*, 120), uz zaključak kako valja otvoreno diskutirati o takvim manjkavostima inače "briljantne umjetnosti" *Povratka* (usp. *ibid.*, 122).

1. 4. 2. Afirmativan odnos prema rodnim pitanjima u *Twin Peaksu*

Pojedini pak kritičari i filmolozi hvale ili barem podržavaju *Twin Peaks* u njegovim reprezentacijama roda i rodnih odnosa. Osobito pohvalni tekstovi oni su koji ukazuju na realističnost prikaza seksualnog zlostavljanja i psihičke stature žrtava incesta. Jedan od takvih akademski je rad Randi Davenport, "Obavješteni gledatelj *Twin Peaks*a: kultura, feminizam, obiteljsko nasilje" ("The Knowing Spectator of *Twin Peaks*: Culture, Feminism and Family Violence", 1993). U njemu Davenport naglašava da je originalni serijal veoma "informiran, a ne u suprotnosti s nedavnim feminističkim raspravama o seksualnom nasilju, a posebice incestu. Sućutno usmjeravajući gledateljsku pozornost na seksualnu viktimizaciju žena, *Twin Peaks* od svoje publike zahtijeva da shvati ne samo kako seksualno nasilje nastaje, nego i kako je naša kultura snošljiva prema nizu ponašanja koji odobravaju nasilje nad ženama" (1993: 255). Drugim riječima, *Twin Peaks* se prema Davenport itekako razlikuje od prosječnog filmskog i televizijskog sadržaja, koji publici redovito osigurava prikaze nasilja nad ženama. "U svojem uobičajenom obliku, takvo nasilje nije teško gledati. (...) Ono što je *Twin Peaks* činilo teško gledljivim bila je njegova snažna sugestija da seksualno nasilje nije ugodno ni prirodno, ali *jest* uobičajeno i *jest* prakticirano od mnogo naizgled prosječnih muškaraca" (ibid.). Odnosno, ono što u njemu posebice uznemirava jest prikaz obiteljskog nasilja kao "uobičajenog, čak banalnog, obilježja prosječne, srednjoklasne američke obitelji" (ibid., 256). Pritom serijal vrlo jasno zauzima strane, smatra Davenport, tako što krivnju polaže na seksualnog agresora, a ne na njegovu žrtvu, na što osobito upućuju uprizorenja Lelandova odnosa prema Lauri.

U ranijim obradama teme incesta to nije bio čest slučaj, s obzirom da se u njima ponajprije rabio motiv "zavodljive kćeri" kojoj otac ne može odoljeti (kao što su biblijska priča o Lotu kojega su zavele kćerke, roman *Lolita* /1955/ Vladimira Vladimiroviča Nabokova i dr.) (usp. ibid.). Tek od 1980-ih taj se motiv u feminističkim krugovima počinje osporavati, a to čini i Lynchov i Frostov serijal, uz vjerno dočaravanje autodestruktivnoga ponašanja žrtvi seksualnog zlostavljanja: njihovih ovisnosti o alkoholu i drogama, problema sa seksualnošću i samopercepcijom, sdomazohističkih seksualnih praksi, pokušaja samoubojstva, beznađa, emocionalne paralize i dr. (usp. ibid., 257). Za razliku od prethodno spomenutih kritičarki, a napose Hume George, čijim se stajalištima izravno protivi, Davenport smatra da *Twin Peaks* nimalo ne opravdava seksualno

nasilje niti ga čini glamuroznim, već uvjerljivo pokazuje kako se radi o svojevrsnom obiteljskom naslijeđu. "Leland, kroz identifikaciju sa svojim zlostavljačem, postaje BOB i potiskuje sjećanje na vlastito zlostavljanje, tako da, na određeni način, kada Laura vidi svog incestuoznog oca, vidi njegova zlostavljača" (ibid., 257). Dakle, autorica Lelanda ne odvaja posve od BOB-a, a scenu Lelandove smrti ne čita kao njegovo iskupljenje. Naprotiv, taj prizor vidi kao realizaciju želje svake žrtve incesta, u kojoj otac preuzima odgovornost za svoje postupke te napušta viziju vlastitoga djeteta kao zavodljivoga bića (usp. ibid., 258).

Na Lynchovu i Frostovu obradu teme incesta te odnos Lelanda i BOB-a slično gleda i Diane Stevenson u tekstu "Obiteljska romansa, obiteljsko nasilje i fantastičko u *Twin Peaksu*" ("Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks*", 1993/1995). Naime, i ona smatra da serijal, uključujući i film *Vatro hodaj sa mnom*, uspješno zrcali problematiku obiteljskoga nasilja i incesta u američkome društvu, kojega ujedno i kritizira, a napose njegovu bijelu srednju klasu. Prema njoj, *Twin Peaks* to posebice čini žanrovskim poigravanjem s konvencijama fantastike, koju prema Tzvetanu Todorovu definira kao "oklijevanje između prirodnog i natprirodnog referentnog okvira" (1995: 70), što drži veoma primjerenim odabirom za temu incesta kojom se bavi. Naime, poput Todorova, Stevenson smatra da popularnost književne fantastike prati odnos kulture prema određenom načinu mišljenja, slažući se da je u književnosti nastala kao odgovor na vladavinu suhoparnog znanstvenog pozitivizma XVIII. stoljeća, te da joj je razdoblje procvata završilo krajem XIX. (ibid.), kada psihoanaliza preuzima ulogu bavljenja suodnosa racionalnog i iracionalnog. Slijedom toga, ona uviđa i da je došlo vrijeme za novi uspon fantastike, s obzirom da je freudovska psihoanaliza od 1970-ih u fazi "radikalnog preispitivanja", pri kojemu se "edipska priča kao takva ponovno razmatra, čak i odbacuje, u korist priče koja daje više priznanja, više težine, stvarnom zavođenju i seksualnom zlostavljanju djece" (ibid.).

Uzimajući navedeno u obzir, ustvrđuje kako je najbolji način umjetničkog prikaza incesta kroz figure fantastike: "Gdje unutrašnje susreće izvanjsko – prostor konfuzije domena, transgresije granica, prostor fantastičnog – tamo se obiteljsko nasilje odvija i tamo se njime treba baviti" (ibid., 78). A to *Twin Peaks* svakako čini, ujedno svjedočeći i o Lynchovom osobitom interesu za temu obiteljskog nasilja, kao i iznimnoj prijemčivosti na pomake u njegovoj društvenoj percepciji: "[g]odinu kada je *Eraserhead* izašao, 1977. (...) Hacking ustanovljava kao prekretnicu u

razumijevanju zlostavljanja djece, kada je uobičajeni pojam počeo označavati više seksualno, a ne toliko fizičko nasilje kao prije. Paralelni razvoj dogodio se u Lynchovu radu. Njegov naglasak prebacio se s fizičkog na seksualno nasilje, s muških na ženske žrtve, a njegov tretman zlostavljačkog doma postaje neposredniji i oštiji. U *Plavom Baršunu* iz 1986. zlostavljač, neka vrsta očinske figure, iz kriminalnog je miljea; u *Divlji u srcu* iz 1990. zlostavljač je bliže domu i naziva se ujakom; u *Twin Peaksu* iz 1990–91 zlostavljač je napokon otac" (ibid., 73).

Drugim riječima, "[s]ve priče koje Lynch pripovijeda uistinu su priče o incestu", zaključuje, ali ne o onom "o kojem je Freud teoretizirao. Prije nego o sinovoj žudnji za majkom, *Twin Peaks* priča priču o očevom silovanju kćeri: obiteljsko nasilje za razliku obiteljske romanse" (ibid., 79), ističe Stevenson referirajući se i na originalni serijal i na film *Vatro hodaj sa mnom*. Pritom osobito pozdravlja odluku o dvojnem karakteru toga oca, smatrajući da *Twin Peaks* time uvjerljivo poručuje da "svatko može biti zaposjednut, da incestuozno i ubojito ne dolaze iznutra nego su konstruirani izvana" (ibid., 75), te da svatko tko je doživio traumu zlostavljanja može u obliku psihološke obrane svoga zlostavljača percipirati kao "dobru i zlu figuru", poput Laure, ili se rascijepiti u više ličnosti, poput Lelanda (usp. ibid.).

O pozitivnom doprinosu *Twin Peaks*a društvenoj diskusiji o incestu pišu i Jason Graham Bainbridge i Elizabeth Delaney u članku "Umorstvo, incest i proketo dobra kava: *Twin Peaks* kao nova priča o incestu 20 godina kasnije" ("Murder, Incest and Damn Fine Coffee: *Twin Peaks* as New Incest Narrative 20 Years On", 2012). Prema njima, *Twin Peaks* – u kojega uključuju i film i epistolarne romane o Lauri i Daleu – jedan je od prvih "srednjestrujaških" serijala koji tematiziraju obiteljsko nasilje, a posebice incest (usp. 2012: 648). Štoviše, po pitanju potonjega ponudio je poprilično nov pogled, među prvima ga prikazavši kao zločin koji se odvija "unutar bijele srednje klase" te "nad gotovo odraslim djevojkama", kojima se pak teško "daje glas" (usp. ibid.), za razliku od dotad uvriježenih priča koje incest isključivo vezuju uz radničku klasu, zlostavljanje predpubertetske djece te neartikulirana svjedočanstva žrtava. Drugim riječima, incest je među prvima uprizorio kao problem obitelji, društva, pa i čitavog moderniteta (usp. ibid.), tako što je na površinu iznio ono što pritom najčešće ostaje neizrečeno, neosviješteno i skriveno: od samoga incesta, preko spoznaje o identitetu zločinca do preuzimanja odgovornosti i propusta u postizanju pravnoga rješenja (usp. ibid.).

"Ako *Twin Peaks* čitamo kao metaforu, onda BOB postaje 'nemogućnost' nošenja s incestom, 'dvojna osobnost' njegova počinitelja i postojanje incesta kao socijalnog prije no individualnog problema." (ibid.) Naime, osim što BOB "čini obiteljsko nasilje vidljivim, ujedno otvara mogućnost njegova poricanja. 'Nisam nikoga ubio', govori Leland prema kraju, i nositelji zakona djeluju kao da se s njime slažu", ističu koautori članka (ibid., 646), u tome ne videći prijenos odgovornosti "s oca na nadnaravnog 'drugog'", nego "kritiku patrijarhata/moderniteta" (ibid.), koje "nije sposobno nositi se sa zlom", što se i potvrđuje BOB-ovim zaposjednućem Dalea na samom kraju druge sezone (usp. ibid., 647).

Incestuozni odnos Lelanda, BOB-a i Laure izvrsno je filmološki razradila Lindsay Hallam u svojoj knjizi o filmu *Vatro hodaj sa mnom*, pri čijoj analizi u obzir uzima i prvu, drugu i treću sezonu te ostale "paratekstove" o *Twin Peaksu*, smatrajući ga važnom sastavnicom univerzuma serijala, kao i Lynchova opusa. Hallam taj film opisuje kao mješavinu filma strave i "filma traume" o iskustvu seksualnog zlostavljanja mlade žene, koji nas ujedno vodi u svijet izvan realnosti (usp. 2018: 7), čija mitologija "izražava i utjelovljuje te traume, i ilustrira kako takve traume stvaraju neravnotežu i nered na dubokoj duhovnoj razini" (ibid., 18). U pogledu statusa Lelanda i BOB-a, Hallam smatra da je film odgovorio na mnoge nejasnoće izvornoga serijala, pri čemu se izravno suprotstavlja Hume George. "Lelandova krivnja i odgovornost za Laurino zlostavljanje i ubojstvo, koja se donekle prešutjela u serijalu, na neki je način ispravljena u *VHSM*" (ibid., 81), tvrdi. "*VHSM* i dalje pokazuje da je Lelanda zaposjeo Bob (...) kao i to da Bob nastoji zaposjesti Lauru. Bob djeluje kao oličenje zla, ali ne vjerujem da su zbog toga njegovi domaćini sasvim nevini. Činjenica da Laura ne podliježe njegovom zaposjednuću ukazuje na to da možeš odlučiti hoće li tobom ovladati (...) zle sile, isto kao što osoba odlučuje hoće li počiniti zločin ili ne." (ibid., 81) U filmu, "[z]a razliku od televizijskog serijala, Leland više nije pozicioniran kao još jedna Bobova žrtva, nego kao voljni sudionik tko aktivno učestvuje u bračnoj nevjeri i umorstvu u svrhu i užitka i samoodržanja", što se osobito uočava u sceni ubojstva Terese Banks, gdje "jasno vidimo Lelanda", a ne BOB-a, "kako Teresu opetovano udara u glavu metalnom cijevi" (ibid., 82). Naime, "[o]no što vidimo u toj sceni jest ono što bi Teresa vidjela u svojim posljednjim trenucima, muškarca, a ne nadnaravno čudovište" (ibid.).

Nasuprot njoj, Lauru su u tome sprječavale brojne psihičke obrane, koje su popustile u prizoru konačnoga prepoznavanja vlastitoga oca kao silovatelja, a ne BOB-a – "ovdje smo suočeni sa središnjom istinom s kojom se televizijski serijal nije mogao nositi, ali koju film, uporabom žanrovskih konvencija horora, napokon razotkriva." (ibid., 84) Autorica pritom pokazuje mnogo suosjećanja za djevojčin lik, naglašavajući kako je i jedan od razloga nastanka njezine knjige odavanje počasti Lauri Palmer, "koja se razvila iz slike koja personificira 'lijepu mrtvu djevojku', žrtvu muškoga nasilja, u složen i manjkav lik, a opet moćan i snažan, koji nikada ne podliježe zlu koje ga okružuje. Bivanje s Laurom tijekom njezinih posljednjih sedam dana produbljuje tragediju njezine smrti, osvjetljavajući ne samo mračnu tajnu o zlostavljanju (...) koju je morala čuvati, nego i sudioništvo ostalih stanovnika simpatičnog gradića koji su mnogi zavoljeli." (ibid., 121)

Osobitu počast Lauri i njezinim patnjama načinila je i Courtenay Stailings knjigom *Laurin duh: žene govore o Twin Peaksu* (*Laura's Ghost: Women Speak About Twin Peaks*, 2020), zbirkom vlastitih, kao i promišljanja drugih kreativnih radnica povezanih s *Twin Peaksom* (poput glumica Sheryl Lee, Grace Zabriskie i Mary Reber, spisateljice Jennifer Lynch i dr.) o Lauri i njezinom utjecaju na generacije žena, osobito na žrtve obiteljskog i seksualnog nasilja. Stailings Lauru uspoređuje s duhom, a svoje djelo s pričom o duhovima koje nam "pomažu (...) izraziti bojazni, tjeskobe i zamjerke vezane za društvena ograničenja. (...) To je dopuštanje onomu što je mrtvo, što je zabranjeno, da govori." (2020: 13) Takvo što prema njoj je tema incesta i Laurinog ubojstva, koju također smješta u središte *Twin Peaks*a (usp. ibid., 17), premda je prve dvije sezone i film različito tretiraju: "serijal nikada ne razjasni je li zlostavljač zapravo njezin otac ili nadnaravni demonski entitet koji ga je zaposjeo, ili oboje. Napokon, u *Vatro hodaj sa mnom*, publika doslovno svjedoči kako Leland Palmer (...) siluje vlastitu kćer kada mu se lice razotkrije Lauri" (ibid.).

Poput Hallam, i Stailings smatra da je *Vatro hodaj sa mnom* osobito realistički prikazuje uporabom Laurine perspektive (ibid., 19) te nadnaravnih postupaka i motiva horora (ibid., 18), mnogo više od dotadašnjih filmova sličnoga sadržaja (ibid., 16). Pritom se osvrće i na reprezentaciju žena i rodno nasilje u *Twin Peaksu*: [n]asilje nad ženama se često fetišizira. (...) No mnoge žene pozitivno reagiraju na Lynchovo portretiranje nasilja i žena, zato što humanost likova nikada ne zasjenjuje nasilje koje se nad njima odvija. Mark Frost i David Lynch stvorili su niz moćnih i složenih žena u *Twin Peaksu* (...) Reprezentacija žena nije savršena, pogotovo kada se

radi o nebijelim ženama, ali, posebice u originalnom serijalu (...) žene su fascinantne i slojevitije no drugi ženski likovi toga doba." (ibid., 30)

Laura Palmer značajna je figura i u radovima autora koji se, umjesto njezinom ulogom u vlastitoj obitelji, radije bave onom u kontekstu *Twin Peaks*a, i gradića i serijala, a samim time i gledatelja. Takav je rad "Dekonstruiranje postmoderne televizije u *Twin Peaksu*" ("Deconstructing Postmodern Television in *Twin Peaks*", 1992) Therese Geller, koja serijal vidi kao postmoderni tekst o teroru i nasilju patrijarhata, čija shizofrena naracija uznemiruje, ali i navodi na refleksiju (usp. 1992: 70). Odnosno, serijal koji svojim "kaotičnim, Imaginarnim diskursom" bez mogućnosti završetka predstavlja "strukturaciju femininog u okviru falocentrične ekonomije" racionalnosti i zaokruženja (ibid., 66). Lauru Palmer pritom smatra važnim segmentom *Twin Peaks*a: ona je "fetišizirani izgubljeni objekt i samim time (...) metafora za realno" (ibid., 65), koji "označava socijalnu moć seksualnosti, točnije istraživanje 'žene' i njezina ishodišnog odnosa prema patrijarhatu" (ibid., 66). Naime, "istragom" Laure razotkriva se i istina o patrijarhatu, čije je utjelovljenje BOB – "lice zla" te "divlji muškarac" kojega "društvo projicira 'na van'" (usp. ibid., 67). Ono što posebno plaši jest što krivac za njezino ubojstvo nije samo BOB, nego zlo u sprezi s Lelandom, utjelovljenjem "dragog i benignog" patrijarhata (Leland se u originalnom serijalu prikazuje kao "impotentan: rasplesan, raspjevan, plačljiv, sijed, bezopasan") (usp. ibid., 67).

Drugim riječima, BOB je "izmičuće patrijarhalno nasilje iza fasade najbenevolentnijih muškaraca", kojega poznaju i vide samo žene, kao što su Laura, Maddy i Sarah (usp. ibid., 67–68). Laura ne samo da ga je vidjela, nego "'im' nije dopustila (...) da je uzmu" (ibid., 67), kako naglašava Leland u sceni BOB-ova odlaska te svoje ispovijesti i umiranja, pri čemu Geller "mi" čita kao patrijarhalni zakon: "[k]roz Lelandovo priznanje *vlastite* slabosti prema nasilnim silama patrijarhata, Laurina smrt predstavljena je kao otpor, a ne seksualna viktimizacija" (ibid.), ističe autorica, implicitno se sukobljavajući s kritičarima koji u Lauri samo vide žrtvu. Razradom motiva nestabilnog muškog identiteta i (ne)mogućnosti pronicanja patrijarhata, *Twin Peaks* djeluje kao antidetektivska priča, čime preispituje falogocentrične metanarative racionalnog i razuma te samog "realnog" (usp. ibid., 68). BOB-a se jedino može otkriti feminiziranim diskursima u nezapadnjačkim i koloniziranim tradicijama, s čime najviše iskustva imaju FBI-jevi agenti Cooper i Albert, poznavatelji budizma, te indijanski policijski zamjenik Hawk, nastavlja Geller, kao i

kontakto s nesvjesnim, što se najbolje očituje u snolikom prizoru, smještenom u Crvenoj sobi, u kojemu Laura kroz šapat poručuje Cooperu da ju je ubio otac (usp. *ibid.*, 69). Slijedom navedenog, *Twin Peaks* predstavlja izvrstan primjer djela koje gledateljstvu omogućuje doticaj s naravi patrijarhata; pomaknutim audiovizualnim postupcima serijal uspjelo remeti lanac označitelja te decentrira subjekte likova, narativa pa i samih gledatelja, koje dugo nakon njegova gledanja navodi na promišljanja o rodnom nasilju (usp. *ibid.*, 70).

Zapaženu analizu Laure i patrijarhalne konstrukcije njezine patnje ostvarila je i Christy Desmet člankom "Kanonizacija Laure Palmer" ("The Canonization of Laura Palmer", 1995), u kojemu se pozitivno osvrće na Lynchov autorski utjecaj, za koji smatra da je u skladu s "postavkama postfreudovskih feminističkih teoretičarki" (1995: 101), kao što su Luce Irigaray i Julia Kristeva. Prema njoj, *Twin Peaks* predstavlja kritiku patrijarhata prikazanu u obliku svojevrsnog "mučeničkog misterija" (*ibid.*, 94), to jest hagiografije Laure Palmer. Laurin svetački status razvidan je u više navrata: njena naturalna fotografija ikona je grada, kao i samoga serijala, prezime joj označava srednjovjekovnog kršćanskog hodočasnika (lat. *palmerius*), svojim volontiranjem bila je na usluzi zajednici, njezinom ogrlicom postupa se kao s relikvijom, audiosnimke i dnevnik djeluju kao testamenti, a mučenja kojima je podvrgnuta rituali (usp. *ibid.*, 95). Tijekom svoga života nije izvodila čuda, ali se njezinom utjecaju mogu pripisati nadnaravni momenti Sarinih i Maddynih vizija, Lelandovo naglo sijedenje kose te kvar na mehanizmu njezina lijesa (*ibid.*, 96). Također, kao i brojna svetačka prikazanja, Laurina priča započinje njezinim posrnućem, odnosno "svrgavanjem s prijestolja naturalne kraljice" (*ibid.*, 93), te završava njezinom kanonizacijom, isprva kao objekta svetačke legende (u TV serijalu), a zatim subjekta (u filmu) (usp. *ibid.*, 99).

Međutim, takav oblik naracije Desmet ne tumači kao Lynchovu kanonizaciju Laure, već njegovu "satiričku" kritiku postupaka društvenog zataškavanja "zlokobnih psihoseksualnih realnosti", kao što je incest (*ibid.*, 98), naznačen ne samo u odnosu Laure i Leland/BOB-a, nego i u onome Audrey i njezina oca Bena, Josie i njezina znatno starijeg ljubavnika Eckhardta (David Warner), Catherine i njezina brata Andrewa (Dan O'Herlihy) i dr. Naime, prema Desmet, svetice su u suštini društveno subverzivne, odbijaju se udati i protive se roditeljima (usp. *ibid.*, 101), a pogotovo očevima, koji "predstavljaju patrijarhalne interese" (*ibid.*, 100). U konačnici nije bitno

koliko su kreposne, nastavlja autorica, nego mogu li se kontrolirati, što se najbolje vidi u razradi dihotomije između naoko "raskalašene" Laure i "čestite" Maddy. (usp. *ibid.*, 99) "Ikonografska konfuzija između Laure i Maddy sugerira da je u Lynchovoj hagiografiji, razlika između dobrih i loših djevojaka, ili između djevica i kurvi, nevažna. Obje se moraju uništiti" (*ibid.*, 100) ako odbiju tradicionalne uloge koje su im namijenjene. Laura se opirala uklopiti u socijalnu ulogu američke maturalne kraljice, a Maddy je odbila zauzeti ulogu zavisne kćeri Palmerovih, izrazivši želju da se nedugo nakon Laurina sprovoda vrati u rodnu Missoulu, gdje ima svoj posao i stan, odnosno "vlastiti život" (usp. *ibid.*, 100–101). Ubivši obje, "Leland ne iskazuje samo svoj incestuozni gnjev nego i bijes zajednice", ističe Desmet: "[ž]enina autonomija, prije nego njezina seksualnost, ugrožava psihološke temelje kulture" (*ibid.*, 101). Odbacivanjem moralnih opozicija, kao što je dihotomija između svetice i grešnice, serijal nedvojbeno potvrđuje odmak od falocentričkog Simboličkog registra, temeljenog na binarnim opozicijama, a takvo što Desmet uočava i u njegovim semiotičkim "rupturama, revizijama, ritmu i eholaliji" (*ibid.*, 104), koji se pokazuju ključnijima za istragu misterija Laurina umorstva od uobičajeno "muških" metoda detekcije, te namjernoj nezaokruženosti fabule, kojom se izravno opire klasičnom, a time i "maskulinom" oblikovanju kriminalističke fikcije (usp. *ibid.*).

Zamjetljiv je i članak Sarah Marshall "'Twin Peaks' i porijeklo TV motiva mrtve djevojke" ("Twin Peaks' and the Origin of the Dead Woman TV Trope", 2014), u kojemu – poput Bolin i Lyons – naglašava utjecaj koji je serijal imao na naredna TV djela slične teme. Međutim, za razliku od spomenutih autorica, implicira da je riječ o subverzivnom djelu, čija vrijednost leži baš u tome što se "drznulo" nastaviti radnju nakon rješavanja Laurina slučaja, čime je razočaralo gledatelje navikle na to da se kriminalistička priča privede kraju, zločinci zatvore, a socijalni red ponovno uspostavi. "Na taj način, smrt mlade žene, koliko god bila strašna, čini se neobično svrhovitom, pa i utješnom, unutar granica priče." No umjesto toga, otkriveno je da Laurin ubojica "nije *zapravo* njezin ubojica" – "gotovo svi koju su je znali pridonijeli su njezinoj smrti, putem zlostavljanja, namjernog neznanja ili pukog slijepila. I njezini najbliži prepoznali su da bi, na nekoj razini, bila bolja kao leš nego maturalna kraljica", ističe autorica, držeći Lauru Palmer primjerom "teške žene", koju televizija više voli mrtvu. "[S] obzirom na iznimnu zastupljenost mrtvih žena na današnjoj televiziji, čini se da su mrtve žene najomiljeniji ženski likovi." Potvrdom toga stajališta smatra i

neuspjeh filma *Vatro hodaj sa mnom*, čiju kritiku i publiku nisu zanimala Laurina proturječja. Film je "suočio gledatelje s realnošću koju je serijal samo naznačio: da je žalovanje nekoć problematične mlade žene lako, a razumijevanje njenih postupaka (...) teško."

Laura je i polazišna točka analize Leigh Kolb, u tekstu "Majka svih bombi" ("The Mother of All Bombs", 2018). Prema njoj, Laura je spoj dvaju tipova žena, kakvima ih uobičajeno percipiraju muškarci: ona je i sila koju valja uništiti i žrtva koju valja spasiti (usp. 2018: 146). "Od *Twin Peaks*a do *Vatro hodaj sa mnom*, i posebice u *Twin Peaksu: Povratak* (...) teme femininih ideala, maskuline moći i načina na koji [nuklearno] naoružanje i modernost izobličuju oboje", eksplozivno se sudaraju, pokazujući "kako je zapravo biti Američkom Ženom" (2018: 147), ističe Kolb, referirajući se na motiv atomske eksplozije i naslov Lynchove obrade pjesme *American Woman* (hrv. *Američka žena*) glazbenog sastava Muddy Magnolias, prisutne u *Povratku*. "*Twin Peaks* nam pokazuje da su jedna od 'mračnih i gnjusnih' stvari na svijetu načini na koje u konačnici uništavamo djevojke" (ibid., 149) te "navodimo žene da podbacuju u društvu koje i idolizira i umanjuje sve žestveno, usput im ne čujući glasove" (ibid., 155). Takvo što autorica iščitava u *Twin Peaksovu* prikazu mnoštva ženskih likova, na čije važne poruke i znanja muški likovi ne obraćaju dovoljno pažnje (kao što je slučaj s Laurom, Audrey Horne, Margaret Lantermann, Diane Evans i dr.), kao i onih problematičnog odnosa s djecom (npr. Drogirana majka / Hailey Gates/, Janey-E, Sarah Palmer, Sylvia Horne /Jan D'Arcy/, Doris Truman i Shelly Briggs), napose uočljivih u *Povratku* (usp. ibid., 150–151). To sve, dakako, smatra rezultatom destruktivnog utjecaja patrijarhalnog i kapitalističkog društva, koje perpetuira nasilje muškaraca nad ženama: i onih koji njeguju toksični maskulinitet (najbolji primjer kojih su Gospodin C., treća Cooperova inačica – Richard /Kyle MacLachlan/, te korumpirani policajac Chad /John Pirruccello/) i onih koji misle dobro, ali na koncu također traumatiziraju žene (kao što Cooper čini Lauri pri pokušaju preispisivanja povijesti, odnosno njezine smrti) (usp. ibid., 156).

Na Laurin lik osvrnuli su se i Julie Grossman i Will Scheibel u svojoj knjizi *Twin Peaks* (2020), napose u kontekstu filmskog tipa noirovske fatalne žene na koji se, smatraju, serijal osobito referira. I oni Lauru drže središnjim likom svih dijelova serijala, odnosno likom koji Mark Frost i David Lynch neprestano preispisuju, pomažući publici da razumije lik fatalne žene na tragu

Marilyn Monroe,²¹ koji se mijenja sukladno odnosu dominantne kulture prema ženama (usp. ibid., 77). Parafrazirajući koautore, *femme fatale* je žena prisutne odsutnosti; njezina prisutnost prijetnja je konvencionalnim slikama femininiteta i maskuliniteta i kao takva ovisi o nekovrсноj odsutnosti, na mitu koji obilježuju nedokučivost, hladnoća i misterioznost, a koji pridonosi dvosmislici i proturječju (ibid. 77–78). Pritom *Twin Peaks* drže progresivnim serijalom koji, među ostalim, "ruši kategorije ženske prisutnosti", čime kritizira "objektivizaciju žena te muškarce koji tragaju za potvrdom vlastite moći u svojim rodnim fantazijama" (ibid., 78). Osim Laure, i druge su žene *Twin Peaks*a, poput Norme, Audrey i Maddy (usp. ibid., 97), svojevrsne inačice *femme fatale*: i one "igraju uloge ne bi li se pobunile protiv opresije, stekle moć koja im je oduzeta ili preživjele" (ibid., 81), ispod kojih se redovito nalazi neka trauma koju jedino one međusobno razumiju (usp. ibid., 84). Njihovim sudbinama koautori pridružuju i one kopija i tulpi, svojevrsnih ljudskih replikanata u *Povratku*, koje je zajedno s ostalim ženama "eksploatirao sistem u kojemu se patrijarhat, seksualno predatorstvo, kapitalizam i američki hibris ujedinjuju u oštećivanju žena, da bi se potom ispunile bijesom i tugom" (ibid., 98). Na tom tragu interpretiraju i završni vrisak Carrie Page (Sheryl Lee) – žene nalik Lauri koju na kraju treće sezone Cooper/Richard (Kyle MacLachlan) protiv njene volje iz Odesse odvodi "kući" u Twin Peaks – držeći ga "pogodnom manifestacijom revolta" žena protiv "monstruoznog" mitologiziranja kojim se "prisutne žene nastoji učiniti odsutnima", tako što ih se isprva pretvara u "fatalne žene, a onda ubija ili baca u ludnicu" (ibid., 101).

Ženskim likovima bez naročita naglaska na Lauri bavi se više tekstova, od kojih se posebno izdvajaju oni koji se osvrću na feminističku klimu iz razdoblja nastanka originalnoga serijala i filma. Takvima pripada tekst Davida Griffitha "*Twin Peaks* i generacija 'Disneyevih princeza'" ("*Twin Peaks* and 'The Disney Princess' Generation", 2013). U njemu autor, sveučilišni profesor, opisuje saznanja koje je stekao iz kolegija posvećenome *Twin Peaksu*. U suradnji sa svojim studenticama zaključio je da je popularnost koju originalni serijal uživa među mlađom generacijom gledatelja povezan s razvojem feminizma trećega vala te da njegova obožavateljska zajednica odražava napetost između drugog i trećeg vala feminizma (usp. 2013: 76). Pritom drugi val opisuje

²¹ Tom su američkom glumicom Lynch i Frost bili poprilično zaokupljeni: upoznali su se da bi radili na nikada ostvarenom biografskom filmu o Marilyn, a Lynch je svojedobno izjavio i da je "Laura Palmer Marilyn Monroe te da je *Mulholland Drive* također o Marilyn Monroe" (usp. Trzcinski, 2020).

kao period feminističke misli koji je trajao do kraja 80-ih, a kojega obilježuje zaokupljenost "sistemom, strukturama i fiksiranim odnosima moći", dok treći val vidi kao razdoblje nastalo krajem 80-ih i početkom 90-ih – točno u vrijeme *Twin Peaks* – koje naglasak stavlja na osnažujuću "performativnost" žena, odnosno njihove "složenosti, kontigencije i izazove moći" te različite "načine i ciljeve djelovanja" (ibid.).

Griffithove studentice *Twin Peaks* su gledale iz perspektive trećevalnog feminizma, držeći performativnost ženskih likova, kojom nastoje dobiti što žele, metodom preživljavanja, a ne "ironičnom seksualnom igrom moći kojima je cilj manipulirati muškarcima", kakvom je tumače feministkinje drugoga vala (usp. ibid., 77). Studentice se od njih razlikuju, nastavlja, i po tome što serijal ne opisuju kao nasilan, najvjerojatnije zbog patrijarhalno uvjetovane desenzibilizacije na prizore nasilja (usp. ibid.), ali ni seksistički. Po pitanju potonjega problematičnijim vide medijski tretman serijala, koji je fetišizirao glumice *Twin Peaks*, predstavljajući ih kao "promiskuitetne mlade žene" (ibid., 80). U svojim analizama studentice su se naročito udaljile od već spomenuta teksta Hume George, napose njezina stajališta da nasilan sadržaj utječe na nasilno gledateljsko ponašanje, kao i onoga da *Twin Peaks* "raspolovljuje" ženske likove na djevice i grešnice (usp. ibid., 77–78). Pri negativnoj reakciji na drugo najglasnija je bila studentica Caroline Ladson, koja tvrdi da serijal "rasvjetljava različite i drastične slojeve ženskih žudnji, poriva, ambicija, htijenja i očekivanja" (ibid., 78), što je osobito vidljivo na primjeru samovoljne Audrey Horne, čiji se karakter tijekom serijala uočljivo razvija (usp. ibid., 78–79). Međutim, Griffith je uvidio i da studentice sasvim ne odbacuju postavke drugovalnih feministkinja, posebice njihovu povijesnu perspektivu, te stajalište da performativnost žena nije "spontana odluka" nego oblik preživljavanja u društvu koje nasiljem kažnjava žene koje prelaze tradicijom utvrđene granice (usp. ibid., 82), što pridonosi tezi o postojanju napetosti između jednih i drugih, no ne i njihovim radikalnim razilaženjima.

Analizom ženskih likova *Twin Peaks* iz vizure trećevalnog feminizma također se bavi Stacy Rusnak u poglavlju naslovljenom "Nasilje, reprezentacija i *girl power*: ženski likovi *Twin Peaks* i treći val feminizma" ("Violence, Representation, and Girl Power: *Twin Peaks* 'Female Characters and Third Wave Feminism", 2019). Pri definiciji valova feminizma, Rusnak koristi terminologiju Amber E. Kinser, po kojoj drugi val označava "eru feminizma utemeljenu i oblikovanu u političkoj

klimi 1960-ih–1980-ih", a "*treći val eru feminizma utemeljenu i oblikovanu političkom klimom od sredine 80-ih – novog milenija*" (ibid., 96). Rusnak pritom ističe da "treći val sadrži elemente drugog u svojoj kritici kulture ljepote, seksualnog zlostavljanja, neravnopravnih struktura moći i uporabe muškoga pogleda kao oružja držanja žena na njihovu mjestu", a najviše se razlikuju po odnosu trećevalnog feminizma prema "konzumerističkoj i popularnoj kulturi" – "[u]spon trećeg vala koincidirao je s usponom neoliberalizma u 90-ima, koji je promicao individualizam slobodnog tržišta. To se izravno suprotstavljalo drugovalnoj ideji kolektivismu, naizgled na štetu političkog aktivizma. Nadalje, drugi val osudio je moć medija i konzumerizma u oblikovanju žena prema željama patrijarhata, time im osporavajući djelovanje", dok "[f]eministkinje trećeg vala (...) ne vide te kontradikcije između ženske moći i asertivne seksualnosti te su susretljive prema djevojačkoj kulturi i njezinom reklamiranju ženstvenosti" (ibid., 97).

Svijet *Twin Peaks*a prema Rusnak je "mikrokozmos mitske Amerike pod Ronaldom Reaganom, nostalgična sanjarija koja nikad nije postojala i koju serija raspliće do njezine najodvratnije srži" (ibid., 98). Unutar toga sistema "Laura, Maddy i Shelly pate od fizičkog nasilja (...) ilustrirajući mračnu stranu američke obitelji i američkog sna" (ibid.). Međutim, autorica ih odbija sagledavati kao "žrtve patrijarhalnih institucija" (ibid., 111), što bi činile pojedine feministkinje drugog vala. Ono što im nedostaje, zaključuje, nije pokazivanje otpora i kontrole (uočljivih u npr. Laurinim dnevniciškim zapisima, odolijevanju BOB-ovu zaposjednuću i donošenju odluka o vlastitom seksualnom životu, u Maddynoj odluci o odlasku kući te u Shellynom radu u restoranu i ljubavnoj aferi s tadašnjim Laurinim dečkom Bobbyjem /Dana Ashbrook/), već podrška vlasti, zbog čega ostaju prepuštene same sebi (usp. ibid., 98–103).

Pored navedena tri lika, i druge žene *Twin Peaks*a, smatra Rusnak, pate zbog pritiska koje im nameće patrijarhat, bez da pritom zauzimaju ulogu žrtve (usp. ibid., 104). Neke od njih drži sjajnim primjerima triju tipova feminiteta podržavanog među trećevalnim misliteljicama: emancipiranog (Nadine, nakon što postane fizički snažna i veoma asertivna, pa i agresivna, čime se odmiče od konvencionalnih ideala ženstvenosti koji favoriziraju žensku pasivnost i receptivnost), feminiteta odluke (Lucy, koja odlučno odbija da šerifov zamjenik Andy Brennan /Harry Goaz/ i prodavač modne odjeće Richard "Dick" Tremayne /Ian Buchanan/, potencijalni očevi njezina djeteta, odlučuju o njezinom tijelu) te uspješnog feminiteta (Norma, koja je financijski posve emancipirana

žena te koja tijekom druge sezone uspijeva napustiti ulogu supruge kriminalca Hanka) (usp. *ibid.*, 104–107). "Sva ta tri tipa (...) posljedica su globalnog diskursa neoliberalizma, podržavanog kapitalističkom kulturom i konzumerističkim izborima životnog stila. Iz tih razloga, ti su diskursi proturječni, no feminizam trećeg vala predstavlja jednu strategiju za pregovaranje ambigviteta povezanog s novim feminitetima, naglašavajući da su u drugoj polovici dvadesetog stoljeća žene dobile dovoljno pristupa autonomnim položajima, što je ženama omogućilo više prostora za definiciju vlastitih identiteta, neovisno o odnosima s drugima. Takva stavka *samodefinicije* promiče djelovanje i dopušta razumijevanje osobne domene, koja se usredotočuje na individualne i emocionalne potrebe nauštrb politike i legislativnih promjena. Kolektivna akcija jest potrebna, ali su i primjeri osobnog osnaženja važni čimbenici društvene promjene." (*ibid.*, 107)

Rusnak se u svojoj analizi dotiče još i Audrey i Donne, koje drži važnim segmentima u promicanju *girl power* kulture, još jednog neoliberalnog odvetka trećevalnog feminizma, koji ohrabruje djevojke i žene da se identificiraju kao tradicionalni ženstveni objekti i moćne, djelatne žene (usp. *ibid.*, 108). Audrey izvrsno oprimjeruje takav lik, koji je ženstven, ali i neovisan i asertivan, zbog čega se mnoge obožavateljice serijala identificiraju s njom, ističe Rusnak (usp. *ibid.*, 108–109). Donna, s druge strane, nije toliko izvanjski ženstvena, no "projicira osjećaj sebstva koji je hrabar i snažan (uglavnom kodiran kao maskulin), uz istovremenu ranjivost i receptivnost (koje su kodirane kao feminine). Slijedom svega navedenog, autorica zaključuje da *Twin Peaks* prikazuje složene i proturječne ženske likove koji nisu svodivi na isključivu ulogu žrtve te da samim time itekako nudi složenu problematizaciju roda, nasilja, djelovanja i moći, što ranije interpretacije serijala ne uspijevaju uvidjeti (usp. *ibid.*, 111).

Od osvrta na žene serijala uputno je spomenuti i radove koji pohvaljuju reprezentaciju žena u trećoj sezoni *Twin Peaks*a. Pritom se osobito izdvaja članak Sezin Koehler, "Što se dogodilo sa ženama Twin Peaks'a? 'Twin Peaks' stari usprkos industriji" ("What Happened to the Women of Twin Peaks? 'Twin Peaks' Is Aging Against the Machine", 2017a), koji se detaljnije osvrće na pozitivnu reprezentaciju starijih ženskih likova u *Povratku*, čega se dotiču i drugi stručnjaci (usp. Stamhuis, 2018; Grossman i Scheibel, 2020). Drugim riječima, Koehler pripada struji kritičara *Povratka* koja, za razliku od prokazivača "jednodimenzionalnosti" svih žena toga izdanja, pohvaljuje Lynchov i Frostov tretman njihova starenja, koji od finala 2. sezone dijeli 26 godina, a

filma 25. "Starije žene komplicirane su, još uvijek lijepe, a mnoge i seksualno aktivne, u ulogama koje su mnogo više od scenografije za mlađe i novije članove glumačke ekipe. Teško je pronaći slojevite reprezentacije starijih ljudi na televiziji, a još rjeđe zrelih žena u zanimljivim ulogama koje se odmiču od klišeja i nostalgije. Mnoge žene *Povratka* desetljećima su miljenice obožavatelja i umjesto da kapitalizira na njihovu prisjećanju putem nekoliko cameo-uloga, David Lynch njihove je priče pogurao naprijed."

Primjerice, iako je zauvijek ovjekovječena kao djevojka na svojoj maturanoj fotografiji, Laura Palmer u onostranosti je Crvene sobe prikazana u stvarnome vremenu te, usprkos tomu, kao "nit koja i dalje povezuje sve tri sezone *Twin Peaks*. Norma, i dalje vlasnica vlastite tvrtke, doživljava sretan završetak s ljubavi svoga života Edom Hurleyjem (Everett McGill), čime se naznačuje da "prava ljubav nije isključivo područje mladih". Tomu je pridonijela i Nadine, Edova supruga, također uspješna vlasnica svoje tvrtke, koja se je napokon dovoljno osnažila da otpusti Eda iz svoga života. Svojevrsno olakšanje utjelovljuje i Shelly, jer je ipak riječ o ženi koja je, usprkos sklonosti "lošim momcima", uspješno preživjela i prevladala obiteljsko nasilje kojemu je bila izložena. A tu su i manje "sretni" likovi: Sarah, koja ubija svoga verbalnog i seksualnog zlostavljača u baru, dokazujući kako starije žene ne moraju biti nemoćne, kao i Audrey, koja se prepušta, makar u snu, svom senzualnom plesu nasred dvorane lokalnog kluba Roadhouse. Na koncu, *Povratak* je u radnju uključio i umiruću Margaret Lantermann, ističe Koehler, pri čijem je tumačenju i sama glumica Catherine E. Coulson bila na umoru, čime je serijal ostvario "jedan od najljepših, najpoštivalačkih i najdirljivijih pozdrava liku".

Afirmativne prema tretmanu rodni diskursa *Twin Peaks* također su i analize muških likova i njihova maskuliniteta, osobito na primjeru Dalea Coopera. Njih se među prvima dotakla Martha Nochimson, posebice u tekstu "Žudnja ispod duglazija: ulazak u tijelo realnosti u *Twin Peaksu*" ("Desire Under the Douglas Firs: Entering the Body of Reality in *Twin Peaks*", 1992/1995), a potom i u knjizi *Strast Davida Lyncha: divlji u srcu u Hollywoodu (The Passion of David Lynch: Wild At Heart in Hollywood, 1997)*. Prema Nochimson, "Twin Peaks je serijal koji bilježi žudnje briljantnog detektiva (...) Dalea Coopera, dok vrši istragu u malom sjeverozapadnom gradu" (1997: 71). Poput pravog Lyncheva junaka – "tragača", on je "specijalist za prelazak granica" (ibid.) u doslovnom i proširenom smislu; utemeljen u tradiciji Sherlocka Holmesa svojom

motivacijom za otkrivanjem misterija (1995: 145), on se od nje i razlikuje tako što se "identificira s ranjivošću svoga tijela" (ibid., 146), uočljivom već u pilotu, kada pokazuje osjetljivost prema prirodi koja ga okružuje (usp. ibid., 149), što predstavlja otklon od rodno binarnog falocentrizma konvencionalne kriminalističke fikcije (usp. ibid., 150).

Drugim riječima, Cooper je sasvim drugačiji tip heroja, koji do spoznaje dolazi kroz doticaj s feminino kodiranim podsvjesnim, najbolje vidljivim u prizoru Cooperova prvotnoga susreta s Laurom u Crvenoj sobi, gdje se ona ne prikazuje kao "seksualizirani ili neseksualizirani objekt", nego subjekt s kojim se komunikacijski i empatijski povezuje u rješavanju njezina umorstva (usp. ibid., 152). Međutim, i Cooperova muškost ima svoje uspone i padove (usp. 1995: 154), što autorica tumači kao posljedicu narativnog zaokreta u drugoj sezoni serijala, produkcijski obilježenog pretežitim odsustvom Lyncha. Naime, što je redatelj bio odsutniji, to je Cooper postajao sličniji konvencionalnom cerebralnom detektivu, u skladu s rješenjima Frosta i ostatka scenarističke ekipe. U tom svjetlu sagledava i konačno Cooperovo pokleknuće BOB-u, oličenju "falusne moći" (1997: 88), u finalu originalnog serijala. Naime, kako je riječ o epizodi koju je nakon dugo vremena režirao Lynch, Nochimson se priklanja zaključku da je Cooperov pad posljedica njegova prethodna zastranjenja. Odnosno, "neuspjeha njegove izvorne sposobnosti da izgubi kontrolu i učini kontakt s femininim iskustvom" (ibid., 92). Cooperova manjkavost prema njoj se očituje i u filmu *Vatro hodaj sa mnom*, napose u prizoru u kojem instruiru Lauru, a rušenjem četvrtog zida i gledatelje, da ne uzme mistični prsten, koji joj jamči smrt i prelazak u Crvenu sobu, ne vodeći računa o njezinoj slobodi izbora (usp. ibid., 186). Ipak, sam kraj filma, u kojemu se naziru Cooper i Laura u onostranosti Crvene sobe, blizu, ali i na distanci (usp. ibid., 196), ukazuje na postizanje ravnoteže u Lynchovoj viziji *Twin Peaks*: Cooper ponovno postaje inicijant tajni Laurina prijelaza, što je u originalnom serijalu pokazao da jest i može biti (usp. ibid.).

Znatno kritičniji prema žudnji muških likova je A. Samuel Kimball u tekstu "'U svjetlo, Lelande, u svjetlo': Emerson, Edip i slijepilo muške žudnje u *Twin Peaksu* Davida Lyncha" ("Into the Light, Leland, Into the Light": Emerson, Oedipus, and the Blindness of Male Desire in David Lynch's *Twin Peaks*", 1993/2012). Sukladno naslovu, Kimball se pri analizi uloge muškaraca u serijalu referira na filozofske postavke Ralpa Walda Emersona te grčki mit o Edipu: "*Twin Peaks* pruža iznimno pomaknut komentar o neuspjehu pojedine kulturne tradicije, osobito transcendentnog optimizma i

pratećeg moralizma njegove američke inačice, na račun slijepog i zaslijepljujućeg očeva nasilja – ne patricidnog nasilja edipskog sina niti njegove incestuozne želje za majkom nego incestuozne želje oca za kćerkom i njegova infanticidnog nasilja" (2012: 273). Pritom se posebno osvrće na 16. epizodu originalnog serijala, odnosno scenu Lelandova priznanja BOB-ove prisutnosti i Laurina umorstva te njegova umiranja, pri čemu mu Cooper govori da "zakorači u svjetlo", gdje se može upoznati. Time implicira povezanost između emersonovskog svjetla, vida i spoznaje: "[d]a bi se upoznao, Leland mora vidjeti pročišćenim očima" (ibid., 279), nakon čega zaista može vidjeti Lauru (usp. ibid., 281).

Međutim, koliko god Cooper djeluje upućeno u pitanja samospoznaje, i on je slijep poput Lelanda, tj. zaslijepljen je svjetlom koje je zazvao (usp. ibid., 282–283). Baš kao i ostatak policijske družine koja je nazočila Lelandovoj smrti i BOB-ovu ukazanju: šerif Harry S. Truman (Michael Ontkean), FBI-jev agent Rosenfield i bojnici Briggs. Naime, Kimball uočava da u dijalogu koji se odvija nakon tih nadnaravnih događaja svi pokazuju svojevrstnu nevjericu te želju za svaljivanjem Lelandove krivice na BOB-a. U tome prednjači Briggs koji supostavlja ideju zla "našem prekrasnom svijetu". "Ovdje, kategoričkom ekspanzijom bojnici Briggs ne uspijeva uočiti razliku između onih koji su zlostavljani i onih koji nisu. No taj neuspjeh uspjeh je potiskivanja kojim se, suočen sa sablašću ubojite sile muškarčeve žudnje, štiti od prepoznavanja te žudnje kao vlastite." (ibid., 295) Drugim riječima, "nositelji zakona slijepi su na tu mogućnost", kao i "slijepi na vlastito slijepilo" (ibid., 301), a sličan primjer muške sljepoće Kimball pronalazi i u 8. epizodi originalnog serijala, u prizoru Benova potencijalnoga silovanja zamaskirane Audrey u bordelu koji tajno posjeduje: "otac ostaje slijep na svoju incestuoznu silu i značenje svoje žudnje, koja se razotkrila njegovoj kćeri no ne i njemu" (ibid., 275).

O problematičnim muškarcima i muškosti piše i Lee Stepien u eseju "Muškarci nisu kakvima se čine: razbijanje krhkog maskuliniteta u *Twin Peaksu*" ("The Men Are Not What They Seem: Shattering Fragile Masculinity in *Twin Peaks*", 2018), u kojemu se detaljnije osvrće na treću sezonu serijala. Prema Stepienu, *Povratak* se bavi muškarcima koji ubijaju i muškarcima koji nastoje spasiti žene, razotkrivajući time traume muškaraca nametnute kapitalizmom i nuklearnim naoružanjem, koje je označilo uspon američkog imperijalizma. Drugim riječima, novu sezonu smatra kritikom kulture koja nameće određene tipove maskuliniteta i fantazija koje iz njih proizlaze, oprijemljenima u likovima Dalea Coopera. Jednu od takvih fantazija predstavlja

Gospodin C., kojega Stepien drži idealom moćnog Amerikanca – kapitalistom u kontroli nad vlastitim tijelom, tehnologijom i okruženjem. Njegova suprotnost maskulinitet je Dougieja Jonesa, tipičnog Amerikanca koji je "korporativni dron bez ikakvih interesa, dugoročnih planova i strasti za suprugu i obiteljski život". "Gospodin C. jest ono što muškarci zamišljaju da jesu, a Dougie je ono što su stvarno u globalnom kapitalističkom društvu", zaključuje. Međutim, tu je i Richard, odnosno netko tko "sintetizira sve njegove višestruke ličnosti", a kojega odlikuje "spasiteljska fantazija", uočljiva u njegovu pokušaju spašavanja Laure, koja se odvija u paralelnim stvarnostima predzadnjega i zadnjega dijela *Povratka*. "[S]pašavanjem' Laure, Cooper je učinkovito lišava prava na izbor", ističe. Također, "sprječavanje Laurine smrti ne briše cjeloživotnu traumu. Ona nije bila problematična djevojka koja je trebala muškarca koji će je spasiti nego netko tko je nastojao kontrolirati vlastiti život s obzirom na godine fizičke i psihološke patnje", što je izvrsno prikazano u filmu *Vatro hodaj sa mnom*. "Laurin izvorni problem nije bila ovisnost o drogama ili seksualni promiskuitet, bio je to Bob. On je simbol negativnih posljedica institucionalnog patrijarhata koje su nevidljive ili ignorirane, kao što je preusmjeravanje fokusa na ženino ponašanje u slučajevima seksualnog nasilja."

Cooperovim maskulinitetom bavila sam se i ja, napose u članku "'Zovi pomoć': analiza ranjenog maskuliniteta agenta Coopera u *Twin Peaksu*" ("Call for Help: Analysis of Agent Cooper's Wounded Masculinity in *Twin Peaks*", Lončar, 2021b), objavljenom u časopisu *Widerscreen*, u kojem sam iznijela pregled razvoja njegova lika kroz sva izdanja serijala, od progresivnog detektiva u doticaju sa "ženstvenom" stranom ličnosti, prisutnog u prvim dvjema sezonama i filmu, do psihički rascijepljenog lika problematična samopoimanja maskuliniteta u *Povratku*. Pritom sam se osobito osvrnula na njegov "sindrom bijelog viteza", napose usmjeren prema Lauri, koji se u psihološkoj literaturi definira kao "kompulzivna potreba da se bude spasitelj u intimnom odnosu", proizišla iz ranog "gubitka, napuštanja, traume ili neuzvraćene ljubavi". Pri njegovoj raščlambi, među ostalim, ustvrdila sam da se radi o motivu utemeljenom u podacima iz dviju *Twin Peaksovih* knjiga: *Posljednjem dosjeu*, u kojem ga istim riječima opisuje FBI-jeva agentica Tammy Preston, a potencijalno i u Cooperovoj *Autobiografiji*, u kojoj se razotkrivaju detalji smrti njegove majke, koja se može smatrati traumatskim izvorom njegova "spasiteljstva". Naznačila sam i da Lynch i Frost *Povratkom* odražavaju preokupacije četvrtog vala feminizma i

recentnih rasprava o toksičnom maskulinitetu, u svjetlu kojega sam lik Coopera povezala i s fikcijskim "spasiteljima" Johnom "Scottiejem" Fergusonom iz filma *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958) Alfreda Hitchcocka te antičkim Orfejom,²² na koje je poznato da se serijal referira. Sve navedeno bit će od istraživačke važnosti i u narednim poglavljima ovoga doktorskog rada.

Pored spomenutog, valja još istaknuti i tekstove koji detaljnije hvale transrodnu i *queer* kvalitetu *Twin Peaks*a, od kojih se posebice izdvaja poglavlje "Sve nisu kakvima se čine: zauzimanje *queer* značenja u *Twin Peaksu*" ("The Owls Are Not What They Seem: Retaking Queer Meaning in *Twin Peaks*, 2019) Benamina Kruger-Robbinsa. U njemu kritizira medijsku recepciju serijala, kojoj zamjera usmjerenost na "maskuline" sastavnice djela, poput njegove filmičnosti, forme i žanrovskih elemenata misterija (usp. 2019: 117), kao i odbacivanje njegovih "femininih" kvaliteta, očitovanih u posveti umjetnički "nižim" oblicima melodrame i parodije (usp. *ibid.*, 122). Autor drži da ne valja zanemarivati žanrovsku hibridnost *Twin Peaks*a, kojom serijal slavi *queer* identitet te problematizira rodne uloge i dominantne konceptualizacije moći (usp. *ibid.*, 124). Takvo što naročito je uočljivo u "sapuničastom" prikazu "ne/anti/kontra-strejt lika" Denise Bryson (*ibid.*, 122) te izrazima "istospolne intimnosti" (*ibid.*, 129), pogotovo između FBI-jeva agenta Rosenfielda i šerifa Trumana, ali i opiranju urednog narativnog razrješenja serijala. Navedeno su prepoznali te u svojim obožavateljskim fikcijama njegovali i mnogi LGBTQIA+ poklonici serijala, zaključuje, koji su svojedobno bili među rijetkima koji su pozdravili BOB-ovo zaposjednuće Coopera, s obzirom da su u tome vidjeli još jedan dokaz prokazivanja normativnog maskuliniteta, koje se dodatno potvrdilo i u *Povratku Twin Peaks*a (usp. *ibid.*, 133).

²² Serijal i navedena djela komparirala sam i u tekstu "Kada se svijet vrti: poveznice između *Twin Peaks*a i *Vrtoglavice* Alfreda Hitchcocka" ("When The World Spins: Connections Between *Twin Peaks* and Alfred Hitchcock's *Vertigo*", 2017) te u prezentaciji "Nevolje osvrtnja: *Povratak* i mit o Orfeju i Euridici" ("The Perils of Looking Back: *The Return* and the Myth of Orpheus and Eurydice"), koju sam iznijela na *online* konferenciji *Twin Peaks: The Return* Online Conference (20. – 21. 6. 2021).

1. 4. 3. Zaključak pregleda istraživanja

Uvidom u dostupnu građu o *Twin Peaksu*, literature o rodnim pitanjima nesumnjivo ne manjka. I kada se pojedini tekst izravno ne usredotočuje na feminističku analizu djela, često se osvrće na neki segment rodnoga nasilja koje je u središtu njegova sadržaja. Iz tih razloga, više je akademskih i novinskih radova koji nisu izdvojeni u prethodnim potpoglavljima, no hoće u narednom tekstu. Oni koji jesu, potvrđuju iskaz o načelnoj suprotstavljenosti stajališta o rodovima i rodnim odnosima u *Twin Peaksu*: s jedne su strane tekstovi negativno usmjereni na Lychov i Frostov pogled na žene i njihove uloge, a s druge oni koji tvrde da serijal kritički odražava te propituje manjkavosti postojećeg, rodno neravnopravnog društva.

Sažeto rečeno, protivnici rodnih diskursa u *Twin Peaksu* većinom tvrde da se u tom serijalu vrlo reduktivno gleda na žene, koje uglavnom zauzimaju, a katkad i dijele dvije uloge: one svetice i grešnice, ili djevice i kurve (Hume George, Rosenbaum, Ahlf, Sela-Inbar i dr.), odnosno *femme fragile* i *femme fatale*, kako glasi naslov teksta Željke Kelkedi (2015). U okviru prvotne uloge žene su nježne i ranjive te ih zbog toga valja spasiti, a unutar potonje su seksualizirane, manipulativne i problematične, zbog čega ih se ujedno kažnjava – utišava, zlostavlja i ubija. Ženski likovi koji se ne kreću unutar te binarne logike na neki su način nepotpuni: osakaćeni ili pretjerano maskulinizirani (Hume George, Lafky i dr.). U bilo kojem slučaju – kritičari serijala ističu – svi su nemoćni i izloženi izrazima nasilja intelektualno i/ili fizički nadmoćnijih muškaraca, koji u serijalu nisu dovoljno sadržajno ni oblikovno prokazani, što je osobito razvidno na primjeru razrade Lelandova demonskog zaposjednuća, kojom ga se lišava odgovornosti od silovanja i ubojstva najmanje triju žena (Hume George, Lafky i dr.) i jednog muškarca (Jacquesa Renaulta). Pored toga, posebno osuđuju problematičnu reprezentaciju nebijelih žena, čiji mahom fetišizirani i objektivizirani likovi perpetuiraju rasne stereotipove (Niu, Stern, McFarland i dr.). Ukratko, drže da serijal odražava negativnosti suvremenog patrijarhalnog društva bez da ga pritom jasno kritizira ili pak posve odbacuje.

Zagovornici reprezentacije rodnih odnosa u *Twin Peaksu*, dakako, tvrde suprotno – da je serijal negativan prema patrijarhatu tako što problematizira rodnu neravnopravnost, nasilje i oblike žudnje koje producira. Takav stav osobito zagovaraju poznavatelji iskustava žrtava incesta (Davenport,

Stevenson, Bainbridge i Delaney, Hallam, Stailings i dr.), smatrajući da serijal svojim oblikovnim pomaknutostima izvrsno dočarava disocijacije koje takve osobe proživljavaju pri nošenju s traumom. U skladu s time, kao i pomnim gledanjem sekvenci serijala, tvrde da Leland nije sasvim lišen odgovornosti činjenja svojih zločina, pogotovo ako se u obzir uzme *Vatro hodaj sa mnom*, u kojemu je Laura nedvojbeno prikazana kao subjekt filma, a njezin otac kao ubojica i zlostavljač. Pritom drže da Laura, kao ni ostali ženski likovi, nije prikazana kao jednodimenzionalna žrtva, već kao veoma snažna osoba složena i proturječna subjektiviteta, koja nadilazi binarnost patrijarhalne percepcije žena. Odnosno, ako se Laura ili neka druga žena doima "raspolovljenom", to je zato da se ukaže na štetnu percepciju dominantnog društva, a time potencijalno i samoga gledateljstva, koja rodne odnose sagledava na simplificiran način, čime izravno doprinosi rodnom nasilju ili se oglašuje na njega, pogotovo kada je riječ o naizgledno benignoj, no sistemski veoma problematičnoj bijeloj i srednjoj klasi (Geller, Desmet, Kolb, Grossman i Scheibel i dr.). Naime, kao što više ženskih likova pokazuje, a interpretatori nadahnuti postavkama trećevalnog feminizma (Griffith, Rusnak i dr.) ističu, katkad se dvojne uloge fatalne i ranjive žene moraju igrati ne bi li se preživjelo u "svijetu vozača kamiona", kako ga Sarah Palmer definira u razgovoru sa seksualnim predatorom u 14. dijelu *Povratka*, odnosno problematičnih maskuliniteta (Kimball, Stepien i dr.). U svemu navedenom stručnjaci itekako vide *Twin Peaksovo* izokretanje uvriježenih društvenih percepcija rodni odnosa i identiteta u korist femininog (Nochimson, Geller, Desmet i dr.), pa i trans i *queer* (Kruger-Robbins i dr.) diskursa, čemu, prema prema pojedinim autorima, pridonosi i audiovizualni i narativni otklon serijala od "falogocentričnih" filmskih i televizijskih konvencija.

Dakle, stajališta o rodni diskursima u *Twin Peaksu* evidentno se razlikuju. Za početak, može se zaključiti da je žestokih kritičara nešto manje, a zagovornika nešto više. Međutim, glavna njihova razlika očituje se u idejnim sustavima na kojima su utemeljeni: iako su svi interpretatori pretpostavljeno gledali isti audiovizualni sadržaj te se u načelu slažu da se *Twin Peaks* bavi manifestacijama patrijarhata, jedni od njih u Lynchovu i Frostovu prikazu nasilja vide značajan nedostatak empatije prema žrtvama te osude prema nasilnicima (Hume George, Rosenbaum, Lafky i dr.), a drugi sasvim obrnuto (Stevenson, Stern i dr.), odražavajući raznolikosti i proturječnosti samoga feminističkog pokreta. Drugim riječima, način na koji interpretiraju pojedine audiovizualne postupke i definiraju neki tekst feminističkim ili rodno subverzivnim varira o

pristupu koji autor zauzima te, sudeći po zaključcima pojedinih tekstova (Griffith, Rusnak i dr.), kojemu se feminističkom valu priklanja.

U mnogim tekstovima mogu se uočiti i svojevrsne manjkavosti. Takvo što na prvi je pogled izraženije u protivničkim radovima. Naime, neke su kritičarke, pogotovo u ranijim tekstovima (Hume George, Kuzniar, Lafky), podosta selektivne po pitanju djela koje podvrgavaju analizi, odnosno, u svojem su radu poglavito usmjerene na televizijske sezone, premda je Lynchov film izašao niti godinu dana nakon originalnog TV finala te je sadržajno povezan s događajima u prethodnom (i predstojećem) TV izdanju, što ga čini integralnim dijelom čitavog serijala. Zbog toga se nedostavno osvrću, primjerice, na činjenicu da je, za razliku od njezine televizijske inačice, filmska Laura punopravni subjekt djela, što bi valjalo podrobnije uzeti u obzir pri njegovoj interpretaciji ili pak pojasniti razlog dominantnog istraživačkog fokusa na televizijski serijal. Problematici su i pojedini argumenti koji miješaju estetske i kontekstualne elemente *Twin Peaks* bez dubljega pojašnjenja njihovih poveznica, a u nekim slučajevima i znanstvene dokazanosti. Njima svakako pripadaju osude Lynchova i Frostova djela na temelju ABC-jevih i ostalih medijskih, u suštini seksualiziranih tretmana glumica (Hume George, Plummer, Lafky), koji ne moraju imati značajne veze s poetičkom koncepcijom autora. Uostalom, i glumci *Twin Peaks*, posebice kada je riječ o Kyleu MacLachlanu, bili su objektivizirani u skladu s postavkama *celebrity* kulture 1990-ih, što se također ne uzima u obzir pri iznošenju takvih kritika. Isti problem pronalazi se i u suspektnim tvrdnjama koje impliciraju da je *Twin Peaks* popularan zato što su njegovi gledatelji problematično nastrojeni, što je najrazvidnije u tekstu Hume George, u kojemu kazuje da je razlog visoke gledanosti druge sezone među populacijom mlađih muškaraca upravo u njihovoj povezanosti s kulturom silovanja, koju su skloniji podupirati ili prenositi (usp. 1995: 118).

Nadalje, uočljivo je da se i negativno i pozitivno intonirane analize *Twin Peaks* nedovoljno osvrću na poetičku, odnosno stilsku pozadinu Lynchova i Frostova djela. Dakako, pritom svakako postoje iznimke (posebice u Geller i Hanger, Desmet, Nochimson i dr.). No uglavnom se daje zaključiti kako mnogi tekstovi u svome fokusu na "etičko" počesto zanemaruju ili se namjerno udaljavaju od "estetičkog". Takav interes, naravno, svojstven je kontekstualnim teorijskim sustavima poput feminističke i psihoanalitičke filmske teorije. Ipak, kada je riječ o osobitom autorskom djelu poput *Twin Peaks*, koje odlikuje (post)modernistička estetika nadahnuta

avangardnim naslijeđem nadrealizma i ekspresionizma, u srži kojega stoji otpor ne samo prema umjetničkim nego i društvenim konvencijama, uputno je analitički se osloniti o njegove oblikovne postupke te se podsjetiti idejnih postavki iz kojih proizlaze.

Dodatni propusti zamjetni su i u tekstovima o pojedinim likovima, neovisno o strani koju zauzimaju, koji pri svojoj raščlambi ne vode računa o njihovoj karakterizacijskoj putanji (koja se ipak mijenjala tijekom čitavoga serijala), kao ni o tome odgovaraju li preostali likovi interpretativnom modelu koji možebitno nude (Hume George, Kuzniar, Hanger, Ahlf, Hirschlag, Bodenheimer, McFarland, Grossman i Scheibel, Koehler, Kimball, Stepień i dr.), dok osobit problem afirmativnih tekstova predstavlja njihov nedostatan osvrt na rodno-rasnu problematiku serijala, a posebice *Povratka*.

Drugim riječima, brojnim spomenutim tekstovima nedostaje obuhvatnosti kojom bi pružili cjelovitu, a ne samo dostatno uvjerljivu interpretaciju rodni odnosa u *Twin Peaksu*. Ovaj doktorski rad nastojat će učiniti upravo to, služeći se feminističkom i psihoanalitičkom teorijom filma, ne bi li istražio koja se sve značenja kriju iza njegovih tematskih, formalnih i žanrovskih sastavnica. No da bi se došlo do potrebnih zaključaka, analiza glavnih dijelova serijala prvo će se sastojati od određivanja i raščlambe njegovih vrstovnih obilježja, iz čega će uslijediti sve ostalo.

2. *TWIN PEAKS* (1990–91)

"Žanrovska hibridnost" (Kruger-Robbins), "mučenički misterij" (Desmet), "razlomljena bajka" (Plummer), "serijal o incestu" (Bainbridge, Delaney, Davenport i dr.) samo su neke od vrstovnih odrednica koje prethodno spomenuti stručnjaci navode ne bi li razradili svoja stajališta o *Twin Peaksu*. Očigledno, bez raščlambe genoloških elemenata serijala, malo toga se može zaključiti o rodnim pitanjima kojih se dotiče. Iz toga razloga, istraživanje prve dvije sezone serijala, kao i čitavog *Twin Peaksa*, uputno bi bilo započeti identifikacijom njegovih dominantnih vrstovnih aspekata, na osnovu kojih bi se daljnjom analizom došlo do konkretnijih zaključaka o rodno subverzivnom ili pak nesubverzivnom karakteru serijala.

Koji bi to bili aspekti? Odgovoriti na navedeno pitanje nije jednostavno. Naime, od početka svoga prikazivanja, kada je zatekao publiku svojim novinama, Lynchov i Frostov serijal opire se vrstovnoj klasifikaciji. Riječima Kathryn Kalinak, "*Twin Peaks* nesumnjivo je bio fenomen, očaravajuć, uznemirujuć, zbunjujuć, inverzija televizije udarnoga termina. Međutim, uprijeti prstom na puls *Twin Peaksa* [nedvojbeno] nije lako." (1995: 82) U potrazi za odgovorima, od značajne se pomoći pokazuje rad Jeffreyja Andrewa Weinstocka (2016), u kojemu iznosi stručni pregled članaka o *Twin Peaksu*, koje pak grupira u vrstovnom ključu.

Prvo što je zamijetio učestala je zaokupljenost stručnjaka tzv. postmodernističkim stilom *Twin Peaksa*: "[p]o pitanju žanra i estetike, mnogi članci i eseji, napose u ranim godinama od emitiranja programa, nastojali su analizirati njegove 'postmoderne' elemente i načine na koje je uništio postojeća žanrovska razlikovanja" (2016: 9–10). Weinstock potom spominje i zaokupljenost serijala "nadrealizmom, gotičkim te zaigranu aproprijaciju oblika sapunice" (11), kao i njegova postmodernistička poigravanja kriminalističkim žanrovima detektivskog i noirovskog usmjerenja (usp. *ibid.*, 10). Pored toga uočio je i postojanje korpusa tekstova o temama na tragu ove disertacije, dakle članaka o "obiteljskom nasilju" i "socijalnoj konstrukciji rodnih uloga" u *Twin Peaksu* (*ibid.*, 11), a također je i identificirao niz analiza serijala sagledavanih u kontekstu Lynchova opusa te raznih obožavateljskih zajednica (*ibid.*, 13).

S obzirom na potrebe ovoga doktorskog rada, analiza originalnog *Twin Peaks*a koristit će Weinstockov okvir, no u donekle reduciranom obliku. Dakle, prvo će se baviti postmodernističkim, odnosno modernističkim aspektom serijala te njegovim poigravanjima ekspresionizmom i nadrealizmom, a potom i njegovim melodramskim ("sapuničastim") te kriminalističkim elementima, kojima pripadaju i detektivski aspekti, odnosno aspekti film noira. Svi ti aspekti od velike su važnosti i za daljnja izdanja *Twin Peaks*a, te će se na njih referirati i u daljnjim poglavljima disertacije. Pored njih, rad će se dotaknuti i utjecaja gotičkoga žanra, psihološkoga filma, filma strave i užasa, vesterna, pustolovnoga filma, filmske bajke te filmskoga mita, ali i drugih Lynchovih (i Frostovih) djela te uključivati i saznanja o recepciji serijala. Ipak, njegov će krajnji fokus – u skladu s istraživanjem – biti upravo na rodnim odnosima, feminističko- i psihoanalitičko-teorijski raščlanjenima na temelju njegovih oblikovnih i sadržajnih, no vrstovno nedvojbeno "kodiranih" karakteristika.

2. 1. *Twin Peaks* i postmodernizam

Ne bi li ukazao na važnost postmodernizma po žanrovsko usmjerenje *Twin Peaks*a, Weinstock je izdvojio više akademskih radova koji ga tematski obrađuju. Pritom je osobito izdvojio one Kristin Thompson (ibid., 10), koja je izjavila da "ako se ijedan narativni serijal može nazivati postmodernim, to bi svakako bio *Twin Peaks*" (2003: 109), kao i Adriana Pagea, suradnika utjecajnog udžbenika *Knjiga televizijskih žanrova* (*The Television Genre Book*, 2001), koji serijal drži oglednim primjerom "post-moderne drame" jer "navodi gledatelje da nanovo procijene tradicionalne žanrove uz uporabu tehnika često bizarnih poput dadaizma" (44). Weinstock se također osvrnuo i na pojedine članke sakupljene u zbirci *Prepuna tajni*, napose djelo Jimmieja L. Reevesa i suradnika, naslovljeno "Postmodernizam i televizija: govoreći o *Twin Peaksu*", kao i esej spomenute Kalinak, koja smatra da se serijal često opisuje postmodernim "[z]ahvaljujući upadljivoj posudbi populističkih televizijskih formi i filmski 'visokih' umjetničkih tradicija, bizarnoj žanrovskoj mješavini, izražajnoj referencijalnosti (...) proračunato disruptivnim strategijama i usredotočenosti na površinsko" (1995: 82).

Međutim, valja se zapitati, što je to "postmoderni" ili "postmodernistički serijal"? Prefiks "post" u "postmodern(ističk)om serijalu" sugerira da se radi o nečemu što nastupa "nakon" modern(ističk)og: u čemu se ti pojmovi razlikuju te posjeduju li i određene sličnosti? Također, treba li *Twin Peaks* zaista smatrati postmodernističkim serijalom? I određuje li njegova eventualna postmodernost tumačenje roda i rodnihi odnosa u samome djelu?

Page postmodernistički serijal definira na sljedeći način: "Post-moderna televizijska drama gotovo je antiteza naturalizma. Dok naturalistička drama nastoji ostvariti dojam autentičnog utiska društvenih događaja tako što prikazuje neizbježne posljedice pojedinih postupaka, post-moderna drama zauzima Lyotardov skepticizam prema 'velikim naracijama' (...) post-moderni mislioci ne vjeruju u 'konačne istine' i skloni su poimati realnost beskrajno otvorenom daljnjim interpretacijama. Stoga post-moderna drama odbija povijesnu autentičnost, miješa stilove i televizijske žanrove koristeći tehniku *brikolaža* te čak ukazuje na vlastitu konstruiranost na tragu brechtovskog teatra ne bi li spriječila stvaranje značenja iz otvorena teksta" (2001: 43).

U toj se definiciji krije mnogo toga: ukazuje se na pojam naturalizma, pretpostavljeno na tragu stilskega značenja realizma, zatim na Lyotardova razmatranja postmoderne povijesne epohe, u kojoj se pak odbacuje koncept "konačnih istina", a spominju se i stilske značajke postmodernističke drame, koje osobito uključuju tehniku brikolaža, kao i autoreferencijalnost brechtovskog tipa, koja je u osnovi modernistička, s obzirom da se Bertolt Brecht drži jednim od najznačajnijih modernih dramatičara.

Situaciju komplicira i činjenica da se svojevrsna sklonost antinaturalizmu očituje već u razdoblju modernizma, kao i tehnika brikolaža, odnosno pastiša, koji se u književnosti koriste još od XVII. stoljeća, odnosno nastanka modernog romana. Zbog toga vjerojatno ne čudi Pageovo korištenje pojma "post-modernog" (a ne "postmodernog"), koji implicira da je riječ o kovanici modernog i postmodernog. Ipak, autor pritom ne objašnjava razlog toga odabira, a ostatak teksta, posvećenog uvriježeno postmodernističkim TV ostvarenjima poput *Twin Peaks*a, *Ally McBeal* (Fox, 1997–2002), *Života na sjeveru* (*Northern Exposure*, CBS, 1990–95) i *Slučajnih partnera* (*Moonlighting*, ABC, 1985–89), te teoretičarima postmoderne poput Frederica Jamesona, Jeana Baudrillarda i Linde Hutcheon, navodi čitatelja na identifikaciju i razradu *postmodernističkih* obilježja TV serijala.

Pri razmatranjima problematike filmskog postmodernizma, koji je, pretpostavljeno, blizak i televizijskomu, Tomislav Šakić ističe: "Ako je film uvijek bio moderan" (2016: 263), to jest sagledava se kao "dijete modernizma" (ibid., 15), odnosno epohe u "društveno-političkoj i kulturnoj povijesti Zapada koja je započela potkraj XVIII. st. i trajala do nastupa postmodernizma u drugoj polovici XX. st." ("modernizam", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje), "onda je on oduvijek bio na neki način i postmoderan. Naime kao vizualna umjetnost koristio se od samih svojih početaka retoričkim praksama poput citata i pastiša. Film je u neku ruku oduvijek citatna struktura – citira izvanfilmski svijet (...), citira druge narativne umjetnosti (...), 'citira' likovne i glazbene umjetnosti (...), a zatim odmah citira sam sebe" (Šakić, 2016: 263–264).

Pomalo zbunjujuća srodnost značajki modernizma i postmodernizma proizlazi iz Lyotardove teorijske postavke prema kojoj "postmodernizam ne znači kraj modernizma, već stanje njegova rođenja" (Lyotard, 2005: 102). Odnosno, riječ je o pojmu koji je uvijek u nekovrskom dijalogu s

modernizmom. I kao epoha, koja obuhvaća razdoblje od druge polovice XX. stoljeća, i kao skup "nekih aspekata mišljenja i stvaranja te epohe" ("postmodernizam", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje), koji se najčešće odnose na problematizaciju ideala znanstvenog pozitivizma njegovanih u modernosti ("strogo odvajanje istog od drugog, izvanjskog od unutarnjeg, jezika od stvari, teksta od stvarnosti, subjektivnosti od objektivnosti, činjenica od vrijednosti, empirije od moralnog ili političkog zagovora i sl.") te na izraze već spomenutoga nepovjerenja u "velike, mjerodavne pripovijesti" modernizma (ibid.). "Ako modernizam konstruira (bolji) svijet, postmodernizam dekonstruira tekst toga svijeta, upozoravajući na poziciju onoga koji konstruira kao na autokonstrukciju samoga sebe", zbog čega potonji, među ostalim, u svom odklonu od umjetničkog realizma i mimetizma te znanstvenog pozitivizma koji dijeli s modernizmom, pokazuje izraženiju sklonost povlašćivanju "identitetnih hibrida" (ibid.), u koje spadaju i oni žanrovski.

Temeljem očitih premreženosti, brojni teoretičari, dakako, zauzimaju se za razna rješenja problema. Za Jamesona, primjerice, postmodernizam valja sagledavati kao "kulturnu dominantu" (1988: 190), s obzirom da se sve značajke postmodernizma ionako mogu pronaći u modernizmu (ibid.). Za Johna Orra, modernost je sinkronijska sastavnica filma (nasuprot klasici), zbog čega pojedine aspekte "postmodernog" drži produžetkom neo-modernoga usmjerenja kinematografije druge polovice XX. stoljeća (usp. Orr, 1993: 2). Hrvoje Turković pak postmodernizam drži povijesno-stilskim pojmom, koji prvenstveno valja istraživati u kontekstu njegovih stilskih odrednica, o čemu osobito svjedoči njegov članak u *Filmskoj enciklopediji*, čije postavke pak prati i onaj u *Filmskom leksikonu*.

Štoviše, u enciklopedijskom izdanju filmski se postmodernizam u potpunosti izjednačava s "postmodernističkim stilom", definicija kojega se nalazi u članku "narativni stilovi", gdje se pak navodi da je riječ o fazi kasnog modernizma – nastaloj potkraj 70-ih i polovicom 80-ih – "u kojoj norma originalnosti dolazi u drugi plan a stimulira se stanovit povijesno nasljedovalački stav sličan klasičnome", obilježen oživljavanjem i razrađivanjem napose nereprezentativnih žanrova (npr. "film strave i užasa, znanstvenofantastični film, pustolovnofantastični film" i dr.), kao i tradicije suvremenoga modernističkog pokreta (usp. "narativni stilovi", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje). U *Filmskom leksikonu* postmodernizam se obrazlaže u zasebnom članku, u kojem

se ističe kako je to "stilsko obilježje kasnoga modernizma", koje "[o]dlikuje (...) popuštanje nekih središnjih normi modernizma, posebice originalnosti i inovativnosti (osobito se cijeni stilski pastiš, 'recikliranje' tradic. obrazaca) te umnožavanje, često suprotstavljenih, stilskih trendova", kao i postojanje dvaju tzv. krila – jednoga koji "obilježava stilski osvježena rekonstrukcija klas. narativnih obrazaca (J. Cameron, J. McTiernan, P. Almodóvar)", i drugoga koji određuje "unošenje avangardnih i modernističkih obrazaca u proizvodnu i recepcijsku maticu (D. Lynch, P. Greenaway) te obnavljanje ranomodernističkoga kontrastiranja umj. filma onom populističkom i komercijalnom." (2003, mrežno izdanje) Ukratko, ono što se prema tim člancima može zaključiti jest da postmodernizam kao stil sadrži i karakteristike klasičnog narativnog i modernističkog stila (usp. Šakić, 2016: 266), "niskog" i "visokog", "nereprezentativnog" i "reprezentativnog".

Međutim, stilski gledano, audiovizualna inačica postmodernizma u nečemu se "mora" razlikovati od one modernizma, ako je suditi po samoj činjenici da postoji kao samostalna odrednica. Prema Orru, značajke koje su ipak prisutnije u postmodernističkim djelima jesu već naveliko spominjani pastiš, samosvjesna pripovijest, ludičnost i polivalentnost (usp. *ibid.*), a gotovo identično misli i Nikica Gilić, koji učestalim postmodernističkim postupcima drži pastiš, sustavnu citatnost, autoreferencijalnost, motivsko-ikonografski eklekticism, ludizam i intertekstualnost (usp. 1996: 110–113). Također, narav citiranja u postmodernističkim djelima ponešto je drugačija nego u modernističkima: naime, ponajprije je zabavljački i relativizacijski usmjerena, za razliku od modernističke funkcije koja je često ironijski i satirički kodirana (usp. *ibid.*, 269–270). Zbog toga se postmodernistička djela često smatraju oličenjima površnosti, nepolitičnosti, dehistorizacije te "'ideologije konzumerizma' koja 'propovijeda nekritički užitak'" (Orr, 1993: 1). Drugim riječima, takva djela i sama spremno postaju robom, što modernistička nipošto ne bi (usp. Šakić, 2016: 269).

No, ipak, naglasak je na "često" jer postoje i glasovi, poput Linde Hutcheon, koja se ne bi u potpunosti složila s navedenim, napose aspektom "nepolitičnosti". Dapače, ona drži da je "post-moderno raspadanje konvencionalnih značenja politički progresivna gesta" (Page, 2001: 43), najbolje uočljiva u parodijskim djelima, koja su "dvostruko kodirana u političkom smislu" jer "i legitimiraju i subvertiraju ono što parodiraju" (Hutcheon, 1989: 101), čime se izravno suprotstavlja Jamesonovom stajalištu prema kojemu "postmodernizam ne poznaje parodiju (...) nego samo

pastiš, koji je 'parodija bez satiričkog impulsa', neutralan mimikrijski postupak bez skrivenih motiva, ispražnjena parodija" (Šakić, 2016: 270).

Evidentno, mnogo je prijevora oko definicije i procjene postmodernizma i postmodernističkoga audiovizualnog djela, odnosno serijala. To potvrđuje i Page, koji, iako pretjerano ne ulazi u navedene rasprave, ipak daje naslutiti da ih uvažava te sukladno njima procjenjuje pojedine serije. Takvo što uočljivo je kada spominje serijale *Život na sjeveru* i *Slučajni partneri*, za koje tvrdi da se mogu tumačiti iz tzv. jamesonovske perspektive: prvi kritički uspoređuje s beskonačno iskoristivim proizvodom, s obzirom na "beskrajna pitanja" koje postavlja, dok u kontekstu drugoga citira Phillipa Haywarda, koji serijalu prigovara korištenje alternativnih oblikovnih postupaka bez ciljeva kojima je stremila avangarda kao ni "priklanjanja ikakvim djelatnim pokretima izuzev populizma" (ibid.). Međutim, slijedeći logiku Pageova teksta, može se zaključiti da postoje i ona postmodernistička djela koja se priklanjaju drugačijim postavkama, što pridonosi zaključku da postoji svojevrstan spektar "postmodernističkih" postupaka sukladno kojima se određena djela žanrovski (i vrijednosno) interpretiraju.

No što je s *Twin Peaksom*? Kao što sugeriraju razni stručnjaci, originalni se serijal svojim značajkama doista može povezati sa stilom postmodernizma. To ponajprije čini svojom pastišnom posvetom različitim filmskim i TV uradcima i vrstama. Dapače, i sâm ga je Mark Frost u razgovoru za časopis *People* nazvao "kulturalnim kompostom" (1990), aludirajući na njegovu stilski-posuđivalačku i citatnu narav. Reference na "nereprezentativne" vrste, kako ih naziva Turković, pritom osobito dolaze do izražaja, posebice kada je riječ o (nerijetko prenaplašenim) pripovjednim obrascima, motivima i likovima tipičnima za žanrove kriminalističkog, fantastičnog i melodramskog nagnuća (uz potonji se, valja naglasiti, vezuje jedan od najupadljivijih citata serijala, sudeći po povremenim, no uvelike autoreferencijalnim prikazima isječaka TV sapunice *Pozivnica za ljubav /Invitation to Love/*, omiljenoga serijala mještana Twin Peaksa, koji svojom radnjom zrcali ili najavljuje događaje u stvarnom serijalu). Korpusu popularnih intertekstualnih poveznica također valja pripisati i *homage* formi TV reklama, diskursu kojih osobito odgovaraju dopadljivi Cooperovi komentari na lokalne prehrambene proizvode, poput kave ("Znate, ovo je – ispričavam se – proketo dobra kava!") i pita ("Ovo mora biti mjesto gdje pite dolaze kada umru!"), popraćeni neverbalnim iskazima užitka.

Osim što se prve dvije sezone serijala poigravaju tradicionalno "niskim" audiovizualnim stilom, one posjeduju i "visoka" stilska obilježja, naročito uočljiva u ekspresionističkom i nadrealističkom tretmanu fantastičkih motiva, citatno oslonjenima na stvaralaštvo avangardnih redatelja (primjerice, na orfičku trilogiju /1930–60/ Jeana Cocteaua pri prikazu svijeta onostranosti, film *Mreže popodneva* /*Meshes of the Afternoon*, 1943/ Maye Deren pri uprizorenjima Palmerovih i dr.), likovnih umjetnika (npr. Edvarda Muncha, Francisa Bacona) i dr.

Mnoge od tih referenci nedvojbeno svjedoče o zaigranom, zabavljačkom, uživalačkom, kao i oblikovno "samosvjesnom" karakteru serijala. No jesu li one parodijske i ironijske u smislu i ispražnjenosti od ikakvog kritičkog impulsa te, kako kazuje Kathryn Kalinak (1995: 82), usredotočenosti na površinsko, koji se često vezuju uz postmodernizam? Pojedini, podosta vokalni kritičari (Hume George, Lafky i dr.) svakako bi odgovorili negativno, s obzirom da su u navedenim elementima *Twin Peaks*a, pogotovo ako su prožeti komikom, vidjeli ponajprije vrcasto, no u suštini populističko dodvoravanje publici, ironijsku podrugljivost, te relativizirajuć odnos prema etički bitnim "istinama" i pitanjima.

Slučaj *Twin Peaks*a, međutim, ipak se doimlje složenijim, posebice ako se pozornost usmjeri na sadržaj cjelokupnog serijala, ali i Lynchove poetike, što takve kritike često ne čine. S uma, naime, ne valja smetnuti da se glavni obrati serijala odnose na drastičan gubitak povjerenja u nositelje reda i zakona: prvo u očinske autoritete, osobito utjelovljene u Laurinom demonskom ocu Lelandu, njezinom zlostavljaču i silovatelju, koji se tijekom prve polovice serijala predstavljao kao raspjevani i rasplesani dobričina,²³ a potom i u društveni, simbol kojega je FBI-jev agent Dale Cooper, miljenik poslovnih kolega, žitelja Twin Peaks, kao i samoga gledateljstva. Rascjep njihova jastva – koji se u svojoj motivskoj istovjetnosti ne čini slučajan, pogotovo ako se u obzir uzme sličnost njihovih imena²⁴ – nipošto se ne daje svrstati u područje privatnog, koje se pak drži jednim od glavnih odraza reakcionarnoga i kapitalistički intoniranoga kôda postmoderne. Drugim

²³ Njemu se mogu pridodati i drugi očevi: Ben, moralno korumpirani otac Audrey Horne, koji u bordelu s njom zamalo ostvaruje incest (doduše, ne znajući tko se krije iza maske), a sudeći i po Frostovom *Posljednjem dosjeu*, i Roland, očuh Annie Blackburn, zbog čijega je pokušaja silovanja pokušala samoubojstvo.

²⁴ Prema tzv. prophetu, obožavatelju *Twin Peaks*a, njihova imena djeluju gotovo kao palindrom (vidi objavu na "Solve the Crime in Eleven Letters or Less (Ultimate Spoiler)", 2015, <dugpa.com/forum/viewtopic.php?t=2925>).

riječima, ako se serijal sagleda u cijelosti, uviđa se da itekako nosi nekovrsnu poruku, kao i da zauzima određen kritički, a time i autentičan ironijski i parodijski stav, što nije odlika tipičnoga, pejorativno shvaćenoga postmodernog djela, već onoga mnogo bližem Hutcheoninom shvaćanju postmodernizma, kao i značajkama samoga modernizma.

Tomu doprinosi i činjenica da stilski osviještene reference *Twin Peaks*a ne evociraju samo doživljaje površnoga užitka i zaigranosti. Naime, u skladu s Lynchovim afinitetom prema sadržajnim i oblikovnim suprotnostima, mnogi uvriježeno postmodernistički postupci često bivaju premreženi s onima emocionalno složenijega potencijala, što uvelike pridonosi "dubini" te autorski originalnoj kvaliteti *Twin Peaks*a, koja se drži jednom od bitnijih odrednica modernih djela. Odnosno, elementima tipičnima za melodramu supostavljeni su oni jezivoga ili napetoga registra (primjer čega sjajno se očituje u Badalamentijevoj skladbi *Tema Laure Palmer*, premijerno predstavljenoj u prizoru otkrivanja Laurina leša, pri kojemu njegovi pronalazači izražavaju i detekcijsko zanimanje i žalost), dok se oni komički često kombiniraju s tragičkim (kao što je u pilotu, primjerice, slučaj s prikazima Sarina, Donnina, Andyjeva ili ravnateljeva /Troy Evans/ prenatraglašenja plakanja, koji, unatoč prvotno komičnom zazivanju konvencija sapunice, zbog začudne duljine kadrova prerastaju u emocionalno realistične izraze tuge). Riječima Slavoja Žižeka, *Twin Peaks* je "istovremeno komičan, izaziva smijeh; nepodnošljivo naivan; ali i takav da ga valja uzeti veoma 'ozbiljno'" (cit. u Lyons, 2016).

Lynchov i Frostov složeniji pristup uporabi uvriježeno postmodernističkih postupaka – čemu dodatno pridonosi i njihov nepatvoren interes za pitanja atipičnih perceptivnih i nezapadnjačkih duhovnih praksi – poveziv je, indikativno, s više pojmova kojima se pokušava konceptualizirati razdoblje "nakon" postmodernizma. Primjerice, s konceptom "nove iskrenosti" (*New Sincerity*), kojega je u filmsku kritiku 1993. uveo Jim Collins, referirajući se na filmove koji iskreno slave svoja žanrovske intertekste, a kakvima će se nešto kasnije držati ostvarenja "američkog ekscentričnog filma", u čije se predstavnike svrstavaju redatelji Wes Anderson, Richard Linklater, Michel Gondry i dr.

Također, blizak je terminu tzv. metamodernizma, u smislu kojem su ga konceptualizirali teoretičari Timotheus Vermeulen i Robin van den Akker (2010). Po njima, metamodernističkim

se mogu nazvati kulturna djela nastala od 2000. nadalje, koje odlikuje "struktura osjećaja" romantičkog senzibiliteta, obilježena oscilacijom između "tipično moderne predanosti i izražajne postmoderne distance" (2010). "[E]pistemološki", ističu autori, riječ je o ostvarenjima koje sukladno značenju prefiksa meta- "valja (...) smjestiti uz (post)modernizam, ontološki između (post)modernizma i povijesno *onkraj* (post)modernizma" (ibid.). Zanimljivo, pri navođenju primjera takvih ostvarenja navode i stvaralaštvo Davida Lyncha i Gregoryja Crewdsona, fotografa pod njegovim stilskim utjecajem, čije vizualne fascinacije tipično američkim interijerima i eksterijerima zazivaju suglasje između civiliziranog i primitivnog (usp. ibid.).

Evidentno, originalni *Twin Peaks* itekako je čitljiv kao inačica "novog iskrenog" te anticipacija "metamodernističkog". Isto tako, suprotno nastojanjima brojnih kritičara, ne može se smatrati "tipičnim" oličenjem postmodernističkoga serijala, budući da se brojni njegovi postupci oslanjaju na stil, ali i svjetonazor modernizma, o čemu će više biti riječi u narednom potpoglavlju. Iz toga razloga, uputnije bi ga bilo zvati hibridnim serijalom postmodernoga i modernoga senzibiliteta, s obzirom da jedno u mnogočemu ne isključuje drugo, osobito kada je riječ o težnji za prevrednovanjem estetskoga i društvenoga odnosa prema realnosti. Napokon, i sam Page u svom članku o "post-modernoj" drami usputno konstatira kako je prikladnije identificirati njezine postmodernističke žanrovske tendencije (usp. 2011: 43), nego se "zamarati" je li neki serijal postmodernistički ili ne.

Međutim, imaju li pojedini postmodernistički elementi izvornoga *Twin Peaks*a značajnijega utjecaja na njegove reprezentacije roda i rodni odnosa? Sudeći po spomenutoj literaturi, (post)moderni pristup kreativnim ostvarenjima predstavlja neki tip težnje za transgresijom konvencionalnih estetskih i društvenih normi, što svakako valja uzeti u obzir pri interpretaciji nekoga djela. Takvo što posebice je vidljivo u postmodernističkim miješanjima stilova i žanrova, koja impliciraju potrebu za nagrivanjem svakovrsnih granica, što se može tumačiti i u kontekstu bilo kakvih rodova, kao i psihičkih ili fizičkih statura subjekata djela. Otud većinom pozitivna rodna čitanja analitičara *Twin Peaks*a koji u svojim čitanjima uvažavaju njegove stilski postmoderne pomaknutosti, među kojima se posebice izdvajaju teoretičari queera (Kruger-Robbins, Rumfitt i dr.), koji u hibridnostima serijala – primjer kojih je i lik transrodne FBI agentice Denise Bryson – vide rodno veoma subverzivni potencijal.

Ipak, stilska pomaknutost ne jamči nužno i rodno progresivan karakter nekoga (post)modernog ostvarenja. S tim bi se osobito složili kritičari koji strogo odjeljuju etiku od estetike djela, kao što su u kontekstu *Twin Peaks*a već spomenute Lafky, Hume George, Hanger i dr., koje u "luckastostima" serijala vide reakcionarnost i praznu performativnost njegovih kreatora, sukladno "jamesonovskim" stajalištima o površnosti postmodernizma. Prema njima, rodna osviještenost gotovo se isključivo daje do znanja na sadržajnoj razini, što smatraju da *Twin Peaks* nije dostatno činio.

Kao što se može primijetiti, možebitna postmodernistička obilježja nekoga djela malo toga nepobitno govore o naravi njegovih rodniha odnosa. Drugim riječima, samu kategoriju "postmodernoga", sa svim svojim nejasnostima i kompleksnostima, trebalo bi tretirati kao svojevrsan analitički orijentir nego odgovor na ključne probleme rada. Umjesto toga, konkretnije rješenje valjalo bi potražiti u pojedinim obilježjima žanrova s kojima izvorni serijal (post)modernistički komunicira ne bi li izložio priču o životima žitelja Twin Peaks (melodrama), potresenih misterioznim umorstvom lokalne tinejdžerice Laure (kriminalistička i detekcijska fikcija).

Ipak, prije toga valjalo bi se osvrnuti i na modernistički aspekt *Twin Peaks*a, uglavnom oprimjeren u logici i estetici ekspresionizma te napose nadrealizma, koji se, kao što Weinstock naznačuje, drži jednim od važnijih obilježja serijala, a ujedno i same Lynchove poetike, neovisno o tome sagledava li se ona u estetskom okviru postmodernizma ili metamodernizma. Razumijevanje "zakonitosti" toga stila i njegovih inačica nesumnjivo bi pružilo važan uvid u postavke Lynchova i Frostova dijegetskoga svijeta, a samim time i reprezentacije njemu pripadajućih rodova i rodniha odnosa.

2. 2. *Twin Peaks* i modernizam

Modernistička obilježja *Twin Peaks*a nezaobilazna su stavka pri analizi i interpretaciji serijala. Štoviše, nekim autorima znatno su izraženija od postmodernističkih. Premda se *Twin Peaks* pretežito sagledava kao "besprijekoran primjer *postmoderne* televizije", serijal "zapravo pokazuje tendencije i pripovjedne figure (...) povezane sa širim 'modernističkim' (...) programom" (2012: 138), naglašava Glen Creeber, jedan od protivnika posvemašnjeg izjednačavanja serijala s habitusom postmodernizma.

Kao što se u prethodnom potpoglavlju pokazalo, pojam postmodernizma vrlo je problematičan: u mnogočemu srodan s modernizmom, njegove su značajke primjer neprestanih rasprava. Ipak, ako se pojedina stilska obilježja izraženije pridjenu postmodernizmu, a pojedina modernizmu, daje se zaključiti da *Twin Peaks* posjeduje stilske i svjetonazorske značajke i jednoga i drugoga. Kako su se pobliže istražile one postmodernističke, u ovom će se potpoglavlju nastojati dokučiti do koje je mjere Lynchovo i Frostovo djelo pod utjecajem modernizma, pogotovo njegovih ekspresionističkih i nadrealističkih inačica, te imaju li navedena određenja svojevrstne reperkusije na čitanja rodnih odnosa. Naravno, da bi se do toga došlo, valja se (još jednom) osvrnuti na značenja modernizma: što to jest i na što se sve odnosi.

U prijašnjem tekstu dalo se do znanja da je modernizam i povijesno razdoblje (koje prethodi postmodernizmu) i modus filmske prakse (poput postmodernizma). Premda se film sagledava kao "dijete modernizma", "samo" par većih stilskopovijesnih razdoblja pripada tzv. filmskoj moderni. Prema Anti Peterliću, ona se u najširem smislu dijeli na prvu filmsku modernu, odnosno modernizam i avangardu nijemoga filma početkom 1920-ih, koja je bila odraz avangardi u drugim umjetnostima, i drugu filmsku modernu, ili modernizam zvučnog filma 1960-ih, koja je bila "inherentno filmski stilskopovijesni događaj (...) u dosluhu s novim modernitetima u drugim umjetnostima" (usp. Šakić, 2016: 15), što odražava i leksikografski članak Hrvoja Turkovića o narativnim stilovima filma ("narativni stilovi", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje), koji modernistički stil dijeli na "modernističke alternative klasičnome [nijemom stilu]", utemeljene u razdoblju avangarde, te "modernistički stil", koji povijesno dominira od kraja 1950-ih do početka 1980-ih, kada doživljava postupnu transformaciju te prerasta u ono što se danas drži postmodernističkim stilom (ibid.). Drugim riječima, modernizam na filmu, kao cjelina, povijesno je nastao u otklonu od industrijske norme

mimetičkoga prikazivačkog modusa u tradiciji realizma, tj. od klasičnoga narativnog stila dominantno formiranog u hollywoodskoj kinematografiji, nakon čega se prometnuo u trajnu stilsku normu filmske prakse suprotstavljene klasičnom modusu (usp. Šakić, 2016: 263).

"[I]ako oba žele stvoriti prizorni, dijegetički svijet koji ima neki vlastiti smisao (...) [s]vrhe i funkcije, tj. izlagački autorski interesi (...) modernističkog filma drukčiji su nego klasičnog" (ibid., 27). Naime, kako pojašnjava Turković, u modernističkom je filmu "[f]abulistička anticipativnost oslabljena (...) tako što su više birana i ocrtavana srazmjerno postojana stanja (psihol. stanja odnosâ među ljudima, opća društ. stanja) nego što je praćena problemski usmjerena djelatnost i razvojni tok zbivanja", a njegovo je pripovijedanje obilježeno "fabulativno disfunkcionalnim postupcima predočavanja, odn. onima koji privlače pažnju i na sebe", što gledatelja nastoji "promatrački distancirati od prizora i navesti da smisao pokazanih zbivanja i naglašenih postupaka traži u izlagačkoj, pripovjedačkoj namjeri" ("narativni stilovi", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje), a od kraja 1950-ih i u politici autora (usp. "modernizam", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje). "Time se klas. narativne norme narušavaju, pa se, utoliko, modernistička djela doživljuju kao stilizirana (do stupnja manifestnosti), devijantna u odnosu na tradiciju", ili pak originalna ("narativni stilovi", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje).

Međutim, naglasak valja biti na tome da se modernistička djela *doživljuju* devijantnima u odnosu na tradiciju. Kako Šakić ističe, "klasični i modernistički stil (...) dva [su] trajna stilska odabira, dva tipa filmske prakse koja supostoje u stalnoj sinkroniji, ali se u dijakroniji filmske povijesti u pojedinim periodima nameću kao dominanta jedan nad drugim. Time se nadilazi problematika norme i otklona jer su oba tipa sama po sebi dvije dijalektičke norme, kao i otklon jedan spram drugoga; može se govoriti tek o dominaciji jednoga ili drugoga u pojedinim područjima kinematografske prakse" (2016: 263).

Uzimajući navedeno u obzir, *Twin Peaks* se lako može svrstati u skupinu modernističkih djela. Izrazito je nekonvencionalan, originalan, odražava razna subjektivna stanja, a posjeduje i snažan autorski pečat Davida Lyncha. Također, uvelike se referira na modernističke, odnosno avangardne pokrete ranoga XX. stoljeća, pogotovo na već spomenuti nadrealizam i ekspresionizam, kao i na predstavnike njihovih stilskih struja i tendencija.

Rani avangardni pokreti predstavljaju veoma zanimljiv društveno-umjetnički fenomen, na temelju kojega se može pobliže shvatiti Lynchova i Frostova poetika. Iako se u raznim aspektima razlikuju, od razdoblja i zemlje u kojima su nastali do ideoloških i estetskih načela koje zastupaju, ono što je svima njima zajedničko jest – kao što je već natuknuto – modernistički otpor prema buržujском društvu, znanstvenom racionalizmu i pozitivizmu te umjetničkom mimetizmu, koji su iskazivali u teorijskim objavama (manifestima), estetskim praksama i intervencijama u javni prostor (usp. Webber, 2004: 9, 103). Također, zajednička im je poruka preporoda (usp. 17), vođenoga teorijskim utjecajem socijalnoga filozofa Karla Marxa, zagovaratelja revolucije proletarijata, te Sigmunda Freuda (usp. 11), začetnika psihoanalize koji čovjekovu psihu drži poprištem drame, "drugom scenom", na kojoj se odigravaju scenariji snova i ostalih psihičkih prikazbi (usp. Webber, 2004: 105). Upravo zbog toga, rani modernistički pokreti polagali su mnogo pažnje na razvoj teatra kao prizorišta i psihičkog i političkog, a potom i nove umjetnosti filma, koja je od kazališta preuzela ključne oblike i žanrove – tragediju, komediju i melodramu (usp. *ibid.*, 108).

Kada je već riječ o kazališnim i filmskim žanrovima, zanimljivo je uočiti da pojedini avangardni pokreti, na čelu s nadrealizmom, nisu imali "snishodljiv" odnos prema onodobnoj popularnoj kulturi, kao što bi se moglo očekivati od uvriježeno intelektualističkoga i elitističkoga modernizma (usp. "narativni stilovi", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje). Dapače, u borbi protiv buržujских vrijednosti rado su se oslanjali na kreativne oblike u kojima su vidjeli transformacijski potencijal, kao što su pojedini popularni filmovi, "petparački" romani, stripovi, novinski isječci i kazališne izvedbe (usp. Richardson, 2004: 16).

Odjeci tih pokreta i njihovih obilježja vidljivi su u brojnih umjetnika i njihovih tendencija, a jedan je od njih, dakako, David Lynch, čija se poetika uvelike temelji na postavkama nadrealizma i ekspresionizma, što je, primjerice, nagnalo Douga Cunninghama da Lynchov stil čak prozove "ekspresionističkim nadrealizmom" (2017b). Shodno tomu, *Twin Peaks* se također može sagledavati u tom svjetlu, što će se činiti u narednim potpoglavljima, ne bi li se obrazložilo do koje je mjere serijal pod utjecajem navedenih pokreta i tendencija, kao i saznalo može li takvo što pridonijeti tumačenju njegove problematike roda i rodniх odnosa.

2. 2. 1. Ekspresionistički izvori

Avangardni pokret ekspresionizma fenomen je njemačkog govornog područja, obilježen duhovnim raskorakom između "proslave ideja o socijalno-političkoj obnovi te duboke melankolije otuđenoga građanina i traumatiziranoga ratnog veterana" (Webber, 2004: 8), koji je trajao oko trideset godina, od 1903. do 1933. (usp. "ekspresionizam", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje), većinom u likovnim umjetnostima, ali i književnosti, glazbi, kazalištu i, dakako, filmu. U okviru potonjega razvio se u Weimarskoj republici nakon Prvoga svjetskog rata, nakon što je značajan kritički uspjeh postiglo više vizualno dojmljivih filmova, koji vješto kombiniraju "teatar, glazbu i likovnu umjetnost" (Webber, 2004: 105).

Prvi takav film, a ujedno i stilski najtipičniji, prema mnogima je *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wienea, onirički film strave i užasa o karnevaleskom hipnotizeru i demonskom psihijatru Caligariju (Werner Krauss) te njegovu suradniku, mjesečarskom ubojici Cesareu (Conrad Veidt), za koji Webber tvrdi da odražava koncept Freudova teatra snova (usp. 2004: 106), a Lotte Eisner i Sigfried Kracauer "njemački interes za mistično te dolazak Hitlera" na vlast (Pramaggiore i Wallis, 2008: 119). Za takve interpretacije filma najviše je zaslužna njegova "dramatična uporaba mizanscene" (ibid.), koja uključuje "chiaroscuro osvjetljenje, dijagonalne linije i bizarne artificijelne setove" (ibid.), čija optičko-hipnotička kombinacija elemenata uvjerljivo dočarava "svijet izvan ravnoteže i (...) ekstremna stanja subjektivnosti" (ibid., 119–120).

Sličnu, zlokobnu atmosferu pojačanu tjeskobnim ambijentima "s izduženim, šiljastim i trokutastim plohami" ("ekspresionizam", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje) ostvaruju i drugi temeljni filmovi ekspresionizma – npr. *Golem* (*Der Golem*, 1920) Paula Wegenera, *Nosferatu* (1922) i *Faust* (*Faust: Eine deutsche Volkssage*, 1926) F. W. Murnaua te filmovi o doktoru Mabuseu (*Dr. Mabuse, kockar – Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922; *Testament doktora Mabusea – Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) i *Metropolis* (1926) Fritza Langa – koji također tematiziraju "tajanstvene i fantastične spletke u mističnoj igri moćnikâ, žrtava i sudbine" (ibid.), među kojima se naročito ističu "podvojene ličnosti, dvojnici (*Doppelgänger*), čudovišta iz

mašte, suludi učenjaci, hipnotizeri, varalice, oživljeni mrtvaci, vampiri, a često i nedefinirani likovi iz sagâ i mitova" (ibid.).

Unatoč završetku samoga pokreta, izazvanom nacističkim progonima umjetnika, ekspresionizam je imao golem stilski utjecaj na film, osobito "amer. film noir, film strave, ali i (...) postmodernizam" ("ekspresionizam", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje), odnosno brojna tematski sumorna ostvarenja usredotočena na psihički rastrojene likove, "čiji se duševni život nastoji eksteriorizirati" (ibid.). Na temelju navedenog, ne čudi zašto se David Lynch – poklonik žanrovske poetike film noira, horora i postmodernizma – smatra jednim od vodećih nasljednika ekspresionizma, i u filmskom i u likovnom smislu.

U originalnom *Twin Peaksu* takvo što primjećuje se na više razina, potvrđujući srodnost serijala sa stilom ekspresionizma. U prvom redu, na razini njegovih mizanscenskih rješenja, temeljenima na tipično ekspresionističkim elementima: udvajanjima, grotesknim oblicima i oštrim kontrastima, koji su osobito uočljivi u scenografiji Crvene sobe (sačinjenoj od poda crno-bijelog cik-cak uzorka te crvenih, teatarskih zastora koji zazivaju Freudovu "drugu scenu"), ali i u brojnim vizualnim kompozicijama citatno vezanima uz radove ekspresionizmu sklonih slikara (Edward Munch /usp. Sinisi, 2022a, 2022b, 2022c/ i Francis Bacon /usp. van de Grift, 2017/). Također, serijal obilježuju tipično ekspresionistički likovi demona (BOB i njegov nekadašnji partner MIKE /Al Strobel/), mitskih bića (zloguka sova, "patuljak" ili Čovjek s Drugog Mjesta /Michael J. Anderson/ i Div /Carel Struycken/ i dr.), prikaza (npr. Laura i Caroline iz Crvene sobe) i doppelgängera (Laura i Maddy te drugi dvojnici Crvene sobe). Njihova ponašanja često su iznimno emocionalno ekspresivna (posebice su pamtljivi BOB-ovi grohoti i urlici te vriskovi "onostrane" Laurine dvojnice), a takve su i pojedine geste "običnih" likova, čiji izljevi osjećaja povremeno uznemiruju gledatelja (npr. Maddy i Sarah Palmer pri susretu s BOB-om, a potonja i i pri spoznaji o Laurinoj smrti), te pridonose općem dojmu ekspresionistički potentne tjeskobe, strave te oporog sučeljavanja dobra i zla.

Međutim, kakvo je stajalište ekspresionizma prema ženama i rodnim odnosima, sudeći po stvaralaštvu toga pokreta? Kako ističe Christiane Schönfeld, feministička kritika većinom je nesklona ekspresionizmu; štoviše, smatra ga pretjerano androcentričnim i homosocijalnim

pokretom, čija utopistička potraga za "novim čovjekom" (1997: 51) – nietzscheanskim konceptom društvenoga spasitelja ispunjenoga vitalističkom voljom za moći te stvaratelja novoga ljudskog poretka (usp. Pollock, 1989: 85) – "stvara negativnu sliku žene i manjina" (Schönfeld, 1997: 51). Za takve je stručnjakinje žena u ekspresionizmu, sukladno prevazi muških umjetnika i njihovih ograničavajućih perspektiva, uglavnom predstavljena kao "plošan i pasivni lik minorne važnosti" (ibid.) i/ili lik koji zauzima ulogu svetice ili bludnice (usp. Pollock, 1989: 86), utjelovljen u obličju dobrostive roditeljice novoga ljudskog naraštaja (ibid.) ili seksualnoga bića "bez duha [*Geist*] ili volje [*Wille*], koji se drže temeljnim značajkama novoga čovjeka" (Schönfeld, 1997: 51).

Premda im posve ne oponira, Schönfeld drži da takvim stajalištima nedostaje šira slika: "narav ekspresionizma ispunjena je proturječjima", podsjeća (ibid.). Naime, brojni ekspresionisti, u skladu sa svojim otporom prema buržujskim običajima i mentalitetu, kojima pripada i vizija "ispravne" žene kao oličenja odsustva ("[o]na je tiha i nevidljiva, ona ne govori i o njoj se ne govori"), pristajali su uz ženske pokrete ranoga XX. stoljeća, pogotovo njihov socijalistički ogranak (usp. ibid., 51–53). S tim u vezi, određeni je broj pisaca, premda još nesvjestan koncepta "muškoga pogleda", u svojim djelima itekako nastojao prikazivati snažne i emancipirane žene (Carl Sternheim, Carl Stadler) te tematizirati rodno nasilje (Hermann Essig), a to su činile i pojedine književnice (Else Lasker-Schüler, Emmy Hennings) (usp. ibid.). Isto tako, Schönfeld veoma blagonaklono gleda na likove marginaliziranih žena kojima vrvi ekspresionistička umjetnost; "luđakinje", "skitnice" i "prostitutke" u ekspresionizmu odjednom postaju vidljiva skupina žena (usp., ibid., 53).

Potonjima osobito posvećuje istraživački interes, ne videći u njima plošne i seksualizirane likove lišene duha ili volje, već ekspresionistički lik "od presudne važnosti" (ibid.). "Čak i ako shvatimo muški ekspresionistički pogled kao ograničavajuć[,], neizbježna posljedica kojega je ekspresionistički šovinizam, reprezentacija prostitutke u mnogim ekspresionističkim književnim i umjetničkim radovima ukazuje na njezino prisustvo, prisustvo koje zahtijeva preispitivanje predrasuda i stereotipova" (ibid.). Referirajući se na književno djelo Curta Corrintha, naglašava kako su one, poput novoga čovjeka, bića "oslobođenih tijela" i "instinkta", zbog čega su u suštini "ljudske", a buržujsko je društvo "zvjersko"; nagone valja prigrлити da bi se stupilo u kontakt s božanskim (usp. ibid., 56). "Ekspresionistička reprezentacija prostitutke ne zadovoljava se jednostavnom pretvorbom iz kurve u sveticu[,], (...) ona mora biti oboje (...), ne bi li uspjela u

dekonstruiranju mogućnosti diferencijacije, riječima Jacquesa Derride, te se mogla pobuniti protiv ugodnoga svijeta buržujskih antagonizama" (ibid.). Priroda seksualne radnice je ambivalentna (usp. ibid., 57), nastavlja Schönfeld, "ne daje se olako klasificirati: istovremeno je "i unutar i izvan modernoga društva" (ibid.), njemu pripada i ne pripada, poznata je i strana (usp. ibid., 58), zbog čega nosi potencijal istinske dekonstrukcije društva.

Uzimajući navedeno u obzir, originalni *Twin Peaks* može se sagledati u ekspresionističkom svjetlu i u pogledu roda i rodniha odnosa, napose kada je riječ o pojedinim likovima. Mnogi od njih, zanimljivo, u doticaju su s prostitucijom. Pritom na um ponajprije pada Laura, koja je, unatoč svojem imućnom porijeklu te "svetačkim" hobijima, koji uključuju pomaganje potrebitima, neko vrijeme radila kao prostitutka u bordelu One Eyed Jack's, što je uvelike pridonosilo dojmu neshvatljivosti njezina karaktera iz očista bližnjih, ali i publike. Poput ekspresionističke (anti)junakinje, i Laura je lik prepun ambivalencija: djeluje unutar i izvan vlastita društva, kojemu je i poznata i strana, osobito nakon svoje smrti. Osim nje, tim se poslom, kako se doznaje u drugoj sezoni, bavila i Josie, također proturječan, no u konačnici negativno okarakteriziran lik prevarantice: još jedna žena koja djeluje i kao brižna lokalka i kao strankinja (doslovno je azijska imigrantica), te biva u doticaju s BOB-om (koji se ukazuje u trenutku njezine smrti), kao i složenom odnosu sa svojim znatno starijim ljubavnikom i "zaštitnikom", Thomasom Eckhardtom, koji ju je "sklonio s ulice" dok je bila tinejdžerica. Prostitucijom se bavila i Laurina školska kolegica Ronette te brojne druge radnice u One Eyed Jack'su, a na neki je način u tom sustavu nakratko završila i Audrey, nastojeći pomoći Cooperovoj istrazi, kada se lica zakriljena maskom umalo našla u klinču s vlastitim ocem, hotelijerom i tajnim suvlasnikom bordela te svojedobnim Laurinim ljubavnikom.

Ipak, ono po čemu se rani ekspresionisti i *Twin Peaks* razlikuju u pogledu prostitucije njezin je odnos prema buržujskom društvu; ekspresionizam propituje građanske konvencije *izvana*, davanjem prostora i glasa dotad umjetnički nevidljivim likovima klasno depriviranih prostitutki, dok serijal to poglavito čini *iznutra*, izraženijim usredotočivanjem na žene koje obitavaju unutar buržujskoga miljea (Laura, Audrey, Josie nakon udaje za Eckhardtova kolegu Andrewa Packarda). I njih, poput njihovih manje imućnih kolegica (npr. Ronette, porijeklom iz radničke obitelji), patrijarhalno društvo suštinski ne vidi te ih potencijalno iskorištava od strane "uvaženih" članova društva, koji doslovnim ili metaforičkim zauzimanjem očinske uloge zrače i incestuoznim

sklonostima. U svijetu *Twin Peaks*a, pripadnost višim društvenim klasama, ako im žene pripadaju, ne jamči im sigurnost ni zaštitu od pojedinih predatora.

Na tragu ekspresionističkih likova "neispravnih" žena, predstavljenih međutim u izraženijem postmodernističkom ključu, nalaze se i Margaret Lantermann, koja nije "luđakinja" u konvencionalnom smislu duševno neuravnotežene osobe, ali je svakako "drugačija", s obzirom na svoju melankoličnu dispoziciju, vidovitost i komunikaciju s trupcem drva, što potvrđuje i njen dom u šumi, na margini grada, te Nadine Hurley, emotivno intenzivna i svojedobno suicidalna jednooka inventorica nadljudske snage, koja u razdoblju bolovanja od amnezije ostvaruje svoj san popularne i neinhibirane srednjoškolke.

Dakako, one su dio mreže "atipičnom" emocionalnošću prožetih likova, kao što su već spomenute Sarah i Maddy, rođakinje u doticaju s nadnaravnim, ali i pojedini muškarci snažne iracionalnosti (Cooper, Leland, Windom Earle, Andy Brennan i dr.) te stravična i animalistička fantastička bića (BOB, MIKE, Čovjek s Drugog Mjesta), neovisno o tomu kojega su i u kojemu trenutku moralnoga opredjeljenja. Svojom ekspresivnošću svi oni sugeriraju otklon od buržujskih ideja "smjerne" ženskosti i "racionalističke" muškosti, te zrcale transgresivnost same forme, nerijetko uobličene tako da vizualno i auditivno evocira freudovsku viziju psihičke interiornosti, sna i nesvjesnog, odnosno "druge scene". Zbog navedenih razloga, daje se zaključiti kako se pri razradi rodniha odnosa *Twin Peaks* itekako oslanja na estetiku i svjetonazor ekspresionizma, koju ujedno i djelomice resemantizira, osobito kada je riječ o kritici (malo)građanskoga odnosa spram prostitucije, incesta i seksualnoga konzumerizma.

2. 2. 2. Nadrealistički temelji

Usporedimo li razne referentne signale serijala, od najvećega avangardnog utjecaja na *Twin Peaks* ipak se drži nadrealizam. Međutim, i on – poput njegova nadređena pojma modernizma – često biva subordiniran postmodernizmu pri vrstovnim analizama serijala, na što naročito ukazuje Creeber u tekstu prigodna naslova "Kakav čudan i uvrnut san: zapostavljeni nadrealizam *Twin Peaks*" ("Some Strange and Twisted Dream": The Neglected Surrealism of *Twin Peaks*", 2012). U njemu, naime, tvrdi da interes serijala za bizarno, iracionalno i oniričko u mnogočemu odražava preokupacije nadrealizma (ibid., 147) – izvorno francuskoga pokreta proizišloga iz iracionalnošću opčinjena dadaizma (Webber, 2004: 34) – koji je svoju formalnu potvrdu pronašao u *Nadrealističkom manifestu* (*Manifeste du surréalisme*, 1924) Andréa Bretona, u kojemu se zagovara "sjedinenje (...) dvaju prividno tako oprečnih stanja, sna i stvarnosti, u neku vrstu apsolutne stvarnosti, *nadstvarnosti*" (Machiedo, 2002a: 41).

Creeber pritom podsjeća kako "postoje eksplicitni odjeci njegova umjetničkog naslijeđa u Lynchovom opusu" (2012: 150), što, među ostalim, potkrepljuje podatkom (ibid.) kako je Lynch 1987. također bio voditelj dokumentarne TV emisije o povijesti nadrealizma u produkciji BBC 2 (*Ruth, Roses and Revolvers*, kanal Arena), u kojoj "ne samo da kontekstualizira [pojedine nadrealističke filmove], već i raspravlja o njihovu utjecaju na vlastiti rad" (*Open Culture*, 2013). Drugim riječima, Lynchovo "stvaralaštvo ukazuje na trajnu fascinaciju" tipično nadrealističkim zaokupljanjima: "nesvjesnim, neobjašnjivim i nekontroliranim emocionalnim odgovorima na seks i smrt", koji se ujedno daju veoma "plodno tumačiti freudovskim terminima" (Creeber, 2012: 151).

Osim tematskih srodnosti s nadrealizmom, i sama se Lynchova stvaralačka metoda može smatrati nadrealističkom. Naime, poznato je kako se Lynch pri odabiru režijskih i scenarijskih rješenja često služi intuicijom i afinitetom prema slučajnom: jedan je od čuvenijih podataka, primjerice, onaj o neplaniranom uvođenju BOB-ova lika, nakon što se glumac Frank Silva, isprva uposlen kao ispomoć na setu, slučajno našao u kadru pilota, tj. odrazu zrcala smještenoga iza uplašene Sare Palmer. Također, Lynch se pri svom radu osvjedočeno oslanja na transcendentalnu meditaciju i inspiraciju koju mu pobuđuje u graničnim stanjima, potičući ga na zanimljivu suigru kontrole i nekontrole nad vlastitim idejama i hipnagogijskim vizijama: "Budni snovi su ti koji su

bitni, oni koji dolaze kad tiho sjedim na stolcu, nježno prepuštam umu da luta.", objašnjava Lynch. "Kada spavaš, ne kontroliraš svoje snove. Volim uroniti u svijet snova koji sam stvorio ili otkrio, svijet koji biram. (...) No točno tu je moć filma. (...) San se odigrava samo za njih [sanjače] (...) Ali sa zvukovima i situacijama i vremenom možeš takvo što približiti nekom drugom putem filma." (Rodley, 2005: 15) Uzimajući navedeno u obzir, doista nije neobično što je Lynch s vremenom stekao status jednoga od najvećih živućih nadrealista (Lombardi, 2017).

Nadrealistička tradicija veoma je "evidentna u *Twin Peaksu*", nastavlja Creeber, "napose u tendenciji [k vizualnoj] i pripovjednoj jukstapoziciji" (ibid., 151–152) – jednoj od najvažnijih nadrealističkih stilizacijskih metoda, zasnovanoj na simboličkom povezivanju logički disparatnih, nasumičnih elemenata veoma provokativna i transformativna potencijala (usp. Webber, 2004: 34) – primjer koje jest izjava pisca comtea de Lautréamonta kako je nešto "lijepo poput slučajnoga susreta šivaćeg stroja i kišobrana na operacijskom stolu". Takav tip "iznimno nadrealističke slike" (Creeber, 2012: 152) Creeber uočava u sekvenci Cooperova i Trumanova posjeta Peteu (Jack Nance) Martellu i Josie Packard u Lynchovu pilotu serijala, kada su prvotni krenuli piti kavu, ne znajući da je okusa sirove ribe: "Dečki, ne pijte tu kavu!", u jednom je trenu uskliknuo Pete, "Nikada nećete pogoditi. Bila je *riba* – u loncu za kavu". Sličan poetski senzibilitet Creeber pronalazi i u pilot-prizoru koji prikazuje prepariranu jelenju glavu, lovački trofej, kako leži na stolu lokalne banke, čija se prisutnost objašnjava komički ravnodušnom izjavom bankovne službenice (Shelley Henning): "O, pala je." (ibid.) Sve to, nastavlja autor, publici poručuje da je "*Twin Peaks* grad (a možda i 'stanje uma') gdje se nedvojbeno očekuju 'nadrealne' jukstapozicije (ibid., 152).

Sličan princip očituje se i u prikazu "zbunjujućih fizičkih opozicija (kao što su 'prirodno' i 'industrijsko', 'unutarnje' i 'vanjsko')" (ibid., 153), odnosno binarnih struktura, uočljivih i u naslovu serijala *Twin Peaks* (hrv. dvostruki vrhunci) koje u konačnici podsjećaju publiku "da ispod blistavih i zrcalećih površina 'svjesnoga' svijeta leži iracionalni, zbunjujući i bizarni kontinent 'nesvjesnog'." (ibid., 166). Taj je "kontinent", dakako, glavni predmet interesa psihoanalize, koja je izvršila golem utjecaj na nadrealiste, počevši s knjigom *Tumačenje snova* (*Die Traumdeutung*, 1900) Sigmunda Freuda. U njoj Freud iznosi revolucionarnu tezu o interpretaciji snova kao carskom putu k razumijevanju nesvjesnog: da bi se razotkrilo potisnute aspekte ličnosti, treba

obratiti pozornost na snove, koje pak valja tumačiti od njihova površnog, manifestnoga sloja do znatno važnijega, latentnog dijela.

Čak i ako se ne ulazi u razrađenija psihoanalitička čitanja *Twin Peaks*a, nedvojbeno je riječ o djelu koje zaziva značaj sna i njegova skrivenog značenja. Kako ističe Kelly Bulkeley, likovi se od samog početka referiraju na snove (2013: 68). Primjerice, u pilotu serijala Bobby laska Normi izjavom "Vidimo se u mojim snovima!", a Cooper gomilu uredno poredanih krafni naziva "snom svakog policajca". Također, u prvoj se epizodi Donna majci obraća riječima: "To je kao da istovremeno sanjam najljepši san i najstrašniju noćnu moru."

Serijal u određenom smislu i preuzima logiku snova. Takvo što po prvi se puta jasno naznačuje u drugoj epizodi, u kojoj Cooper, osvjedočeni "virtuozni sanjač" (ibid., 69) te majstor intuitivne deduktivne tehnike usvojene u svojedobnom snu, sanja kako posjećuje iznimno začudnu Crvenu sobu, u kojoj se Laura i ostale prikaze glasaju i kreću dvostruko obrnutim slijedom, a zakonitosti vremena i prostora ne nalikuju onima u stvarnosti. Međutim, taj san do kraja druge sezone neće ostati "samo" san. Naime, u 16. epizodi doznaje se da Crvena soba zaista postoji, na što ukazuje sadržaj Laurinoga tajnog dnevnika prema kojem su oboje sanjali istu scenu, dok se njezin status u potpunosti pokazuje "pravim" u finalu serijala, uvelike pridonoseći posvemašnjem miješanju sna i zbilje s kojima *Twin Peaks* završava.

Imajući navedenu oniričnost na umu, retroaktivno se i znatno realističkiji dijelovi serijala daju se sagledavati kao manifestni aspekti nešto koherentnijega sna, podložni mehanizmima njegova rada, koji se razotkrivaju u već spomenutim binarnostima, odnosno motivima udvajanja, narativnim ponavljanjima i teatralizacijskim ekscesima, čime publici signaliziraju postojanje skrivenog svijeta fantazija, žudnji i trauma. "[M]nogi kritičari nisu primijetili mračne i opasne sile koje djeluju u serijalu", Creeber naglašava, najvjerojatnije se referirajući na kritičare ograničene optikom postmodernizma (2012: 163). "Laurino mrtvo tijelo može se naći umotano u plastiku, ali ispod te jeftine (...) vreće postepeno se primjećuje žena (i samim time grad) s neobičnim, no neporecivim dubinama." (ibid., 166) Isto tako, "Cooperov detektivski posao (koliko god se činio čudnovatim) postupno ipak otkriva svojevrsnu 'istinu', svijet ispunjen nezamislivim zlom, stravom i zlostavljanjem." (ibid.)

Upravo po vjeri u latentni sadržaj nesvjesnog (Webber, 2004: 35), nadrealizam se najviše razlikuje od svoga prethodnika dadaizma, avangardnoga pokreta začetog u Zürichu 1916, koji se u svojoj društveno-kritičkoj i umjetnički antimimetičkoj misiji ponajprije oslanja na "materijalnu anarhiju" (ibid., 34), slučaj bez konkretnoga značenjskog uporišta. Stoga primjedba Adriana Pagea o dadaističkom utjecaju na *Twin Peaks* (usp. 2001: 44) ne stoji sasvim; ima smisla jedino u pogledu oslonca serijala na spomenutu narativnu i motivsku nasumičnost, koju su kao metodu svoga stvaralaštva osmislili dadaisti, a preuzeli nadrealisti, posebice kada je riječ o postupku tzv. automatskog pisanja, odnosno proizvoljna izlaganja sa što manjim uplivom svjesnoga aspekta ličnosti.

Osim što se s tim se postupkom može usporediti i spomenuta intuitivna te meditacijom nadahnutu stvaralačka metoda Davida Lyncha, Creeber s automatskim pisanjem povezuje i Cooperove detektivske tehnike te audio-zapise koje ostavlja tajnici Diane na svojem džepnom snimaču, razglabajući o slučaju Laurina umorstva, ali i stvarima poput okusa lokalnih pita te mirisa okolnih borova. Njemu ništa nije nevažno (usp. 2012, 154), kao što nije ni (freudovskim) psihoanalitičarima u potrazi za izvorima psihičkih smetnji kroz "terapiju govorom", preko kojega se preko naizglednih jezičnih omaški razotkriva nesvjesno.

Ipak, nadrealisti, a čini se ni Lynch niti Frost – inače nepravедno zanemarena figura u zapisima o nadrealističkim aspektima *Twin Peaksa* – ne pripadaju skupini posvemašnjih zagovornika Freudove psihoanalize. "Unatoč njihovoj interesu za Freuda, [nadrealiste] nije zanimalo racionalizirati san ili nesvjesno" (Richardson, 2006: 9). Dapače, za njih je analitička usmjerenost na dosezanje "konačne" spoznaje odraz buržuskoga mentaliteta; ono što je taj pokret prvenstveno zanimalo jest da "s intelektualnoga i moralnoga gledišta, izazove najobuhvatniju i najozbiljniju krizu svijesti" (Breton, cit. u Machiedo 2002b: 59) te dovede pojedinca i društvo u dodir sa žudnjom nesvjesnog, u čemu vide formulu progresa. Lynchu i Frostu, poslovično nesklonima racionalističkim čitanjima umjetničkih djela, Freud također nije referentna točka.

Međutim, Carl Gustav Jung, sa svojom nadrealistima bliskom usredotočenošću na kolektivno nesvjesno, individuaciju, mitologiju, arhetipove, misticizam i alkemiju, jest. U razgovoru s Marthom Nochimson, Lynch je "predložio moguću vezu [svoga rada] s jungovskom misli" (usp.

Nochimson, 1997), a Frost se u razgovoru s Davidom Bushmanom dotakao "jungovske" pozadine *Twin Peaks*a. Naime, pri detaljnijem objašnjenju načina na koji su on i Lynch kreativno funkcionirali, rekao je: "[motiv bijeloga konja] dobar je primjer slike koju je Lynch osmislio. Nije znao što znači, ali je bila moćna. No na meni je bilo upitati se: 'Kako to značenjski inkorporirati – u većem, jungovskom smislu – u priču bez da budemo predoslovni?' Želio sam da se stvari temelje na smislenoj logici, makar to bila logika sna. Kada govorim o pronalaženju vezivnog tkiva s mitologijom, na to se referiram" (Frost, cit. u Bushman, 2020).

Nadrealizam je "pristajao uz mitove i mitologiju", ali i "stvaranje novih (nadrealističkih) mitova", ističe Bauduin (2014: 128). Sličnoga je usmjerenja i originalni serijal, kao i svako sljedeće izdanje *Twin Peaks*a, koji ne samo da se oslanja na mitologiju, zasnovanu antičkim, judeo-kršćanskim, taoističkim, indijanskim i dr. mitskim izvorima (usp. Lončar, 2017), već i stvara vlastitu. No i ona se doimlje u službi logike jungovskoga procesa individuacije, prema kojemu "osoba postaje in-dividua, tj. zasebna, nedjeljiva sjedinjenost, 'cjelina'" (Jung, cit. u Laughlin, 2012: 2), zahvaljujući "seriji psihičkih veza između svjesnoga uma i nesvjesne pozadine" (ibid.) kojima se pomiruje niz suprotnosti (ibid., 3).

Takvo što u serijalu najbolje ilustriraju motivi vezani uz indijanska vjerovanja, koje Cooperu približava policijski zamjenik Hawk indigenoga američkog porijekla. Njima pripada, primjerice, Crna koliba, kojom "svaki duh mora proći na putu k savršenstvu [utjelovljenom u Bijeloj kolibi]." To je mjesto gdje čovjek upoznaje "vlastitu sjenu", koju "[Hawkovi] ljudi zovu Stanovnik praga. (...) Ali ako se suočiš s Crnom kolibom s nesavršenom hrabrošću, posve će ti uništiti dušu", Hawk upozorava u 18. epizodi. "Sjenka" i "prag" također su jungovski pojmovi povezani s individuacijom, a srodan je i način kako Stanovnika praga definira Frost: "Stanovnik praga je netko s kim se svatko na svom duhovnom putu mora suočiti: akumulacija svih želja, snova, žudnji i negativnosti neke osobe. Negdje na putu za prosvjetljenje, te se značajke moraju konfrontirati i nadići" (Frost, cit. u Bushman, 2020).

Ideja praga kao "mjesta tranzicije" od osobita je značaja nadrealistima (Webber, 38). Taj motiv funkcionira dvojako: "S jedne strane djeluje prema unutra od posebnoga mjesta nadrealizma koje Freud naziva 'drugom scenom' nesvjesnog, a Breton 'neobičnim mjestom' sna te 'skrovitih mjesta'

njegove zabranjene zone. Potencijalne scene tih unutarnjih 'manifestacija' uključuju alkemijski laboratorij i spiritističku komoru, no najučinkovitije mjesto njegova ulaska je psihoanalitička soba (...) To je mjesto subjektivnog stvaranja, putem slobodne asocijacije, no i ono koje je podređeno oblicima kontrole." (ibid., 39)

Analogija s alkemijom posebice je potentna, budući da je također riječ o procesu pretvorbe tvari iz "najnižega" (olovnoga) u "najviše" (zlatno) stanje, sukladno težnji k svojevrsnom prosvjećenju. Breton u svom *Drugom manifestu nadrealizma* zato ističe: "Htio bih da se doista uoči kako nadrealistička i alkemijska istraživanja predložuju znatnu analogiju glede cilja: kamen-mudraca nije ništa drugo nego ono što bi čovjekovoj imaginaciji trebalo omogućiti da postigne" (Machiedo, 2002b: 63) Nadrealiste je zanimala "alkemija riječi" (ibid., 62), odnosno "književna potraga" u koju se upušta "nadrealistički pjesnik", usporediva s potragom za Zlatnim runom ili Svetim gralom (usp. Bauduin, 2014: 125), ili pak sličnim tekstom na tragu legende o kralju Arturu, chansons de geste, folklornih priča i bajki (usp. ibid., 214).

Zanimljivo je da originalni *Twin Peaks* također sadrži reference na alkemiju te s njom povezanu drevnu astrologiju, kao i na legendu o kralju Arturu, osobito kada se radi o portalu (pragu!) koji vodi u Crvenu sobu, kako se razotkriva u finalu serijala. Naime, ne samo da se taj prolaz otvara kad se "susretnu Jupiter i Saturn", planeti koji simboliziraju alkemijske pretvorbene metale kositar i olovo,²⁵ već se i nalazi na dijelu lokalne šume poznatom kao Glastonbury Grove, čiji naziv priziva mjesto Arturova počivališta (Glastonbury u Engleskoj),²⁶ što u 22. epizodi primjećuje i Pete.

Na temelju navedenih citatnih oslonaca daje se zaključiti više toga. S jedne strane, oni očito ukazuju da je šira tema *Twin Peaks*a problematika tranzicije i transformacije, povezana s nadrealističkim interesom za promjenu percepcije stvarnosti. Ako se kao mjerilo uzme njihov prolaz Glastonbury Groveom, u činu pretvorbe dominiraju dva lika: Cooper, zahvaljujući svom nastojanju da pronađe supočinitelja Laurina i Maddyna umorstva te spasi svoju djevojku Annie, i Windom Earle, čiji je cilj, potencijalno na tragu Lelandova, napajanje zlom Crne kolibe. Međutim,

²⁵ Za dodatne informacije o alkemiji i njezinom utjecaju na *Twin Peaks* vidi Fleischer (2017b), Lončar (2019), Boulègue (2022).

²⁶ Više o poveznicama serijala s legendom o Arturu vidi u tekstu Gisele Fleischer (2017a).

svojevrsan kontakt s "transcendencijom" ostvaruju i drugi likovi: među njima su, dakako, Annie, koju Earle sa sobom dovlači u Crvenu sobu, te Laura i Maddy, čije prikaze ondje prebivaju, zatim Sarah Palmer, Margaret Lantermann i bojnič Briggs, prijemljivi na vizije i poruke onostranog, kao i Donna, koja susreće fantastička bića gospođu Tremond (Frances Bay) i njezina unuka Pierrea (Austin Jack Lynch), Josie, koju BOB posjećuje u trenutku njezine smrti, tijekom koje joj duša, u veoma nadrealističkoj maniri, završava u ručki hotelske ladice, pa i FBI-jevi agenti Cole i Rosenfield, s obzirom na njihovu upoznatost – kako se doznaje u *Vatro hodaj sa mnom* – s paranormalnim slučajevima kodnoga imena Plava ruža (Blue Rose).

Iako se neki od tih likova evidentno ne nalaze na putu do tradicionalno shvaćenog prosvjetljenja, većina ih proživljava, sukladno većem ili manjem razvojnem luku, nekovrsnu transformaciju. Također, s obzirom na naglo ukidanje *Twin Peaks*a, inicijalno zamišljenog u formi "neprekidnog serijala", nije isključeno ni da likovi koji dotad nisu bili u doticaju s neobjašnjivim silama, kasnije takvo što ne bi iskusili. Tomu u prilog ide i činjenica da je publika u finalu serijala mogla svjedočiti neobičnoj trešnji desne ruke pojedinih likova, vjerojatno povezanoj s BOB-ovim traganjem za novim domaćinom, koja je, osim Coopera, zadesila i Petea i nepoznatu posjetiteljicu RR-a.

S druge strane, svi ti motivi, zajedno s nadrealističkim postupcima s kojima su povezani, potencijalno ukazuju i na težnju k ritualističkom izazivanju krize svijesti u gledateljâ. I to ne samo u pogledu osobne transformacije pri percepciji kreativnih djela kao što je *Twin Peaks*. Budući da serijal sadrži toliko poveznica s nadrealizmom, za očekivati je i da se ta promjena odvije u dalekosežnijem smislu. Naime, u svom nastojanju da umjetnost integrira u život, nadrealizam ne djeluje samo prema unutra, sferi psihe, nego i prema van, političkoj sferi, usvajajući marksizam kao političku vodilju koja stremlji k društvenoj revoluciji (usp. Webber, 2004: 40). I u tome počiva na zanimljivom proturječju: nadrealizam, naime "prihvata marksističku ideologiju koja zahtijeva ortodoksni pristup povijesti kao produktu materijalne interakcije kolektivnih interesa; ali isto tako prigrljuje osobniju ideologiju psihoanalize s njenim pružanjem prednosti povijesti slučajeva naspram povijesti u širem smislu." (ibid., 14)

Dakle, prema nadrealizmu, umjetnost valja voditi k transformaciji na osobnoj i društvenoj razini. Međutim, kako je naznačeno ranije, umjetnost za nj nije isključivo "visoka". S obzirom na revolt koji je osjećao prema buržujskoj, odn. uvriježenoj, a time i elitnoj kulturi, nadrealizam se zanimao i za dio popularne kulture (usp. Richardson, 2004: 15), pogodan za disrupciju samodopadne uljuljkanosti dominantnih kulturalnih tradicija, ali i stvaranje temelja za njihovo ponovno osmišljavanje (usp. ibid., 16). Otud njegov interes za kinematografiju i film – pogotovo anarhične komedije Charlieja Chaplina, Macka Senneta i Bustera Keatona (Creeber, 2012: 160) te kriminalističke serijale Louisa Feuilladea (Richardson, 2004: 23) – čiji se način prikazivanja, na osvijetljenom ekranu u mraku kinodvorane, kao i iskustva njegova individualnog, no opet i komunalnog gledanja, može usporediti sa stanjem sna (usp. ibid., 9): "film je točka konvergencije u kojoj se kolektivni mit, emaniran iz nesvjesnoga samoga društva, može odigrati" (ibid.). Iz toga razloga, taj pokret njeguje svojevrsnu srodnost s postmodernim načinom mišljenja, na što potencijalno ukazuje Breton u *Drugom manifestu nadrealizma*: "Sve ukazuje na postojanje stanovite točke duha iz koje se život i smrt, stvarno i nestvarno, prošlo i buduće, priopćivo i nepriopćivo, visoko i nisko, više ne opažaju kao proturječnost." (Machiedo, 2002b: 59)

Osobito je zanimljiv odnos nadrealizma prema rodnim relacijama, odnosno ženama. Kate Brown, izvještavajući o umjetničkoj izložbi *Fantastične žene: nadrealni svjetovi od Meret Oppenheim do Frida Kahlo* u Frankfurtu, naglašava kako je to nedvojbeno bio i ženski umjetnički pokret (2020). "[V]elik broj spisateljica, umjetnica, intelektualki i političkih aktivistkinja koje su se povezivale s pokretom 1930-ih i 1940-ih (...) neizbježno je pomaknuo granice pokreta i njegova odnosa sa širom kulturalnom i povijesnom zonom modernizma" (Lusty, 2016: 9–10). Međutim, tek se odnedavno vrši svojevrsna reevaluacija njihova rada: zbog niza činitelja, "uključujući i neprestanu repetitivnu zastarjeloga kanona" kojim dominiraju muškarci nadrealisti, njihovo stvaralaštvo nije dolazilo do izražaja (usp. Ingrid Pfeiffer, cit. u Brown, 2020), iako je vjerojatno pridonosilo svojevrsnoj tenziji i samorefleksiji unutar samoga pokreta (Lusty, 2016: 10).

Izrijeckom, pokret nadrealizma je, u skladu sa svojim otporom spram normativne građanske kulture (usp. ibid., 19), a time i "maskulinih, patrijarhalnih i imperijalističkih struktura" (Pfeiffer, cit. u Brown, 2020), pokazivao, napose sredinom XX. stoljeća, značajnu sklonost prema ženama i svemu ženstvenome: "Vrijeme je da ideje žene nadvladaju one muškaraca, čija je ništavnost jasna

u metežu današnjice", Breton je istaknuo 1944, a "[n]a umjetniku je, posebice, da daje što više prednosti femininom sustavu nasuprot maskulinom, da se oslanja isključivo na sposobnosti žene" (ibid.). Od samih početaka pokreta, žena je za njega bila emblem nadrealističke revolucionarne prakse (usp. Lusty, 2016: 9), i u estetskom i u političkom pogledu (usp. ibid., 10). Ipak, iz perspektive nadrealističkih umjetnika, to je uglavnom činila kao subjekt žudnje (ibid., 9) te nositeljica "neuravnotežene (...) psihe i violiranoga (...) tijela" (ibid., 10).

Koliko se god u nadrealizmu pozitivno vrednovao svaki izraz iracionalnog, erosa i thanatosa, te otklona od "normalnog", nesumnjivo postoji problem, svojevrsna "slijepa točka na razini roda [i seksualnosti] uobičajena za nadrealističku avangardnu praksu i psihoanalitičku teoriju", na kojoj se djelomice zasniva, naglašava Webber (2004: 14). Naime, "oblikovanje i preoblikovanje roda i seksualnosti jedno je od definirajućih obilježja modernističkoga pripovijedanja", nastavlja, a "[i]zlaganje seksualnosti, često skrivene ili kompromitirane u realističkoj fikciji, fundamentalno je za projekt istraživanja snažnih aspekata ljudskoga postojanja" (ibid., 179).

Ipak, način na koji su se u nadrealizmu tretirali često biva predmetom kritike. Unutar toga pokreta svakako "postoji pomak k rušenju binarnoga, hijerarhijskoga modela rodne diferencijacije i njegove heteronormativne logike, no također postoji i besramna apropijacija toga modela", koji se očituje u brojnim djelima gdje žena figurira kao objekt, sveden na obličje "genitalnog feminiteta, otvoreno izloženog muškom pogledu. Iako se avangarda definira prema performativnoj inovaciji, izvođenje roda i seksualnosti često se oslanja na esencijalistički pogled na te kategorije. (Webber, 2004: 179–180)

"Esencijalistički pogled" nadrealizma Webber, kao što se daje zaključiti, dovodi u vezu s psihoanalitičkim, odnosno Freudovim konceptom seksualne diferencijacije, koji je uvelike utjecao na društvenu i umjetničku klimu prve polovice XX. stoljeća, pa tako i na nadrealiste. Naime, kako Freud elaborira u svom djelu *Tri rasprave o teoriji seksualnosti* (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905), jedan od stadija čovjekova seksualnog razvoja jest falusni, tijekom kojega djeca u dobi između treće i šeste godine, prolazeći kroz proces Edipova kompleksa, ili želje za roditeljem suprotna spola, postaju svjesna spolnih razlika, da bi se, u konačnici, identificirala ili s ocem (dječaci) ili s majkom (djevojčice). Pritom od velike važnosti biva pojam falusa, ili, prema

Freudu, biološkoga označitelja seksualne razlike koji izjednačuje s penisom, a ovisno o tome ima li ga osoba ili nema, dijete zaključuje radi li se o muškarcu ili ženi.

Dakako, taj je koncept s vremenom naišao na brojne kritike zbog svoga tzv. falocentrizma, pojma koji je skovao Ernest Jones (1927), prema kojemu su falus i penis temeljne odrednice organizacije društva. Ne bi li ga nadvladao, Jacques Lacan razvio je utjecajnu teoriju o trima tipovima falusa: realnom (penis), imaginarnom (misteriozni objekt majčine žudnje) i simboličkom (označitelj manjka, kao i žudnje Drugoga), naglašavajući kako se svako dijete, a ne samo muško kao što je slučaj u Freuda, mora suočiti s manjkom (svojevrskom kastracijom) na kojemu se zasniva čitavo društveno uređenje.

Premda se iza tih koncepata, a napose Lacanovog, nalazi kompleksan sustav misli, oba podrazumijevaju maskulini princip kao osnovu organizacije društva, zajedno s njemu srodnim logocentrizmom, ili privilegiranju razuma, što Jacques Derrida objedinjuje pojmom falogocentrizma. Shodno tomu, svi su predmet feminističke teorije i kritike, zajedno s ostalim koncepcijama na koje se oslanjaju, poput muškoga pogleda, objektivizacije, fragilnog maskuliniteta i dr.

Takve pojmove rabi i Webber ne bi li u kontekstu rodniha odnosa analizirao više nadrealističkih umjetničkih djela, od kojih se svojom egzemplarnošću osobito ističu dva. Jedno od njih jest slika *Silovanje* (*Le Viol*, 1934) Renée Magrittea, koja se može shvatiti kao "tipičan čin nadrealističkog falocentrizma" (2004: 58). Naime, na slici se nalazi glava žene čije lice predstavlja goli ženski torzo: umjesto očiju naslikane su bradavice, namjesto nosa pupak, dok usta čine prepone s vidljivim pubisom. Očito, lice je izloženo kao "akt gologa egzibicionizma koji nadahnjuje falusne užitke promatrajućega pogleda (aksiomatski muškog s ciljem izlaganja nadrealističke fantazije)" (ibid.) U skladu s njegovom objektivizirajućom naravi, "[ž]enskoj figuri nije omogućeno djelovanje", nastavlja Webber; nema očiju kojima bi gledala, niti usta kojima bi govorila (ibid.). Kao u mnogih sličnih slika koje su naslikali nadrealisti, i ovaj je izložak fragmentiran, slijep i ušutkan (usp. ibid.), što ide u prilog njihovu falo(go)centrizmu.

Međutim, naslov slike *Silovanje* daje širu dimenziju njezinu čitanju: upućuje na seksualno nasilje, a njegov originalni francuski naziv *Le viol*, ističe Webber, i na riječi poput violina, violeta i Violette Nozière²⁷ (ibid., 57), ime svojedobno medijski demonizirane osamnaestogodišnjakinje, ujedno povremene prostitutke, koju su nadrealisti (Breton, Paul Eluard, René Char, Salvador Dalí i dr.) prigrlili kao junakinju u ilustriranoj zbirci pjesama *Violette Nozières* (1933) nakon što se saznalo da je ubila svoga oca (majku nije uspjela) jer ju je seksualno zlostavljao od dvanaeste godine. Likovni motiv izbočenih bradavica umjesto očiju možda ne vidi gledatelja, no svojim položajem u njega itekako slijepo zuri (usp. ibid., 59), dodaje Webber, odnosno, uzvraća mu falusni pogled i kao takvog ga kastrira (usp. ibid., 60), podsjećajući ga na nasilnu kvalitetu svojih voajerističkih pobuda. Ili, kako bi rekla Elizabeth Wright, "gledatelj se 'uhvaća u vlastito gledanje'; njegove oči gledaju sebe gledajući sebe." (ibid., 58).

Drugim riječima, *Silovanje* je "zamka za gledatelja, naizgled oku privlačna slika, koja, međutim, koristi moć pogleda, istovremeno erotičnog i ubojitog, koji je uvijek onkraj gledajućeg subjekta" (ibid., 60). Taj princip Webber uočava i u većini nadrealističke umjetnosti: u imaginariju toga pokreta nasilje (i erotičnost) često je "dvosmjerna ulica" (ibid.). Nadrealizam je za njega većinom falocentričan, no kroz mnoštvo začudnih izraza, taj isti falus kastrira; potiče, ali i razotkriva nesvjesnu žudnju publike, kao i samih autora, koja je u svojoj biti i ugodna i neugodna, te u mnogočemu nesvjesna.

Slično uočava i u jednom od najistaknutijih ostvarenja nadrealizma, Bretonovom romanu *Nadja* (1928), uzornom primjeru rodno hibridne i naglašeno asocijativne nadrealističke estetike te radikalnoga odnosa prema iracionalistički shvaćenome subjektivitetu (ibid., 11), kojega uvjerljivo predstavlja lik istoimene junakinje, a pretpostavljeno i inačice samoga autora-pripovjedača (djelo započinje njegovim pitanjem "Tko sam ja?").

Nadja je ključna figura "moderne mitologije" nadrealizma (ibid., 209), ističe Webber, "subjekt koji se opire društvenom režimu vremena i prostora, koji ne uspijeva dolaziti na sastanke, čime predstavlja i svojevoljni, mitski neuspjeh u odnošenju s materijalnim maršem historije[,] (...) figura

²⁷ O njoj je snimio istoimeni film i Claude Chabrol 1978.

koja utjelovljuje snažne kontradikcije između idealističkog i materijalističkog, između kolektivnog i osobnog: ona koja odolijeva zahtjevima svakodnevice, ali je s njima brutalno vezana" (ibid., 14). Uvijek u prolazu, svojom eluzivnošću utjelovljuje nadrealistički kult slučaja i deregulacije (usp. ibid., 203)

Međutim, Nadja je i nadrealistički objekt fantazije, utjelovljenje tradicionalnije mitologije ženstvenog (ibid., 209): histerične, lude, tajnovite te društveno i pravno transgresivne žene višestrukih imena, čiji misterij treba razotkriti. Ona je "luđakinja koju se promatra, teatralizira, fotografira, erotizira" (ibid., 208), izvor opsesije i inspiracije. Bez dvojbe, Bretonov "egzibicionizam", na tragu mnogih drugih nadrealista, "vođen je patrijarhalnim zakonima, svodeći ženski objekt na mušku fantaziju"(ibid., 206).

Usprkos tomu, Webber u *Nadji*, kao i u mnogim drugim nadrealističkim djelima, identificira prostor "subverzivne resignifikacije" spomenutih zakona (ibid.), napose kada je riječ o ponašanju glavnoga muškoga lika (i pripovjedača Bretonova imena) prema protagonistici te pojedinim pripovjednim postupcima, koje tumači kao autorovo preispitivanje, ali i prokazivanje vlastita sudjelovanja u Nadjinoj opresiji te potrebe za apropiacijom njezine perspektive (usp. ibid.)

Za Nadjom, naime, tragaju i policajci i liječnici (koji je u konačnici i zatvaraju u duševnu bolnicu) na metaforički istovjetan način poput protagonista, čija ga potraga za spoznavanjem i kontroliranjem njezine nedokučivosti izjednačava s ulogama detektiva i psihijatra, a time i sudionika u zločinu njezina zatvaranja (usp. ibid. 204–205), što mu i samome pada na um (usp. 2006: 121).

Indikativno je i što se njezina misteriozna osobnost uspoređuje se s vijugavošću vode ("Pred nama se propinje vodoskok čiju krivulju ona kao da slijedi." /2006: 75/, opisuje Breton, prilažući romanu fotografiju vodoskoka u parku) te vodenim bićima (poput Meluzine, mitskoga bića s "jednim ili dva riblja repa mjesto nogu" ili vile čiji je "donji dio tijela svake subote poprimao oblik zmije" /"Meluzina", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje/, u obličju kojega se navodno mnogo puta ilustrirala /Breton, 2006: 115/). Osim što takve usporedbe simboliziraju neuhvatljivost (ne)svjesnog, one, dakako, evociraju i patrijarhalni arhetip "smrtonosno zavodljive

ženske fluidnosti" (Webber, 2004: 209). Ipak, Webber podsjeća da je taj pogled na Nadju subjektivistički, a time i ambigvitetan konstrukt protagonista-pripovjedača, o čemu svjedoči i sama forma teksta. Naime, "vizija i glas eponimskoga lika izmješteni su sa svoga izvornoga mjesta sekundarnim revizijama i prijevodima muškoga naratora", što ukazuje na "pripovjedne procese [Bretonova] otpora prema kontaminaciji (Suleiman) ili apsorpciji (Adamovicz) glasom drugoga." (ibid., 212)

Kontaminacija o kojoj je riječ osobito se daje povezati s protagonistovim zazorom od Nadjine krvi, koji iskazuje dok mu pripovijeda o iskustvu koje joj se dogodilo u lokalnoj pivnici: nezadovoljan što ga je "sa zlobnim zadovoljstvom odbila samo zato što je bio nizak", jedan ju je muškarac udario šakom posred lica, nakon čega ga je namjerno umrljala svojom krvlju, što je junaka toliko zgrozilo da se zamalo zauvijek udaljio od nje (usp. Breton, 2006: 100). U toj krvi Webber iščitava, na tragu Suleimana, protagonistovu abjekciju Nadjine menstruacije²⁸ (2004: 212), no neovisno je li o tomu riječ ili ne, navedeni zazor daje se iščitati kao odbacivanje određenoga aspekta Nadjine fluidnosti.

Takvo što, dakako, stoji u oštrm kontrastu s protagonistovom tobožnjom očaranošću junakinjinom "tekućom" prirodom. Isti kontrast daje se iščitati i u spomenutoj fotografiji vodoskoka, na kojoj se, indikativno, nalazi i skulptura žene, koja prema Webberu utjelovljuje protagonistovo pravo stajalište o Nadji, tko god ona bila – konkretan lik, reprezentacija žene i/ili s njom povezane Bretonove anime – odnosno, o onomu što bi trebala biti (usp. ibid.), zamrznut lik podvrgnut kontroli i nemogućnosti uzajamnoga dijaloškog "toka" (usp. ibid., 213).

"[U] svojem otporu za slijeđenjem protoka, priča prikazuje tužan slučaj svoga naratora, njegove deluzije i fiksacije, isto kao i njegova nominalnog subjekta. Odcijepljene od protoka svijesti koji bi im dao značenje, nenastanjene fotografije teksta izvide melankoličnu funkciju, morbidnu fiksaciju na gubitak" (ibid., 213). Poput mnogih protagonistica koje su osmislili nadrealisti, Nadja djeluje i kao muza i izvor duboke tjeskobe; u njihovim radovima, "žudnja za, a posebice od žene narušava autorsko tijelo i izaziva status autorskoga teksta" (Munson, 2004: 13). Povodeći

²⁸ Na engleskom riječ *flow*, pored protoka, tijeka, strujanja, liječenja i niti, označava i menstruaciju.

navedenim primjerima, nadrealisti vrlo jasno pokazuju kako je modernistička kriza subjekta presudno povezana s rodnim predodžbama i odnosima.

Kao što postoje brojne paralele između *Twin Peaks*a te estetskih i svjetonazorskih preokupacija nadrealizma, tako postoje i pojedine paralele s njegovim odnosom prema ženama. Njegova poveznica s istaknutim ženskim likovima nadrealizma, kao što su Violette Nozière i Nadja,²⁹ izrazito je uočljiva, s obzirom da navedene junakinje pokazuju znatnu sličnost s likom Laure Palmer. Primjerice, i Laura i Violette u ključnom su periodu svoga života, obilježenoga smrtnim slučajem, otprilike imale osamnaest godina, otac ih je zlostavljao od dvanaeste, povremeno su se bavile prostitucijom te su pokazivale tendenciju k nekom obliku transgresije vlastite situacije (Violette je naumila ubiti roditelje, Laura je dopustila da je roditelj/demon ubije).

Također, zamjetljive su i mnoge Laurine sličnosti s likom Nadje. I Laura i Nadja su subjekti do čijih se osobina i saznanja dolazi kroz izlaganje, odnosno sliku i glas drugih. Isto tako, oba su svojevrsni objekti žudnje, ali i nasilja društva iz kojega su u jednom trenutku uklonjeni. Nadalje, i jedan i drugi vezuju se uz vodu (Laurino tijelo, kao i ono njezine dvojnice-sestrične odbačeno je u rijeku, učestalo prikazivanu slikom vodopada, Nadja se uspoređuje s vodoskokom i vodenim bićima), u njihovu se čast skupljaju njihovi osobni artefakti (Laurini dnevници, audiosnimke, privjesak, fotografije i čokoladice u obliku uskršnjeg zeca, Nadjini zapisi i crteži), a njihov misterij odgonetavaju raznorazni detektivi, liječnici i lokalni stanovnici, koji se u konačnici pokazuju sudionicima njihova pada (uz to što je Lauri zaista naštetio otac, svi njezini bližnji namjerno su ili nenamjerno pridonijeli njezinim problemima, što najbolje ilustrira Bobbyjevo obraćanje lokalnoj zajednici tijekom Laurina sprovoda: "Što gledate? Što čekate? Gadite mi se! Vi prokleti licemjeri mi se GADITE! Svi ste znali da je bila u nevolji no nismo učinili ništa. Svi vi dobri ljudi, želite li znati tko je ubio Lauru?! Vi ste! Svi smo", a Bretonov se protagonist otvoreno pita je li suodgovoran za pojačavanje njezinih simptoma).

²⁹ Zanimljiv je i podatak da je u vampirskom art filmu strave *Nadja* (Michael Almereyda, 1994), naslov kojega se smatra posvetom Bretonovoj Nadji, Lynch djelovao i kao producent i glumac.

Poput mnogih nadrealističkih muza, Laura je predmet fokusa originalnog *Twin Peaks*a. No ona je istovremeno i objekt muške anksioznosti, evocirajući paradoksalni odnos nadrealista prema žudnji i ženama. Osim što je za života, kako se doznaje, bila sposobna povrjeđivati i iskorištavati ljude (poput svoga dečka Bobbyja, kojega je navela na prodaju droge), takvo što na razini sadržaja još se izrazitije očituje u jednoj od završnih scena serijala. Točnije, pri ulasku središnjega junaka i glavnoga gledateljskog referenta, Dalea Coopera, u Crvenu sobu, gdje se, osim antičkih skulptura Kapitolijske i Miloske Venere, sličnih onoj iz Bretonova parka, nalazi Laurina prikaza te njezina zastrašujuća, vrišteća, a time i kastrirajuća dvojnica, kao i njezina sestrlična Maddy, te Cooperova djevojka Annie i dvojnica nekadašnje partnerice Caroline. Time se sugerira, kao u *Nadji*, da postoji svojevrsan protagonistov problem sa ženama, što se pak potvrđuje njegovim posljedičnim rascjepljivanjem te ulaskom zloga dvojnika u svijet ovostranosti: njegova psihička žudnja očigledno ga navodi dezintegraciju i fragmentaciju, odnosno krizu subjekta, čiji je agens, kao i čitavoga serijala upravo Laura.

"Priča je to o mnogima, ali započinje s jednom (...) Ona koja vodi do mnogih je Laura Palmer. Laura je ta.", kazuje u uvodu pilota Margaret Lantermann, ističući njezinu važnost po svijet *Twin Peaks*a. Na neki način, Laura su i sve žene, čega se dotiče i Alice Kuzniar kada piše o tomu kako žene serijala djeluju kao Laurine dvojnice (usp. 1995: 122), a napose Audrey, Donna, Maddy i Josie, koje u određenim segmentima završavaju ili umalo završavaju kao ona. Pripovjedna su to rješenja koja ponovno podsjećaju na Nadju – ultimativni nadrealistički subjekt s mnoštvom imena i entiteta, koji s jedne strane predstavlja slobodan protok nesvjesnog, a druge barijere koje nameće tuđi, po prilici muški i racionalistički subjektivizam, simbol kojega je Cooper, lik naizgled idealnog, no ipak manjkavoga karaktera.

Odmakne li se od konkretnih likova, u *Twin Peaksu* se i na drugim razinama mogu pronaći tipično nadrealistički raskoraci između ugone i neugode koje izaziva žudnja: konačno ispunjenje, zadovoljenje i spoznaja središnjega misterija naznačuju se, no uvijek narušavaju ili odlažu, kako na planu likova, tako i sižea i gledateljskog užitka, koji se neprestano remete začudnim, oniričkim postupcima ili novim linijama radnje, čiji bi tijek, da nije bilo producenata ABC-ja, za Frosta i Lyncha, nadahnutih "sapunicama", neprekidno trajao.

Dakako, navedeni nadrealistički elementi jedni su od mnogih aspekata vrstovno, stilski i narativno složenoga *Twin Peaks*a. Međutim, dosadašnji tekst pokazao je da su poprilično važni za feminističko tumačenje toga djela: svojim subjektivizmom, nadrealizam je razotkrio stanovitu mušku anksioznost u odnošenju prema ženama, što itekako valja uzimati u obzir pri daljnjoj analizi *Twin Peaks*a. Isto kao i njegove oslonce o estetiku ekspresionizma te općenitu poetiku modernizma, a u određenim segmentima i postmodernizma. U trenutku kada je nastao, serijal je očigledno nastojao inovirati TV formu i prikazati neki oblik krize i transformacije svijesti, ne bi li njome izazvao i estetsku, vrijednosnu te potencijalno duševnu krizu u samoga gledatelja. Na koje sve sadržajne, formalne i žanrovske načine, detaljnije će rasvijetliti sljedeća poglavlja.

2. 3. *Twin Peaks* kao televizijska melodrama

Slijedeći Weinstockov obrazac, a time i razne navode o prvim dvjema sezonama *Twin Peaks*a, veoma važnim žanrovskim elementom serijala nedvojbeno se drži i melodrama. Riječ je o igranom žanru koji se "usredotočava na razvoj jakih emocija što prate tzv. *odnose privrženosti* među ljudima (tj. *sentimentalne odnose*)", koje pak obilježuju "prikladni stilski naglasci (često ostvarivani s pomoću izdašne popratne glazbe, izrazito usredotočene na podupiranje emocija)" (Turović, 2005: 220–221). Modernoga je porijekla: kao termin za vrstu građanskoga glazbeno-scenskog djela – sačinjen od riječi drama te grčke riječi *melos* (μέλος) koja označava pjesmu – koristi se od kraja XVIII. stoljeća (usp. Byars, 1991: 7).

U svijetu audiovizualnih umjetnosti žanr je prisutan otkako je igranog filma, posebice se odnoseći na velik dio "ranih *populističkih filmskih žanrova*". Kao svojevrsna pojmovna nadkategorija ubrzo se počeo rabiti za različite "žanrove u kojima uzbuđenja i sentimentali igraju važnu ulogu", a "osobito za one filmove koji su nagonili publiku na plač (engl. *weepies*, *women's film*), od kojih su se naročito izdvajali "filmovi s nesretnim ljubavima (engl. *romance*), kao i oni koji su se usredotočivali na emotivno naglašene krizne unutarobiteljske odnose (engl. *family melodrama*)" (Turković, 2005: 220). Pojavom televizije, melodrama se pak našla u temelju "tv serijala, odn. tzv. soap opera" ("melodrama", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje) ili, razgovornim jezikom, "sapunica".

Da se pojam televizijske melodrame najčešće vezuje uz onaj soap opere, potvrđuje i Marcia Landy (1991: 441). Oslanjajući se na postavke Tanie Modleski, Landy ističe kako se radi o vrsti serijala koju odlikuje nekoliko bitnih obilježja: radnja joj se najčešće bavi nekolicinom generacijski razgranatih, srednjoklasnih obitelji iz omanjega grada, na čije se članove gotovo podjednako usmjerava gledateljska identifikacija, dok se sama priča – za razliku od strukturno jednostavnije i vremenski ograničene filmske melodrame – sastoji od mnoštva paralelnih pripovjednih linija, čijom se neprestanom smjenom odgađa konačni kraj (usp. Landy, 1991: 442). Nastao preuzimanjem načela radijske soap opere, takav se tip serijala na televiziji emitira od 1950, uz povremene oblikovne i programske promjene te procvate popularnosti, od kojih se osobito ističe

onaj iz 1980-ih, kada se nameće kao "najgledaniji televizijski žanr" ("soap opera", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje), zahvaljujući prestižnim američkim sapunicama prikazivanim u večernjem terminu, poput *Dallasa* (CBS, 1978–91), *Dinastije* (*Dynasty*, ABC, 1981–89) i *Sokolova grebena* (*Falcon's Crest*, CBS, 1981–90).

Ponukani tim trendom, pri jednom od prvih sastanaka vezanih uz projekt *Twin Peaks*a, Chad Hoffman, potpredsjednik ABC-jeva dramskoga odjela, kazao je Lynchu i Frostu da je mreža zainteresirana za djelo svojevrsna "sapuničastoga" ugođaja (Dukes, 2014). "[P]ogledajte *Gradić Peyton*" – film Marka Robsona (1957), na koji se pripovjedno nadovezuje istoimena i svojedobno veoma uspješna ABC-jeva sapunica (1964–69) – predložio je Hoffman, priželjkujući projekt koji se tematski bavi naizgled mirnim gradićem i tajnama koje krije (usp. *ibid.*). *Gradić Peyton* nije se svidio Lynchu i Frostu (usp. *ibid.*), no koncept višesezonskog melodramskog serijala o zajednici omanjega grada nesumnjivo jest.

Da se radi o svojevrsnoj inačici sapunice, *Twin Peaks* signalizira brojnim elementima, od kojih je nekoliko veoma uočljivo. Jedan od takvih signala već je spomenuto implementiranje TV sapunice *Pozivnica za ljubav* u radnju serijala. Tu je usporednu sapunicu "zamislio Lynch, zainteresiran za emocionalne tonove i raspoloženja koji odlikuju formu sapunice, kao popularno-kulturni fiksijski univerzum paralelan onomu serijalova grada", naglasila je Martha Nochimson (1997). Međutim, način na koji je *Pozivnica za ljubav* izvedena, Nochimson u potpunosti pripisuje Marku Frostu, koji je senzibilitetom skloniji "klišeiziranoj parodiji" sapunice nego melodramskoj funkciji kakvu je, primjerice, utjelovila dobra vještica Glinda u Lynchovu filmu *Divlji u srcu* (*ibid.*).³⁰

Isto tako, američko gledateljstvo početka 90-ih svojevrsan metasignal prepoznalo je i pri pogledu na više glumaca. Jane Greer, u ulozi Normine i Anniene majke, igrala je u *Sokolovom grebenu*, dok se Ian Buchanan, koji tumači Dicka Tremayne, potencijalnoga oca Lucyna djeteta i Andyjeva suparnika, proslavio ulogama u američkim sapunicama *Naši najbolji dani* (*Days of Our Lives*, NBC, Peacock, 1965–), *General Hospital* (ABC, 1963–) i *Dragulji i strasti* (*The Bold and*

³⁰ Takvo što ujedno ukazuje i na složenost *Twin Peaks*ova postmodernog pristupa pojedinom žanrovskom materijalu.

the Beautiful, CBS, 1987–). "Nesumnjivo je bilo elementa sapunice-u-sapunici kada se radi o Lucy, Andyju i Dicku", rekao je Buchanan (Halskov, 2015: 124), napominjući kako je njihova pripovjedna linija, uz melodramatske zaplete, pružala i komičko olakšanje, i to ne samo publici, već i ostalim likovima *Twin Peaks*a (usp. *ibid.*).³¹

Osim toga ljubavnog trokuta, serijal publiku uvodi i u druge "sapuničaste" ljubavne konstelacije, od kojih se osobito ističe inicijalni trokut Nadine, Eda i Norme, koji do kraja druge sezone prerasta u peterokut, kojemu pripadaju i Hank i Mike Nelson (Gary Hershberger), bivši Donnin dečko (usp. *ibid.*, 122). Također, *Twin Peaks* razrađuje i sapunicama blizak motiv poslovnih i financijskih zavad, posebice kada je riječ o odnosima između porodica Packard i Horne, čiji članovi neprestano mijenjaju savezništva (*ibid.*). "Promjenjivi planovi, podmukle osobnosti i falsificirani potpisi poznati su motivi žanra sapunice" (*ibid.*, 123), ističe Andreas Halskov. Takvi su i motivi lažnih smrti ili odlazaka, napose vidljivi u slučaju inscenirane pogibije Andrewa Packarda, za kojega se u drugoj sezoni doznaje da nije umro u brodskoj nesreći, te motiv gubitka sjećanja, prisutan u prikazu, primjerice, Nadineine amnezije, izazvane pokušajem samoubojstva, te Benova deluzijskog urona u personu konfederacijskoga generala Roberta E. Leeja, kao i motiv blizanaca ili dvojnika, koji se u "sapuničastom" obliku očituje u likovima Laure i Maddy, ali i njihovim zrcalećim inačicama Jade i Emerald iz *Pozivnice za ljubav* (usp. *ibid.*).

Drugim riječima, *Twin Peaks* se bez sumnje može držati inačicom televizijske melodrame. Tipično za melodramu, usredotočen je na "svijet temeljno određen nabijenošću emocijama" (Gilić, 2013: 65), koje se odvijaju među članovima "osobitih zajednica i obiteljskih skupina", kao i u većini soap opera (McCarthy, 2001: 47). Također, poput toga TV žanra, u njemu je veći naglasak na likovima, a manje na priči (usp. Halskov, 2015: 116), a odlikuje ga i strukturna otvorenost i

³¹ *Twin Peaks* ponudio je i ekstradijegetske poveznice s glasovitim primjerima filmske melodrame: "osamnaestogodišnja zavodnica Audrey Horne koju tumači Sherilyn Fenn izrazito podsjeća na Elizabeth Taylor, koja je sa sedamnaest godina glumila u *Mjestu pod suncem* (1951), filmu koji Lynch voli (Lynch i McKenna, 2018: 237); tinejdžerski buntovnik Jamesa Marshalla, koji se također zove James, nadahnut je zvijezdom *Buntovnika bez razloga* Jamesom Deanom (Hughes: 110)" (Grossman i Scheibel, 2020). Isto tako, Russ Tamblyn ostvario je ulogu u filmu *Gradić Peyton* (*ibid.*).

diskontinuitet, koji slijede logiku beskonačno odgađanoga zaključka, što se postiže uporabom više istovremenih pripovjednih linija koje se neprestano prekidaju, i to nerijetko unutar- i izvanepizodičnim *cliffhangerima*,³² ne bi li usporile radnju i usmjerile pažnju na neki drugi lik (usp. *ibid.*, 117). Jednim takvim "izvanepizodičnim" *cliffhangerom*, ili scenom pucanja u Dalea Coopera, završila je i prva sezona *Twin Peaks*a, referirajući se na čuveni završetak sezone *Dallasa*, gdje je nepoznati netko pucao na negativca J. R.-a Ewinga (Larry Hagman), čime se pak započela velika reklamna kampanja s pitanjem "Tko je upucao J. R.-a?".

Dakle, svojom serijalnom strukturom, obilježenom *cliffhangerima* i ostalim pripovjednim odgodama završetka, te snažnim naglaskom na likove i njihove emocionalne i obiteljske odnose, prve dvije sezone *Twin Peaks*a uvelike se oslanjaju na sadržaj i formu televizijske melodrame, odnosno soap opere. Prema mnogim stručnjacima taj aspekt dominira nad njegovim ostalim žanrovskim segmentima (usp. Grossman i Scheibel, 2020). Premda *Twin Peaks* mnogo toga duguje i žanru detektivskih serija, njegova naracija, međutim, "ne prati logiku kriminalističke serije", ističe Esquenazi (2013: 108). "Strukturom narativa, zapravo, oponaša se struktura sapunica. Svaka epizoda sastoji se od niza sporih scena" (*ibid.*), kao i psihički često opsesivnih likova, od kojih se mnogima pričinjaju glasovi ili duhovi (usp. *ibid.*). Tomu u prilog također govori i inicijalna zamisao Lyncha i Frosta vezana uz narativnu putanju serijala: razotkriti ubojicu Laure Palmer "[n]ikada nije bio plan", potvrđuje Robert Engels, jedan od ključnih scenarista *Twin Peaks*a. Ono što se nastojalo postići jest neprestano razvijanje misterija Laurina umorstva kroz odnose stanovnika gradića, protiv čega su bili čelni producenti ABC-ja, izričito usmjereni na razotkrivanje zločinca.

³² Parafrazirajući Kovačević, *cliffhanger* se može definirati kao napeti prizor, ili trenutak u priči serije ili serijala, koji se naglo prekida, najčešće na kraju čina, omeđenog reklamom, ili na kraju epizode, ostavljajući gledatelja u neizvjesnosti, a time i želji za nastavkom gledanja djela (usp. 2017: 16).

2. 3. 1. Televizijska melodrama kao ženski žanr

Pored spomenutih aspekata televizijske melodrame, pri analizi izvornoga *Twin Peaks*a uputno bi bilo sagledati još jedan njezin segment, i to takav koji uvelike rezonira s temom doktorskoga rada. Naime, "[z]a razliku od mnogih drugih pripovjednih formi, soap opera se prvenstveno obraća ženskoj publici", napominje Marcia Landy (1991: 442), zbog čega se ujedno drži "ženskim diskursom" (ibid.), čime predstavlja plodan temelj za feminističke studije (ibid.).

Štoviše, sam je žanr nastao 1930-ih spregom američkoga komercijalnog radija i industrije oglašivača (Gledhill, 1997: 365), koju je pak plaćala "industrija deterdženta i sapuna" ("soap opera", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje), u svrhu približavanja svojih proizvoda kućanicama (usp. Gledhill, 1997: 365), čiji dnevni ritam, ispunjen kućanskim poslovima, ne ostavlja prostora pozornom praćenju medijskoga sadržaja (usp. ibid., 372). Otud i njegov naziv – engleski termin *soap* označava sapun, dok se opera odnosi na "'operu' narav narativnih obrazaca, odnosno povišenu, melodramsku formu" ("soap opera", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje) – ali i tipična pripovjedna razvedenost njegova sadržaja, koji je moguće pratiti "fragmentiranoga" i "poludistraktiranoga" stanja svijesti (Gledhill, 1997: 372).

Za početak, što je to uopće "ženski žanr"? Ukratko, riječ je o fikcijskoj vrsti za koju se smatra da pripada tzv. ženskoj kulturi, pojašnjava Christine Gledhill. "[J]ezik kulture nije neutralan već nosi društvene vrijednosti. Ako 'maskulino' djeluje kao kulturalna norma, srednjestrujaški mediji privilegirat će maskulinu perspektivu" i time utjecati na forme "koje se razvijaju za žensko tržište: ženska rubrika, ženski film, sapunica. Pojam 'ženske kulture', dakle, ne podrazumijeva nekakav neokaljani ženski prostor u kojemu žene slobodno razgovaraju lišene društvenih ograničenja. Niti se (...) kategorija žene treba shvatiti bez problematizacije, s obzirom da su (...) rodni i seksualni identiteti socijalni konstrukti kojima doprinosi reprezentacija. 'Ženska kultura', dakle, odnosi se na onaj prostor na margini dominantne kulture gdje se drugačije pozicioniranje žena u društvu priznaje te mu se omogućuje razina ekspresije." (Gledhill, 1997: 366) Uzimajući takav prostor u obzir, radijski scenaristi osmislili su svijet soap opere s ciljem da se u njemu žene prepoznaju i uživaju dok obavljaju kućanske poslove (usp. ibid.).

Soap opera, samim time, sadrži nekoliko elemenata koji je približavaju ženama i – rabeći termin Charlotte Brunsdon – njihovim "kulturalnim kompetencijama", nastavlja Gledhill. Jedan takav element njezina je tema: "obitelj i zajednica, odnosi i osobni život – društvene arene za koje žene pokazuju socijalno uvjetovanu ekspertizu i osobito zanimanje" (Gledhill, 1997: 366). Takve priče ujedno podrazumijevaju veći broj ženskih likova različitih društvenih i obiteljskih statusa nego što je to slučaj s kakvom drugom TV formom, s čime se žene, razumljivo, lako mogu povezati (usp. ibid., 367). Nadalje, gledateljicama je bliska i struktura sapunice zasnovana na binarnim opozicijama, koja, parafrizirajući Christine Geraghty, "stvara svijet sačinjen na polovima rodne diferencijacije": žene – muškarci; osobno – javno; dom – posao; govor – djelovanje; zajednica – individualnost (usp. ibid.).

Od velikoga značaja za povezivanje žena sa soap operom je i njezina serijalna forma. Naime, za razliku od većine pripovjednih formi popularne fikcije, utemeljene na početku/sredini/kraju, odnosno skladu/remećenju sklada/povratka sklada, ili varijaciji takvoga kretanja (usp. ibid., 368), sapunice se kao oblik serijala sastoje od "proširene sredine", ili "neprestane disrupcije", što je ideološki signifikantno (usp. ibid.): "takav raspored, suprotno patrijarhalnoj normi" – koja uključuje fabulu s jasnim *krajem*, signaliziranim npr. motivom vjenčanja ili obiteljskoga pomirenja – "isprekidan je vjenčanjima i 'sretna obitelj' *međuiagrama*" (Lovell, cit. u Gledhill, 1997: 369; naglasci moji), koje nisu jamstvo dugoročne sreće. Takva struktura pak utječe na tip protagonistica sapunice: s obzirom da pripovjedna remećenja odbacuju supruge i ljubavnike, a samoj priči ne nazire se kraj, sapunice sadrže neobičan broj starijih, obudovljenih, razvedenih i neovisnih ženskih likova, koje pregovaraju oko rodniha pitanja (usp. ibid.), i to ne akcijom nego govorom (razgovorom, tračem, analizom osobnih i moralnih pitanja, svađom i sl.), koji se također drži femininom formom (usp. ibid., 371).

Serijalizacija pridonosi još jednoj važnoj stavci. Njezin "učinak (...) stvara osjećaj 'nezabilježenoga rasta', osjećaja da se dok ne gledamo i ne slušamo životi likova u fikcijskom svijetu nastavljaju usporedno s našima", pojašnjava Geraghty (cit. u Gledhill, 1997: 371). "Zajedno s fokusom na 'svakodnevni, običan život', taj osjećaj nezabilježenoga rasta omogućava sapunici da djeluje kao svijet susjedstva" (ibid.), koje tradicionalno predstavlja predmet interesa žena, pogotovo domaćica, koje se oslanjaju na njegove društvene pogodnosti (ibid.). "Gledateljica

sapunica, dakle, pozvana je da sudjeluje u drugoj zajednici, doduše fikcionalnoj, ali usporednoj njezinoj, s likovima koji dijele mnoge prepoznatljive probleme i dileme: koja, štoviše, ima isto iskustvo protoka vremena kao (...) gledateljica, koji stare s njom, prolaze kroz iste 'stadije' i krize života, koji doživljavaju sličan obrazac postignuća, frustracija, prevrata i razočaranja." (ibid., 372)

Bliskost sa ženskom publikom sapunica ostvaruje i načinom upravljanja gledateljske identifikacije. Za razliku od klasičnih hollywoodskih filmova, čiji su redatelji mahom muškarci, a priče usredotočene na muškoga junaka i njegovu perspektivu – koju Laura Mulvey, oslanjajući se na feminističko-psihoanalitičku teoriju, naziva "muškim pogledom" (1975) – soap opera prati formu melodrame, koja prema Johnu Caweltiju gledatelja primorava na identifikaciju s više likova i njihovih života (usp. Modleski, 1979: 12), zazivajući "ženski" tip pogleda na likove.³³ Pritom poseban užitak stvara identifikacija s glavnom negativkom, čija funkcija daje oduška ženskom gnjevu, usmjerenom prema muškarcima (usp. ibid., 17) ili društveno privilegiranim ženama (usp. Gledhill, 1997: 379), kojima su dopuštene transgresije kakve mnogim gledateljicama nisu.

Ipak, vremena se mijenjaju, pa tako i format televizijske melodrame. Biti kućanicom za ženu više nije norma već iznimka; od 1960-ih i 70-ih većina je žena počela raditi izvan kuće, a time i rjeđe pratiti dnevni TV program, za koji su se prvotne sapunice mahom proizvodile. Usporedo s takvim demografskim promjenama, TV mreže krenule su izraženije ulagati u proizvodnju sapunica koje se emitiraju u udarnom, odnosno večernjem terminu (kao što su već spomenute *Dallas* i *Dinastija*), kada je čitava porodica kod kuće: i muški i ženski članovi obitelji. "Nekoć je bilo relativno sigurno identificirati soap operu kao žensku formu, s obzirom da je njeno dnevno ili ranovečernje emitiranje okupljalo više slušateljica i gledateljica nego muškaraca. Ali masovna nezaposlenost (...) i postepen razvoj udarnih sapunica za miješanu publiku, značili su da soap opera, unatoč čestim poricanjima muškaraca, više ne pripada samo ženama", naglašava Gledhill (1997: 379).

³³ Modleski ga uspoređuje s pogledom "idealne majke", prepune mudrosti i sućuti za patnje svoje djece (usp. ibid., 14), no razna istraživanja ustvrđuju da različite skupine žena, napose one klasne, posjeduju različite tipove pogleda i identifikacije sa "sapuničastim" likovima (usp. Gledhill, 1997: 379).

Takvo što rezultiralo je izraženijom pojavnošću važnijih muških likova te "intruzijom" tzv. muških žanrovskih elemenata u formu sapunice, kao što su oni vesterna i kriminalističke fikcije, koji podrazumijevaju svrhovitiju radnju, a često i akcijske sekvence (usp. *ibid.*). No i obrnuto, elementi melodrame prelili su se pak u tradicionalno muške žanrove, kao što su policijske ili pravne serije (usp. *ibid.*, 380), što se, primjerice, očituje u serijalu *Plavci s Hill Streeta*, na kojemu je Frost obilato surađivao. "[R]astuće miješanje žanrova stvara presjeke rodni modusa i vrijednosti koji nude potencijal za pregovaranje o definiciji roda i seksualnim identitetima. Protagonisti ulaze u konfesionalno područje sapunica, a protagonistkinje prožimaju akciju vrijednostima osobnoga i obiteljskoga u (...) tradicionalno maskuliniziranim žanrovima kao što su policijska serija – npr. *Cagney i Lacey* – ili akcijski filmovi – npr. *Terminator 2* ili *Tuđinci*." (*ibid.*, 381–382).

2. 3. 2. Kratka povijest melodrame

Očito je, dakle, da rodne dimenzije žanrova, kao niti bilo koje druge, nisu čvrste kategorije (usp. *ibid.*, 350). O tomu osobito svjedoči povijest melodrame, koja se ženskim žanrom, u konkretnijem smislu, počela smatrati tek od 1930-ih, nastupom i razvojem sentimentalnih ili tzv. *scedrapateljnih* (engl. *tearjerkers* ili *weepies*) hollywoodskih filmova i radijskih sapunica (usp. *ibid.*). Naime, krajem XVIII. stoljeća, kada je nastala u okvirima kazališta, melodrama se obraćala osobama svih rodova. Štoviše, društvena distinkcija koju je podrazumijevala nije bila rodna, već klasna, i to između novonastalog građanskog sloja i aristokracije, ističe Jackie Byars, parafrazirajući Petera Brooksa (1991: 7). Drugim riječima, melodrama je proizišla iz buržoaske potrebe za dramskom formom koja se oslanja na klasičnu tragediju, kazališnu vrstu aristokracije, no od nje i vidno razlikuje. Takvo što postigla je primjenom postupaka sentimentalnoga romana XVIII. stoljeća, koji je "naglašavao osobne osjećaje i pounutrenu etiku" i romantične drame kraja XVIII. stoljeća, čiji je fokus također na "unutrašnjem" i "personalnom" (*ibid.*). Pa je tako u novoj, melodramskoj formi, "tragični junak – predstavnik, u grčkoj tragediji, društvene grupe – postao melodramski junak, pojedinac sposoban za individualnu pogrešku; napokon, mit u temelju buržoazije je mit o besklasnosti. Društveno, u melodrami, postalo je izrazom osobnog." (*ibid.*)

Prema Brooksu, "izvor melodrame može se smjestiti u kontekst Francuske revolucije i njezinih posljedica" (1995: 14), odnosno "trenutka koji (...) označava konačnu likvidaciju tradicionalno Svetog i njegovih reprezentativnih institucija (Crkve i Monarha), uništenje mita kršćanstva, urušavanje organskog i hijerarhijski kohezivnog društva, te invalidaciju literarnih formi – tragedije, komedije običaja – koje su ovisile o takvom društvu" (*ibid.*, 15). Dakle, radi se o svojevrsnom odgovoru na "gubitak tragičke vizije" (*ibid.*) – oprečne racionalističkim idejama prosvjetiteljstva – ali takvom koji zadržava neki vid sakralnoga pogleda na svijet, obilježenog dualizmom dobra i zla. "Melodrama predstavlja i poriv za resakralizacijom i nemogućnost zamišljanja sakralizacije u smislu koji nije personalan" (*ibid.*, 17). Ili, Esquenazijevim riječima, u žanru melodrame "pojam dobrog [a time i zlog] više nije smješten na nebo (...) već je humaniziran i sada uključuje osobine ljudi iz našeg svakodnevnog života" (2013: 63).

"Uzurpirajući mjesto religijske edukacije, melodrama od tada djeluje kao prostor borbe oko duboko uznemirujuće građe i fundamentalnih vrijednosti", objašnjava Byars (1991: 8). Postala je ritual kroz koji se društveni poredak pročišćuje, a estetski se imperativi pojašnjavaju (usp. *ibid.*): "rabeći zajedničke,

javne simbole", ona "ne razrješava krize poretka nego krize unutar poretka" (ibid.) – "probleme pojedinca unutar uspostavljenih socijalnih struktura" svakodnevice (ibid.).

Shodno tomu, ne čudi njena raširenost. U XIX. stoljeću, a osobito njegovu stilsko-romantičkom ogranku, "melodrama je predstavljala sveprisutan tip dramske i fikcijske proizvodnje sa širokom klasnom i rodnom privlačivošću" (Gledhill, 1997: 350). Iz toga razloga, razgranala se na mnogo kazališnih i književnih podvrsta (ibid.): od nautičke preko gotičke i obiteljske, sve do melodrame "plašta i mača". Međutim, kako to obično biva s društvenim i estetskim strujanjima, tijekom istoga su se stoljeća melodrami pridjenule neke nove vrijednosne odrednice: "realizam i tragedija postale su cijenjene forme srednjih i viših klasa, dok se melodrama općenito (...) degradirala na zabave za radničku klasu. Srednjoklasna publika slijedila je inteligenciju prema 'realističkoj' drami dramatičara poput Henrika Ibsena, Georgea Bernarda Shawa i Antona Čehova", uočava Byars (1991: 8).

"Popularnost realizma koincidirala je s 'remaskulinizacijom kulturalnih vrijednosti'" (ibid., 9), nastavlja, držeći kako se realizam tada počeo poistovjećivati s maskulinim, a melodrama femininim emocionalizmom (usp. ibid.). Pojava filma ponešto je usporila taj trend, s obzirom da je "[m]elodrama pružila priču i oblikovni temelj filmu" (ibid.), o čemu svjedoči popularnost nijemofilmske melodrame, žanra koji su sa zanimanjem pratili svi gledatelji. Unatoč tomu, pojavom zvuka, a kasnije i boje, "film se pretvorio u značajno realistički medij" (ibid.), čija je opća podjela na većinske muške i manje zastupljene ženske žanrove, učvršćena 1930-ih, prizivala i vrijednosnu orijentaciju u korist prvotnih filmskih, a kasnije i TV vrsta.³⁴ Iako su se sastavnice muških i ženskih žanrova oduvijek donekle miješale, pogotovo u popularnoj fikciji (svaki žanr, primjerice, sadrži tragove melodrame /usp. Williams, 1995; Gledhill, 1997. i dr./), takva se razdioba njeguje i danas, no ipak u manjoj mjeri nego ranije, zahvaljujući utjecaju filmskog i TV postmodernizma 1980-ih, usmjerenoga na miješanje žanrovskih modusa, što je vidljivo i u *Twin Peaksu*.

³⁴ Tomu usprkos, u melodramskom su se žanru u razdoblju zvučnoga filma "ogledali mnogi istaknuti redatelji", poput Marcela Ophülsa, Vincentea Minnellija, Luchina Viscontija, Davida Leana, Reinera Wernera Fassbindera i dr. (usp. "melodrama", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje).

2. 3. 3. Melodrama, realizam, uvjerljivost

Kao što se nazire iz prethodnoga potpoglavlja, melodrama ima složen odnos s realizmom, točnije, njegovom koncepcijom, koja se od druge polovice XIX. stoljeća, nastupom istoimene stilske epohe, izraženije vezuje uz mimetizam, pomnije oblikovanje karaktera te klasičnu, uzročno-posljedičnu fabulaciju. "Melodrama, poput realizma, temelji se na svakodnevnom, no (...) iskorištava ekscesivnu uporabu reprezentacijskih konvencija ne bi li izrazila ono što se (još) ne može izreći, ono što je jezik nesposoban izraziti." (Byars, 1991: 9). Njezin realizam emocionalni je, zaključuje Ien Ang, ukazujući na postojanje iskrene emocionalne identifikacije gledatelja *Dallasa* s tragičkom strukturom osjećaja koju produciraju njegovi likova i priča (usp. 1982). Koliko se god fabula i gluma tog serijala činile konvencionalno nerealističkima, njihovi su izrazi iracionalnosti – emocija i emocionalnih odnosa – često uvjerljiviji od mnogih tipično realističkih audiovizualnih djela.

Oslanjajući se na Brooksov koncept melodramskoga modusa, obilježenoga "melodramskom imaginacijom" kao osobitim tipom modernoga načina mišljenja, Gledhill razlikuje tri modusa moderne kulturalne percepcije/ekspresije: realizam, modernizam i melodramu (usp. Byars, 1991: 9). "Svaki od njih ima drugačiju svrhu i upotrebljava drugačije strategije, moduse obraćanja i oblik povezivanja i identifikacije. Realizam ignorira implicitnu pukotinu u buržujskoj ideologiji, uvjeren u 'kauzalna objašnjenja društvenih znanosti'. Modernizam opsesivno nastoji razotkriti tu pukotinu, a melodrama zauzima drugačije stajalište" (ibid.): ustraje i na "realnostima života u buržujskoj demokraciji – materijalima parametara proživljena iskustva, individualnim osobnostima, fundamentalnim psihičkim relacijama obiteljskoga života", ali i svijesti o ograničenjima, pa i represivnostima konvencija reprezentacije (usp. ibid.). Drugim riječima, "[p]repoznajući kako punina označavanja leži onkraj mogućnosti bilo kojega modusa, melodrama neprestano nastoji potisnuto učiniti pojavnim" (ibid.).

U tom pogledu, melodrama poprilično nalikuje psihoanalizi, na što posebice ukazuje Brooks. Naime, i jedna i druga pretpostavljaju da u temelju ljudske egzistencije postoji nešto skriveno što se mora iznijeti na površinu (usp. Brooks, 2018). Štoviše, ističe Brooks, sama se psihoanaliza, kakvom ju je zamislio Freud, može shvatiti kao "sistemska realizacija melodramske estetike,

prenijete na strukturu i dinamiku uma" (ibid.). "Psihoanaliza je nužno melodramatična u načinu kako zamišlja psihički konflikt, kao borbu različitih sila koja je silovita, nepopustljiva, nerijetko onesposobljavajuća po ego" (ibid.), posebice ako se u obzir uzme Freudova formulacija erosa i thanatosa kao dvaju sukobljenih nagona – jednoga k životu, a drugoga k smrti.

"Nesvjesno njeguje melodramatične zlikovce. Dinamika potiskivanja i dramatičan povratak potisnutog zrcali radnju melodrame" (ibid.). Djelovanje na van [engl. *acting out*] neizbježno je ekscesivno, a katkad i košmarno i (auto)destruktivno: "ono što treba biti dramatizirano i razriješeno iskonsko je i bitno" (ibid.). Odnosno, i melodrama i psihoanaliza drame su prepoznavanja, tj. "pronaska mjesta 'istine'" i razotkrivanja skrivenog, čime se pridonosi oblikovanju individualnih i kolektivnih priča, kao i njihovu terapijskom potencijalu (usp. ibid.).

Međutim, za razliku od kazališnih i filmskih formi, objelodanjivanje skrivenog u televizijskoj melodrami proces je koji ne prestaje. U središtu njezina interesa traganje je za istinom i njezino povremeno pronalaženje, zahvaljujući kojemu se likovima nâdaju nove tajne. U sapunici, "istina (...) ne leži 'na kraju očekivanja', nego u očekivanju, ne u 'povratku k redu' nego u (obiteljskom) neredu", objašnjava Modleski (1979: 12), referirajući se na koncepciju hermeneutičkoga koda Rolanda Barthesa. Takav princip još izraženije korespondira s ciljevima psihoanalize, koja ne nudi "brza" terapijska rješenja, usmjerena isključivo na utišavanje ili nadilaženje osobitih duševnih smetnji, već podrazumijeva višegodišnju terapiju, svrha koje je osposobljavanje analizanda za cjeloživotno restrukturaciju vlastita sebstva. Drugim riječima, za osvještavanje i nošenje s neprestanom borbom sila erosa i thanatosa, koju (post)freudovska psihoanaliza drži dijelom univerzalnoga psihičkoga ustrojstva.

Dakle, djela koja uspješno dočaravaju čovjekovo iskustvo života, obilježeno previranjima erosa i thanatosa i otežanom mogućnošću njihove artikulacije, gledateljstvu su ujedno i uvjerljiva, neovisno o tomu smatraju li se realističkima. Ipak, posebnost soap opere jest to što se unutar toga žanra spomenuta psihološka borba, slijedeći Gledhill (1997: 337–387), uvelike odvija i uz oslonac na plan roda i seksualnosti. Stoga ne čudi što pri navođenju povremenih "kontroverznih društvenih problema" koje sapunica povremeno uvodi, Modleski izdvaja motiv silovanja, prisutan u nekoliko ostvarenja s kraja 1970-ih (1979: 13). No ono što pritom ne iznosi jest da je takav scenarijski

odabir itekako ukorijenjen u tradiciji melodrame, inicijalno usredotočene na nekovrsno oskvrnuće glavne junakinje, nevine djevojke.

Takvo što osobito uvjerljivo može se zaključiti iz Esquenazijeve parafraze Brooksova opisa tipične narativne strukture rane kazališne i filmske melodrame: "U izvjesnoj mirnoj porodici iznenada se pojavljuje zlo. Njegova osnovna funkcija je da zasjeni nevinost i čistoću glavnog junaka. Glavni lik, najčešće nedužna djevojka, prinuđen je pobjeći jer ne uspijeva uvjeriti druge u svoju nevinost. Nakon brojnih preokreta, čestitost lika prepoznaje se prilikom iznenadnog, ali umirujućeg razrješenja" (2013: 65), koje najčešće donosi ili povratak k obitelji ili ulazak u brak. Razvojem žanra, dakako, situacija danas više nije ista: u skladu s društvenim i političkim promjenama na Zapadu, melodramski junaci, a pogotovo junakinje, uglavnom su sve iskusniji, sposobniji i samostalniji, a pregovarački odnos melodrame prema rodu i seksualnosti sve izraženiji (ibid.). Ipak, pojedine njezine postavke u osnovi ostaju iste: sve nastoje dočarati tragičku strukturu osjećaja te postići suglasnost oko roda i rodnihi odnosa. *Twin Peaks* pritom nije iznimka.

2. 3. 4. Melodrama i rodni odnosi u *Twin Peaksu*

Kao što se u početnom potpoglavlju daje uočiti, prve dvije sezone *Twin Peaksa* sadrže značajne sadržajne i oblikovne poveznice sa žanrom televizijske melodrame ili sapunice, o čemu svjedoče i mnogobrojni tekstovi o serijalu. Na taj se žanr zaigrano referira implementacijom "sapunice-u-sapunici" *Pozivnica za ljubav*, kao i mnogim drugim za nj tipičnim tematskim jedinicama: od obiteljskih nesuglasica i romantičnih napetosti do osobnih kriza. Također, na srodnost sapunice i izvornoga *Twin Peaksa* uvelike ukazuje i njegova pripovjedna struktura, sačinjena od mnoštva narativnih linija koje se, kad i završe, nadovezuju na nove zaplete, u neprestanoj odgodi kraja. Isto tako, kao i u sapunici, i *Twin Peaks* mnogo pažnje poklanja zajednici likova, čiju svakodnevicu ispunjavu razni izrazi emocija, uvelike pod utjecajem spoznaje o smrti Laure Palmer, istraga koje čini okvir serijala.

Međutim, melodrama, odnosno televizijska melodrama, žanr je koji se unutar vladajuće kulture smatra "ženskim", odnosno feminino kodiranim te namijenjenim ženskoj publici, što je potencijalno signifikantno za feminističku analizu *Twin Peaksa*. Pomnijim sagledavanjem materijala, u njemu se može pronaći više sadržajnih i oblikovnih aspekata koji korespondiraju s feminističkim čitanjima melodrame.

Primjerice, zanimljivo je uočiti da forma izvornoga serijala, utemeljena na dualizmu dobra i zla te drugim spomenutim dihotomijama, pojačanima ekspresionističkim prosedeom zasnovanim na oštrim kontrastima, itekako rezonira s tipično melodramskom, no feminino kodiranom vizijom "sakralno nesakralnoga" svijeta modernosti, u kojemu se borba dobra i zla odvija u imanenciji, kao i sa "sapuničastom" strukturom baziranom na binarnim opozicijama, odnosno, kako kazuje Gledhill, polovima rodne diferencijacije. Štoviše, zlo u *Twin Peaksu* i jest izjednačeno s muškarcima, čime se upućuje na važnost rodne podjele unutar samoga djela: "U *Twin Peaksu*, muškarci se igraju s vatrom. (...) Na široj razini, zlo dolazi od zajednice muškaraca. Crna koliba, *Flesh World*, One Eyed Jack's i koliba Jacquesa Renaulta svjedoče o mraku muškarčeve prirode", ističe Christy Desmet.

Isto tako, njegova serijalna, pripovjedno višelinijaska struktura, u svjetlu se feminističkog tumačenja "sapuničaste" strukture također može tumačiti kao evokacija iracionalnoga svijeta neprestane disrupcije i patnje, tradicionalno bliskog ženskoj publici. Srodnosti navedenih narativnih struktura pridonosi i Lynchov i Frostov odabir otvorena završetka posljednje epizode serijala, što se u kontekstu feminističke interpretacije "sapuničaste" pripovjedne strukture, može iščitati kao otpor patrijarhalnim tekstualnim konvencijama, usmjerenima na urednu zaokruženost i zaključivanje cjeline, čega se dotiču pojedini zagovaratelji rodne progresivnosti *Twin Peaks*a (Desmet, Nochimson, Geller i dr.).

Otpor patrijarhalnoj normi pripovjednih zaokruženja, a time i načela logike i razuma, predstavlja i feminino "obojena" emocionalnost ženskih (Sarah Palmer, Donna Hayward, Nadine Hurley i dr.), ali i pojedinih muških likova *Twin Peaks*a (Andy Brennan, Leland Palmer, školski ravnatelj Wolchezk i dr.), koji se ne ustručavaju izraziti osjećaje, osobito kada je riječ o očaju i tuzi. I to ne bilo kakva, već *melodramatična* emocionalnost: "uplakano lice postalo je dijelom melodramatske ikonografije serijala, i lica žena i (suprotno maskulinističkim konvencijama udarne televizije) lica muškaraca" (Grossman i Scheibel, 2020). Riječima Stephen Laceyja: "[m]elodrama, shvaćena kao izvedbeni stil čiji se korijeni nalaze u devetnaestostoljetnom teatru, predstavlja ključ razumijevanja izvedbi u *Twin Peaksu*" (2016: 126). Emocionalno ustrojstvo likova *Twin Peaks*a ne samo da je izraženije od likova drugih žanrova, nego je, u skladu s konvencijama sapunice, artificijelnije i teatralnije, odnosno antimimetičn(ij)e.

Kao što se u prethodnom tekstu daje zaključiti, anitmimetičnost nije samo odlika modernističkih djela, nego i sapunica. Gledhill je, dapače, drži veoma važnom sastavnicom potonjih, posebice kada se radi o stereotipnoj konstrukciji likova. "Psihološki zaokružen lik, koji se često drži zlatnim standardom ljudske reprezentacije, konstrukcija je kao i stereotip; stvoren je diskursima popularne psihologije, sociologije, medicine, obrazovanja i tako dalje, koji (...) na svoj način doprinose dominantnim stajalištima o tome što to čini muževni i ženstveni identitet", Gledhill pojašnjava, držeći kako je "stereotip" samo jednostavnija oznaka specifičnih kulturalnih percepcija, a "psihološki zaokružen lik" njegova složenija, no podjednako iskonstruirana inačica (usp. 1997: 346–347).

Iz toga razloga, Gledhill se oštro protivi feminističkim kritikama stereotipnosti melodramskih likova: "Rani feministički pristupi medijima bili su zabrinuti zbog uloge dominantnih medijskih prikaza žena u kruženju i održavanju uvriježenih uvjerenja o prirodi femininog i maskulinog te ispravnih uloga koje trebaju igrati žene i muškarci, supruge i supruzi, majke i očevi. Napadali su takve slike zbog toga što ne reprezentiraju žene kakve jesu ili kakve bi mogle ili trebale biti – jer su *stereotipovi*, prije nego li pozitivni prikazi, psihološki zaokruženi karakteri ili stvarne žene." (ibid., 346) Referirajući se na postavke Stuarta Halla, Gledhill ističe kako je takav mimetički pristup stvarnosti veoma problematičan. Naime, kategorija "žene" ne odnosi se na homogenu društvenu grupu, kojoj svaka žena smatra da pripada, jer ideja roda, u duhu teorije intersekcionalizma, ovisi od mnoštva socijalnih identiteta (usp. ibid.). Biti "ženom", "različito se doživljava zavisno o nečijem godištu, klasi, etnicitetu, seksualnoj orijentaciji", rasi itd. (ibid.). Stoga se pri takvim procjenama stereotipova valja zapitati o kakvoj i čijoj realnosti govorimo kada kritiziramo naizgled plošne likove melodrama.

Slijedeći navedene postavke, kritiku nezaokruženih, plošnih, slabih ili na neki način oštećenih ženskih likova izvornoga *Twin Peaks*a (Hume George, Kuzniar i dr.) nije uputno sagledavati kao valjane. Drugim riječima, sukladno dominantno "sapuničastoj" strukturi serijala, od likova negativki, kojima pripadaju manipulativne Catherine Martell i Josie Packard, kao i "dobrica" serijala, većinom utjelovljenima u kućanicama Sarah Palmer, Betty Briggs (Charlotte Stewart), Sylviji Horne, Eileen Hayward (Mary Jo Deschanel) i Nadine Hurley (od kojih su potonje dvije osobe s nekovrsnim invaliditetom), ni ne treba očekivati konvencionalnu realističnost, već ih ponajprije valja tumačiti na tragu njihovih melodramskih, emocionalno realističkih korijena. U slučaju prvotnih, kao generatorice društvenoga i obiteljskoga "nereda", služeći se terminom Tanie Modleski, a u slučaju drugih, kao borkinje s neprestanom patnjom, otvorenima, u skladu sa zamišljenim pripovjednim "beskrajem" serijala, za trenutke pozitivnih prevrata, sreće, te određena razvoja.

Naznaka potonjega osobito se vidi na primjeru Nadine, koja nakon pokušaja samoubojstva i posljedičnoga oštećenja mozga u drugoj sezoni proživljava ponovljenu adolescenciju, za vrijeme koje se – za razliku od prethodnoga iskustva odrastanja, kada se, čini se, nije povezivala sa svojom nadljudskom snagom – mnogo bolje društveno pozicionira, briljira u muškom sportu hrvanja te

pronalazi kratkotrajnu sreću u vezi s Mikeom, prije ponovnoga povratka u svoje prvotno "ja". Svojevrsan statusni i karakterni razvoj, premda ne toliko "sretan", pri kraju druge sezone ima priliku doživjeti i lik Eileen Hayward, kojoj se, u tipičnoj melodramskoj maniri, u život vraća Ben Horne, nekadašnji ljubavnik i izgledni otac njene kćeri Donne. Pritom joj vlastiti invaliditet prestaje biti temeljnom odrednicom: nekoć percipirana isključivo kao dobrotivna majka i supruga "ograničena" djelovanja, u drugoj polovici druge sezone pretvara se u lik znatno izraženije romantične i seksualne dimenzije u okviru odnosa s likom koji nije njezin suprug, čime je se potiče na aktivnu ulogu u potencijalnoj restrukturaciji vlastite porodice.

S obzirom na takve, žanrovski determinirane tendencije, i ostale "tradicionalnije" ženske likove ne bi bilo uputno sagledavati kao jednostavne, limitirane i/ili slabe, već samo nedovoljno iskorištene unutar melodramskog okvira serijala, kao što su to, primjerice, istaknutiji likovi Donne, Audrey, a posredno i Laure Palmer, koje suigrom često kontradiktornih karakternih osobina, u skladu s idealima trećevalnog feminizma (usp. Griffith, 2013; Rusnak, 2019), pružaju nedvojbeno složeniju sliku ženskosti. Drugim riječima, da je *Twin Peaksu* dopušteno trajati duže, što je Lynchu i Frostu bila želja, moglo bi se itekako očekivati značajnije iskorake u njihovu dramskom i karakterizacijskom luku – od strašne patnje do ispunjavajućih ushita i natrag – utjelovljene u melodramskim motivima čudesnoga ozdravljenja, razvoda, afera te drugih, katkad iznimno kontroverznih problema.

Jedni od takvih su, dakako, incest, pedofilija i infanticid, spoznajom kojih se unutar svoje obitelji morao suočiti prilično tragičan te uvelike melodramatičan lik Sare Palmer. Premda su njegove životne okolnosti doimlju kao pretjerane i ekstremne, one nipošto – kao što ovo istraživanje pokazuje – ne odstupaju od uobičajena melodramskoga sadržaja, učestalo usredotočenoga na društvenu "prljavštinu" i tabu teme, čija obrada, suprotno uvriježenim stajalištima o tom žanru, nije ni naivna niti simplistička, kako kazuje Charles Derry u članku znakovita naslova "Televizijska sapunica: 'incest, bigamija i smrtonosna bolest'" ("Television Soap Opera: 'Incest, Bigamy, and Fatal Disease'" /usp. 1983: 4/).

Iz svega navedenoga, daje se zaključiti kako izvorni *Twin Peaks*, oslanjanjem na niz značajki sapunica, itekako priziva tragiku uvriježeno ženskoga životnoga iskustva, vezanoga uz percepciju

intime i doma kao izvora traumi i problema. Takav žanrovski odabir, napokon, čini inicijalnu premisu serijala, usredotočenu na umorstvo tinejdžerice koju je zlostavljao i ubio vlastiti otac, znatno složenijom, s obzirom da se sapunice, od samih svojih začetaka, poigravaju reprezentacijskim praksama ne bi li gledateljima razotkrile pukotinu u (američkoj) obitelji kao pretpostavljenoj jedinici patrijarhalnoga buržuskoga društva, odnosno prikazale ono neizrecivo, neprikazivo i nesvjesno u pozadini duševnih i obiteljskih struktura. Lynch i Frost izgleda da su takvo što prepoznali te inkorporirali u oblik i sadržaj svoga serijala, produbljujući dani materijal dodatnim (post)modernističkim konotacijama, zbog čega se, indikativno, može smatrati i "autorefleksivnom sapunicom", kako ga naziva Andreas Halskov (2015: 124).

No, dakako, izvorni *Twin Peaks* nije sasvim sapunica. Važan žanrovski segment toga serijala čini njegov kriminalistički okvir, zasnovan na detekciji počinitelja zločina, a od određena značaja su i njegovi komični, znanstvenofantastični, kao i elementi strave. Osim na ženske, serijal se uvelike usredotočuje i na pojedine muške likove, napose na FBI-jeva agenta Dalea Coopera, koji služi kao pandan objektu svoje istrage Lauri Palmer, kao i na pojedine "maskulino" kodirane akcijske scene, zbog čega se, dakako, ne povezuje samo sa ženskom publikom, pitanjima i iskustvom, već i ostalim rodnim i društvenim skupinama. Kako Gledhill ističe, upliv tradicionalno "muških" žanrova u tekst melodrame pojava je nastala još u 1980-ima, otprilike kada i Lynchov i Frostov serijal, nesumnjivo odražavajući pregovaračke tendencije društva u pitanjima seksualnosti i roda. Kakve bi to bile tendencije unutar svijeta izvornoga *Twin Peaks*a, istražiti će se u narednom potpoglavlju, poglavito usmjerenom na kriminalistički aspekt serijala.

2. 4. Kriminalistički aspekti *Twin Peaks*a

Ako bi se, dakle, prve dvije sezone *Twin Peaks*a svele na nekoliko dominantnih žanrovskih elemenata, to bi svakako bili oni soap opere i detektivske serije (usp. Halskov, 2015: 119; Grossman i Scheibel, 2020). Ti su žanrovi, dakako, značajno sadržajno i oblikovno različiti. Kao što je utvrđeno u proteklom potpoglavlju, sapunica je vrsta televizijske melodrame koja se "bavi problemima odnosa" (Halskov, 2015: 118), najčešće kroz formu neprestanih razgovora o teže rješivim osobnim i obiteljskim temama. Detektivska serija, pak, podžanr je kriminalističke serije, koja – nastavljajući se na postavke kriminalističkoga filma – prvenstveno tematizira "*narušenje ključnih legalnih normi matičnog društva*: norme nenasilja i tjelesne sigurnosti u društvu, a osobito norme da se ne smije ubiti drugi čovjek" (Turković, 2005: 108), uz korištenje izlagačkoga načela detekcije, formula kojega uključuje istragu usmjerenu k odgonetavanju i hvatanju (...) počinitelja kriminalnog čina ("detektivski film", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje). Drugim riječima, sapunica se, slijedeći Johna G. Caweltija, zasniva na klasičnoj pripovjednoj formuli melodrame, a detektivska serija na formuli kriminalističkoga žanra i tzv. misterija (usp. Halskov, 2015: 118), odnosno enigme koju se mora intelektualno razriješiti (usp. *ibid.*).

"[V]ječina detektivskih priča i serija slijedi strogo aristotelovsku logiku, gdje se na početku uvodi problem, koji se u sredini (*desis*) razvija u konflikt, i nakon nekoga vremena dovodi do rješenja (*lisis*). Doista, klasična detektivska serija ili *whodunit* mora doći do zaključka, povezati sve repove i nanovno uspostaviti osjećaj reda", navodi Halskov (*ibid.*). Njegovanjem zatvorene strukture i svojevrsna reda, detektivska serija time se dijametralno suprotstavlja postavkama sapunice, izloženima u ranijem potpoglavlju, prema kojima se naglasak stavlja na otvorenu, kontinuiranu serijalnu strukturu te dojam nereda.

Pri osmišljavanju *Twin Peaks*a, Lynch i Frost obuhvatili su oba pripovjedna principa. "Umjesto da su odabrali jedan konzistentni narativni modus za sve aspekte scenarija, kreatori *Twin Peaks*a odlučili su se za dva, tako što su serijalnu detektivsku priču (zajednička lokalna i federalna istraga smrti Laure Palmer), u mnogočemu nalik formi miniserije, iskoristili kao ekspozicijski okvir za uvod u (...) sapunicu (neprekidne priče iz svakodnevnog života u *Twin Peaksu*, Washington)" (Dolan, 1995: 35). Otud su nastali i problemi s očekivanjima producenata i publike, koji su zbog

detektivskoga segmenta serijala očekivali jasno narativno zaokruženje (usp. ibid., 37). Međutim, usprkos otkrivanju Laurina ubojice/ubojica, druga sezona zapravo je ponudila formalno još otvoreniju priču, "čija je namjera (kao i svim kontinuiranim serijalima) da se neprestano ponavlja" (ibid., 43), čime se dodatno učvrstio "sapuničasti" karakter strukture i priče *Twin Peaks*a.

No ipak, kriminalistički i detekcijski segment serijala, odnosno misterija koji se njime proteže, njegova je značajna sastavnica, kao i Frostova i Lynchova autorskoga rukopisa. Frost, naime, osim što je ugled stekao kao koscenarist policijskoga serijala *Plavci s Hill Streeta* te se potvrdio kao scenarist nekoliko filmova-misterija (npr. *Vjernici – The Believers*, John Schlesinger, *Ukočeni od straha – Scared Stiff*, Richard Friedman, oba iz 1987), autor je i više žanrovskih romana kriminalističkoga i okultističkoga prosedea (točnije, njih sedam,³⁵ ne računajući ranije spomenute romane o *Twin Peaksu*). Sâm Lynch pak veoma je vokalan po pitanju fascinacije misterijima: "Volim misterije. Upasti u misterij i njegovu opasnost (...) sve postaje intenzivno u tim trenucima. Kada se većina misterija razriješi, to me izrazito razočarava. Stoga želim da se stvari doimlju do određene mjere zaključenima, no mora postojati neki postotak misterija da bi se san nastavio", pojasnio je u razgovoru o svom filmu *Izgubljena cesta* (Gilmore, 1997).

Kada je riječ o kriminalističkim inačicama misterija, znatan utjecaj na Lynchovo stvaralaštvo ima film noir (ili, manje uvriježeno, crni film). Odnosno, američka stilska struja kriminalističkog filma iz 1940-ih i 50-ih, sadržajno usredotočena na "mračan i brutalan kriminalni polusvijet amer. gradova i periferije s ciničnim protagonistima", a stilski priklonjena obilježjima "njemačkoga ekspresionizma" (usp. "film noir", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje): "noćnoj atmosferi, fotografiji u niskom ključu, u kojoj štošta ostaje u mraku, nerazaberivo; kompozicija fotografije je često narušena, rabe se manje uobičajeni kutovi snimanja, a učestali su nagli, uznemiravajući montažni skokovi i dezorijentirajući prostorni spojevi", koji dodatno dočaravaju "nesigurnosti

³⁵ Romani su redom: *Lista sedmorice* (*The List of Seven*, 1993) i njegov predstavlak *Šest mesija* (*The Six Messiahs*, 1995), zatim *Prije nego što se probudim* (*Before I Wake*, 1997), *Drugi cilj* (*The Second Objective*, 2009) te trilogija *Palatinovo proročanstvo* (*The Paladin Prophecy*, 2012), *Palatinovo proročanstvo 2: savez* (*The Paladin Prophecy 2: Alliance*, 2013) i *Palatinovo proročanstvo 3: odmetnik* (*The Paladin Prophecy 3: Rogue*, 2012),

svojih likova u varljivim društv. okolnostima." ("crni film", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje)

Na postavke film noira uvelike se oslanjaju *Izgubljena cesta* i *Mulholland Drive*, a djelomice i *Unutrašnje carstvo*, Lynchovi recentniji filmovi smješteni u urbanu sredinu Los Angelesa. No sklonost tom žanru prvi puta je retorički izražajno iskazao u *Plavom baršunu*, radnju kojega je smjestio u naizgled mirnu i sunčanu američku suburbiju, ambijentalno srodniju melodrami nego urbanoj sredini tipičnoga film noira, što je žanrovska formula koju je nastavio razvijati i u narednom projektu, *Twin Peaksu*.

Serijal, dakle, sadrži brojne tematske i stilske reference na film noir. Prema Grossman i Scheibel, koji se pak referiraju na Paula Schradera, lik koji odmah priziva konvencije toga žanra jest Dale Cooper, velegradski detektiv u baloneru, kojega kriminalistički slučaj odvodi u mjestašce nalik američkim gradićima 1940-ih i 50-ih, a koji *Twin Peaks* "vezuje uz dva ciklusa hollywoodskog film noira u 1940-ima: fazu privatnoga detektiva ili 'usamljenog vuka' tijekom Drugog svjetskog rata te realističkije policijske procedurale poslijeratnoga perioda" (2020).

Isto tako, serijal povremeno rabi "stilizirani noirovski izgled" (ibid.). "[E]ksterijerni kadrovi slapova Snoqualmie daju serijalu 'gotovo freudovsku povezanost s vodom', ponirući ispod hotela Great Northern u rijeku koja je nosila Laurino tijelo, podsjećajući na dokove, pristaništa i kišom okupane ulice klasičnog film noira." (ibid.) "Noirovskoj" pojavnosti pridonosi i osobito osvjetljenje: fotografija niskoga ključa i visokoga kontrasta te noćne scene interijera "stvaraju fatalističku atmosferu", a "svjetlost pada kroz prozore u kosim linijama i 'neobičnim oblicima' koji 'cijepaju ekran', poput chiaroscuro efekta u ormaru Horneove robne kuće, gdje se Audrey skriva ne bi li špijunirala [tamošnjega] voditelja [poslovnice] u 6. epizodi. Nagnuti kutovi kamere stvaraju kosi okvir i čine ekran 'nemirnim i nestabilnim', kao kada Josie odgovara na Hankov prijeteći telefonski poziv na kraju 4. epizode." (ibid.)

Uz taj žanr Grossman i Scheibel vezuju ugođaj i "narav" pojedinih mjesta radnje, poput barova kao što su Roadhouse, gdje se, primjerice, sluša živa glazba, izbijaju tučnjave, a pipničari sudjeluju u organizaciji prostitucije (usp. ibid.), i Wallies, u kojemu James biva uvučen u zločinački trokut

nalik onomu iz noirovskoga klasika *Dvostruka obmana* (*Double Indemnity*, 1944) Billyja Wildera (usp. *ibid.*), prerade istoimenog romana Jamesa M. Caina, i konačista, koja su, sudeći prema prizorima iz Timber Falls Motela, poprište nemoralnih sastanaka (Ben i Catherine tamo konzumiraju aferu te smišljaju intrige) i raznih drugih neobjašnjivosti (u motelu boravi i jednoruki prodavač obuće Philip Gerard, ljudski domaćin demona MIKE-a) (usp. *ibid.*).

Kao i u film noiru, "[b]oravišta ne nude sigurnost, stabilnost i njegujuće okruženje doma. Farma mrtvog psa (Dead Dog Farm) poprište je poslova s drogom. Kuća Harolda Smitha više je zatvor, smještena tik do sumnjive gđe Tremond i njezina unuka, koji mogu biti duhovi imena Chalfont. (...) Donnina idilična kuća oskvrnjuje se (prvo to čini BOB u 9. epizodi, potom Windom Earle u 24. epizodi), Shelly živi sa zlostavljačkim suprugom u kući pod trajnom renovacijom." (*ibid.*) Od svih mjesta u *Twin Peaksu* najbližija domu jest Normina zalogajnica, no kao "*diner* uz cestu, riječ je o prolaznome mjestu, postaji na putu do nekamo drugamo, pa su time i njegove okrijepe privremene" (*ibid.*).

Napokon, *Twin Peaks* intertekstualno je povezan s više istaknutih film noirova s temom lažnih predodžbi, privida i obmane. Pored motiva ljubavnoga trokuta između Jamesa i bračnoga para Evelyn (Annette McCarthy) i Jeffreya Marsha (John Apicella), na film *Dvostruku obmanu*, o zločinu zasnovanom na zavjeri između agenta osiguravajućeg društva Waltera Neffa i njegove ljubavnice Phyllis Dietrichson, koja ga nagovara da ubije njezina supruga ne bi li podijelili novac s police suprugova životnoga osiguranja, serijal se referira i likom agenta osiguravajućeg društva Neffa (Mark Lowenthal), upetljanog u intrige obitelji Martell, Horne i Packard. Također, značajan utjecaj na serijal imao je i *Bulevar sumraka* (*Sunset Boulevard*, 1950) Billyja Wildera – film o ostarjeloj filmskoj zvijezdi Normi Desmond (Gloria Swanson) koja se odbija pomiriti s krajem svoje glumačke karijere – čiji je sporedan lik Gordon Cole imenjak lika kojega u *Twin Peaksu* tumači sâm Lynch.

Pozamašne sličnosti mogu se pak pronaći i s noir filmom *Laura* (1944) Otta Premingera, adaptacijom istoimenog romana Vere Caspary (1943), o istrazi prividnoga umorstva lijepe i mlade poslovne žene Laure Hunt (Gene Tierney), predmetom opsesije njezina istražitelja, Marka McPhersona (Dana Andrews), potaknute uvidom u sadržaj njezinih pisama i dnevnika te iskazima

njezinih prijatelja i poznanika, kao i njezina mentora, ljubomornoga kolumnista Walda Lydeckera, koji ju je, kako se doznaje, odlučio ubiti. *Twin Peaks* temelji se na sličnim motivima: i serijalova je mrtva imenjakinja predmet fascinacije brojnih likova, na čijim se iskazima kroji Laurina slika pod ingerencijom istražitelja Dalea Coopera, usporedo s emitiranjem prve dvije sezone serijala objavljena je i knjiga *Tajni dnevnik Laure Palmer* Jennifer Lynch, zasnovana na prethodno postojećem motivu Laurina skrivena dnevnika, koja publiku, poput McPhersona, očaranoga zapisima Laure Hunt, uvodi u epistolarni svijet djevojčinih konfesija, nadalje, jedan od svjedoka u slučaju Laurina umorstva "razgovorljiva" je ptica imena Waldo, koju je pak liječio veterinar Bob Lydecker, prijatelj Philipa Gerarda, a važno je i spomenuti kako i oboma djelima dominira motiv Laurina portreta.

Naposljetku, *Twin Peaks* se često dovodi u vezu i s filmom *Vrtoglavica* Alfreda Hitchcocka, preradom romana *Lažna smrt* (*D'entre les morts*) Pierrea Boileaua i Thomasa Narcejaca, koji, premda se ne drži tipičnim film noitom, sadrži elemente toga žanra. Riječ je o djelu koje tematizira opsesiju akrofobičnoga detektiva Johna "Scottieja" Fergusona (James Stewart), zaljubljenoga u Madeleine Elster (Kim Novak), suprugu njegova poznanika, koju je prije njezina naizglednoga samoubojstva, počinjenoga padom s tornja, bio plaćen pratiti, ne znajući da se zapravo radi o glumici Judy Barton (također Novak), angažiranoj da prikrije umorstvo prave gospođe Elster, a koju će, nakon što sazna pojedinosti urote, navesti da, tragom Madeleine, padne s istoga tornja. U izvornom serijalu ta je sličnost najočitija kada je riječ o nadahnuću za ime Laurine sestrice Madeleine "Maddy" Ferguson, čije je ime spoj imena glavnih likova *Vrtoglavice*, motivu "dvostrukoga" Lelandova umorstva (neprikazana zločina nad Laurom kao inačicom Madeleine i prikazanoga zločina nad Maddy kao izvorne verzije Judy) te igri nizanja žena i ponekih njihovih dvojica (Laura, Maddy, Annie, Caroline) pri Cooperovu posjetu Crvenoj sobi, a poveznicu predstavlja i motiv Laurina portreta i portreta Madeleinine navodne pretkinje, duševno nestabilne samoubojice Carlote Valdes, kojom biva opsjednuta do želje za vlastitim samoubojstvom.

Ipak, *Twin Peaks* pritom se neprestano odmiče od konvencija film noira, odnosno kriminalističkoga i detekcijskoga žanra. Naime, i klasična detektivska proza, primjeri koje su priče Edgara Allana Poea i Arthura Conana Doylea, i tvrdokuhana, popularizirana djelima Dashiella Hammeta i Raymonda Chandlera, temeljem kojih su osmišljeni i mnogi filmovi i TV serije, nalaže

da su ljudski zločini racionalno objašnjivi, a misteriji zasnovani na opipljivim činjenicama, dohvatljivima logičkim intelektom (usp. *ibid.* 130). Štoviše, rješenje zločina podrazumijeva posvemašnje *otklanjanje* početnoga misterija, ističe Hague referirajući se na Caweltija (usp. *ibid.*, 131). Intuitivna dimenzija detektivova uma u konvencionalnoj se kriminalističkoj fikciji zanemaruje, u nju se nema povjerenja (usp. *ibid.*), u skladu s "inzistiranjem na tome da priče posjeduju konačne krajeve u kojima se racionalnost i red ponovno uspostavljaju" (*ibid.*). Takvo što, dakako, u opreci je s kriminalističkom pričom koju pripovijeda *Twin Peaks*.

Parafrazirajući Hague (usp. *ibid.*, 130–132), riječ je o serijalu koji: a) ne otklanja, već pojačava misterij početnoga zločina, čiji je počinitelj nadnaravno biće (demon BOB), u suradnji s mještanima Twin Peaksa i okolnih mjesta; b) u središte istrage postavlja nekonvencionalno ekscentričnoga detektiva, FBI-jeva agenta Coopera, a usporedo s njime i druge detekciji sklone likove (nositelje zakona Colea, Rosenfielda i Briggsa te tinejdžere Audrey, Donnu, Maddy i Jamesa), koji se pri rješavanju slučajeva oslanjaju na intuiciju i osjećaje, a poneki i vizije; c) počiva na nelinearnoj narativnoj strukturi ironijskoga i parodijskoga tona te otvorenoga završetka, oprimjerenoga motivom Cooperove zatočenosti u onostranosti i izlaska njegova zloga dvojnika u svijet imanencije.

Riječima Catherine Nickerson, izvorni *Twin Peaks* jest i "proslava detektivskih konvencija" i "parodija [detektivskoga] žanra" (1993: 271), koje u drugoj sezoni žanrovski rastače i subvertira (usp. *ibid.*) u vrstovni melanž, koji definira kao "tvrdochušanu gotiku" (*ibid.*, 276), zahvaljujući prijelazu iz tipične detektivske naracije, zasnovane na pripovjednoj dinamici između skrivanja (enigme koje predstavlja ubijeno tijelo) i razotkrivanja (načina na koji se odvijalo umorstvo) (usp. *ibid.*, 273), ka serijalnoj naraciji dominantno misteriozna tona, čiju strukturu obilježuje usmjerenost na razvoj budućih, a ne rekonstrukciju prošlih događaja (usp. *ibid.*, 274), kao i odsustvo čvrstoga pripovjednog zaokruženja (usp. *ibid.*, 276).

Sve navedeno serijal vezuje uz tradiciju već spomenuta postmodernističkoga pristupa žanrovima, odnosno detektivskoj fikciji, koji, kako navodi Hague, narušava "aristotelijanska očekivanja" tako što čitatelje lišava zaključka i katarze, zauzvrat im dajući "sažaljenje, strah i

grozu" (ibid., 133), odnosno, riječima Williama Spanosa, "užasavajuću neizvjesnost", koja otvara "nova područja svjesnosti neometane ograničenjima telosa i pozitivizma" (ibid.).

Kao što se uvidjelo u ranijem potpoglavlju, postmodernizam, zajedno s modernizmom, odnosno nadrealizmom i ekspresionizmom, značajna je oblikotvorna tendencija prisutna u *Twin Peaksu*, a koju svakako valja uzeti u obzir pri feminističkoj, te u određenom kontekstu i psihoanalitičkoj analizi kriminalističkih sastavnica prvih dviju sezona serijala. Međutim, ono što se nameće kao najvažniji predmet takvih analiza svakako je narav zločina koji pokreće *Twin Peaks*, a koji se ne razlikuje od mnogih drugih kriminalističkih djela koja u središte priče postavljaju žrtvu umorstva, čije okolnosti odgonetava osoba s detekcijskim ovlastima. Takav scenarij tradicionalno implicira jasnu rodnu podjelu: žrtve umorstva mahom su žene, odnosno lijepe djevojke, a detektiv i počinitelj zločina muškarci. Iz toga razloga, naredna će se potpoglavlja usredotočiti na proturječne osobine i trajektoriju lika FBI-jeva agenta Dalea Coopera, glavnoga detektiva, kao i istaknute "mrtve djevojke" Laure Palmer, uz provodni komentar na zločince serijala.

2. 4. 1. Dale Cooper: "deracionalizirani" detektiv?

Kada je riječ o vještinama Dalea Coopera, ne ostavlja se mnogo sumnje: svojom inteligencijom, etičnošću, umješnošću i iskustvom predstavlja uzoran primjer vrhunskoga detektiva, što podcrtava i njegova pojava na tragu hollywoodskih istražitelja 1940-ih i 50-ih (uredno začešljana kosa, elegantni baloner, rječit način govora), čime uočljivo odskače od većinom neiskusnih, priprostih, ne odveć rječitih te stilski neosvijestjenih policijskih službenika Twin Peaksa.

Naime, sudeći prema sadržaju prve dvije sezone te pratećem epistolarnom romanu Scotta Frosta, *Autobiografija FBI-jeva specijalnoga agenta Dalea Coopera: moj život, moje snimke* (1992), Cooper nedvojbeno utjelovljuje vrline, sposobnosti, znanja, moralnosti i snage, koje se tradicionalno pridijevaju muškim protagonistima fikcijskih, pa tako i žanrovski detektivskih djela (usp. MacInnes, 1998: 47). Ipak, unatoč tomu, on od takvoga lika i odskače: njegove "tehnike rješavanja zločina uključuju vjerovanje vlastitim snovima i intuiciji, kao i empatiziranje s ljudima (...), što su karakteristike koje se uvriježeno percipiraju 'mekima' ili ženstvenima (Gates, 2006: 28)", dok pri kraju serijala pak potpuno podbacuje kao lik "detektiva-heroja predodređenoga da vrati prvotni red" (usp. Lončar, 2021b). Drugim riječima, njegova iracionalnost, suradljivost i nemoć čine ga znatno nekonvencionalnijim, a time i rodno mnogo ambigvitetnijim junakom, što je karakterizacija kojom se Cooper uvelike odmiče od junaka kriminalističkih uspješnica 1980-ih, utjelovljenih u drugarskim policijskim serijalima (*Umri muški – Die Hard*, 1988–95; *Smrtonosno oružje – Lethal Weapon*, 1987–98. i dr.) ili neo-noir filmovima" (*Fatalna privlačnost*, Adrian Lyne, 1987), "koji nastoje potvrditi tradicionalna poimanja maskuliniteta, najvjerojatnije zbog ranijega gubitka Vijetnamskoga rata i daljnjega političkoga i ekonomskoga osnaživanja žena (Gates, 2006: 100)", a približava "privlačnim muškim likovima tada veoma popularnih soap opera poput *Dallasa* (1978–91) i *Dinastije* (1981 –89), koje je [žanrovski] oduvijek (...) voljela ženska publika." (Lončar, 2021b)

O Cooperovoj rodnoj transgresivnosti piše i Martha Nochimson. "Cooper nosi službeno odijelo i baloner no postavlja svjež i uvjerljiv standard za detektive te otvara novo poglavlje u odnosu između misterija i žudnje", tipičnom za tradiciju hollywoodskoga misterija (usp. Nochimson, 1995: 144). "Cooper je holmesovski samo u svojoj sklonosti prema misteriju; on se suviše senzualno

stimulira duglazijama, među ostalim twinpeaksovskim užicima" (ibid., 145). Ukratko, on se previše identificira s ranjivošću svoga tijela (usp. ibid., 146), karakterističnom za žene, da bi ga se odredilo kao čovjeka maskulino kodirane "cerebralne požude" (ibid., 145).

Shodno tomu, Nochimson ističe: "erotski tjeskoban, mračni milje hollywoodskoga detektiva nije neprisutan u *Twin Peaksu*. Kao ni antiseptičko holmesovsko stajalište. Ali Cooperov misterij uključuje nezamislivu slobodu od muškoga straha od tijela (kastacije?)", tipičnoga za tradicionalni detektivski žanr (usp. ibid.). On je "stručnjak za prelazak granica, tragač sposoban za samouvjereno i učinkovito kretanje između misaone jasnoće zakona i inteligentne fluidnosti tijela" (ibid., 147), naglašava Nochimson, povezujući ga s čarobnjakom iz ponavljajuće ritualističke pjesme u *Twin Peaksu*, stihovi koje glase "Kroz tamu buduće prošlosti / čarobnjak žudi vidjeti / pjeva između dvaju svjetova / 'Vatro, hodaj sa mnom'" (usp. ibid., 148).

Cooperovu sposobnost prelaska granica Angela Hague povezuje pak s tipom tzv. beskonačne igre, nadovezujući se na postavke filozofa Jamesa Carsea. "Beskonačni igrači", poput Coopera, naime, poigravaju se granicama, zaključuje, suprotstavljajući ih "konačnim igračima", poput psihopatskoga Windoma Earlea, koji predstavljaju suviše intelektualne likove detektiva, odnosno nositelje detektivske fikcije. "Konačne igre ovise o postojanju nepromjenjivih pravila, prostornih i vremenskih granica i 'zaključaka', prema kojima netko mora 'pobijediti'; u beskonačnim igrama, s druge strane, granice se stalno rastaču ne bi li se spriječio završetak igre" (ibid., 133). "Beskonačna igra, za razliku konačne, zaigrana je i radosna, 'ispunjena nekom vrstom smijeha' koji nije rugalački prema drugima nego 'smijeh s onima s kojima smo otkrili da se kraj za koji smo mislili da dolazi neočekivano rastvorio" (ibid.).

Na konflikt između konačne i beskonačne igre posebice se osvrće druga sezona, ističe Hague, suprotstavljanjem Windoma Earlea kao nositelja prvotnoga i Dalea Coopera kao nositelja drugotnoga tipa igre (usp. ibid., 134). "'Obrazovani beskonačni igrač uočava ono što je nedovršeno u prošlosti i u tome vidi rastuće bogatstvo", koje dovodi do neprestane samospoznaje. 'Uvježbani' konačni igrač smatra prošlost 'dovršenom i budućnost dovršivom te njegova obuka dovodi do konačne samodefinicije" (ibid., 135).

Dakako, Lynchova i Frostova priča odvija se u korist beskonačnoga:

Narativni razvoj Twin Peaksa zapravo ovisi o otklanjanju granica; da bi se priča – i serija nastavila, horizonti 'zločina' trebali su se proširiti prema van ne bi li se spriječilo ikakvo pravo rješenje. Te su oznake i temporalne i spacijalne te uključuju urušavanje granica između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti; između fizičkog i psihičkog prostora; između pojedinih ljudskih bića; te između ljudi i ne-ljudi. Vizije nekoliko likova objelodanjenje su i prošlih i budućih događaja, baš kao što se i Crna (i Bijela) koliba nalazi na nematerijalnoj lokaciji u koju se samo može ući kroz prostorno-vremenski portal. Uobičajene barijere koje razdvajaju jednu svijest od druge učestalo nestaju, kao kada Cooper sanja san o 'crvenoj sobi' Laure Palmer ili kada Maddy Ferguson izjavljuje da je bila tako bliska sa svojom sestričnom da je mogla 'osjetiti' njezine misli, te neljudski, bestjeslesni entiteti napadaju tjelesni, ljudski prostor ne bi li načinili štetu (u slučaju BOB-a) ili upozorili i poučili (Cooperov prijateljski, informativni Div).

(ibid., 133–134)

Naime, "svi ti događaji ruše pravila konvencionalne racionalne detektivske priče, isto kao što metode rješavanja zločina Dalea Coopera narušavaju sva načela znanstvene detekcije" (ibid., 134). Cooperove "neortodoksne tehnike rješavanja zločina", koje Hague naziva "deracionaliziranima", uključuju "vidovitost, prekogniciju i 'zajedničke' snove, vizije i opsesiju s tibetskim budizmom" (usp. ibid., 136). Odnosno, njegov talent proizlazi iz "povjerenja koje polaže na intuitivnu dimenziju vlastita nesvjesnog" (ibid.) – koncipiranoga, kao što je već ranije naznačeno, na tragu teorije kolektivnog nesvjesnog Carla Gustava Junga (ibid.), razvidne i u terapijskim metodama dr. Jacobyja (ibid.) – čime serijal ne narušava samo koncepciju racionalne detekcije, već ni ne uspijeva "pružiti ikakvo rješenje 'zločina'; njegova otkrivanja češće dovode do skupine većih, još neodgovorivih pitanja." (ibid.)

Dakle, Cooperova detekcija intuitivna je, odnosno, djeluje "prema 'sinkronističkom' povezivanju" (ibid, 136–137). Drugim riječima, Cooper se odmiče od "uzročno-posljedičnoga

rasuđivanja u korist onoga što Jung naziva sinkronicitetom, 'akauzalnoga principa povezivanja', koji omogućuje pojavljivanje značaja iz istovremene skupine ili grupiranja fenomena; znakovita slučajnost zamjenjuje linearnu logiku. 'Najkraća udaljenost između dviju točaka', Cooper pojašnjava šerifu Trumanu, 'nije nužno ravna crta', nadodajući da 'kada se dva različita događaja vezanih uz određeni predmet istrage odvijaju u isto vrijeme, moramo obratiti veliku pozornost.' (ibid., 138–139)

Njegov doticaj s nesvjesnim rezultat je mogućnosti "istinske vizije", kako je naziva bojnič Briggs, pojašnjavajući svome sinu Bobbyju razliku između običnog sna ('najobičnije sortiranje i katalogiziranje dnevnih događaja od strane nesvjesnog') i vizionarskog ('um koji sebe razotkriva sebi'), kakvog je očito Cooper imao kada je sanjao da se nalazi u Crvenoj sobi, odnosno čekaonici dviju Koliba, Crne i Bijele, koje prema Hawku, sudeći po 18. epizodi, reprezentiraju "ritual putovanja s jedne razine svijesti na drugu" (ibid., 142), a Hague ih povezuje s Jungovom koncepcijom (kolektivnog) nesvjesnog.

Prema Jungu, nesvjesno je mjesto gdje se razlike i nasuprotnosti spajaju, gdje svaki sadržaj sadrži svoju 'sjenku' (ibid., 140). "Jung kaže da se u toj domeni prvo upoznaje 'sa sobom (...)' sa svojom sjenkom. Sjenka je uzak prolaz, uska vrata, čija bolna konstrukcija ne šteti nikoga tko silazi do dubokoga bunara. Iza tih vrata nalazi se 'bezgranično prostranstvo' 'neizvjesnosti bez presedana', u kojoj konvencionalne dihotomije i odrednice gube smisao", pojašnjava Hague (ibid.)

Ako rečeno primijenimo na Cooperovu putanju u prve dvije sezone *Twin Peaks*a, razvidno je da se ulaskom u Crvenu sobu pokazao dovoljno hrabrim zakoračiti u "prostranstvo" nesvjesnoga i suočiti se sa svojom Sjenom, ukazujući na, jungovski gledano, "elastičnost" svoga ega, sklonog "beskonačnoj igri". "[U] beskrajnim igrama svi su porazi – i pobjede – privremeni", ustvrđuje Hague, a tome se kontekstu može interpretirati i Cooperov rascjep i pad u zlo (usp. ibid., 142). Napokon, serijal ne završava izjavnom već upitnom rečenicom; "Kako je Annie?", opetovano, kroz ironični, zburadi smijeh izgovara Cooperov dvojnik u tandemu s BOB-om, lišavajući gledatelja jasnoga zaokruženja priče (usp. ibid., 142).

Međutim, valja se zapitati: zašto serijal završava baš tom rečenicom? Ako Kolibe shvatimo kao prostor svojevrsnoga duševnoga razvoja i rada na sebi, Anniena uloga u Cooperovoj pripovjednoj putanji itekako nosi svojevrsan značaj, posebice kada se u obzir uzme da je i manifestni razlog njegova ulaska i rascjepa u Crvenoj sobi upravo spašavanje Annie od Windoma Earlea. No ipak, u onostranosti je Annien lik samo jedan u nizu ključnih ženskih likova: kao što je spomenuto u potpoglavlju o nadrealističkim elementima *Twin Peaks*a, Cooperovu djevojku retorički signifikantno supstituiraju likovi Carolinina i Laurina doppelgängera, dok se unutar prostorija Crvene sobe, osim Laurine zle dvojnice, pojavljuje i Maddy, kao i simbolizmom opterećeni antički kipovi Venere Kapitolijske (koja čedno prekriva svoje nago tijelo) i Miloske (bez ruku, osakaćene). Navedeno nimalo ne pridonosi osjećaju harmonije već, dapače, ukazuje na postojanje svojevrsna problema.

Iz toga razloga, daje se iščitati kako je središnja Cooperova duševna boljka upravo njegov odnos prema ženama za čiju se sudbinu drži odgovornim, čime se dodatno potvrđuje važnost feminističke i psihoanalitičke teorije za razumijevanje *Twin Peaks*a. Naime, ako Crvena soba rasijeca psihu na "dobru" i "lošu", sukladno karakteristikama koje pojedina osoba sadrži, nije slučajno što se Daleova "lošija" strana manifestirala u obličju lika otvorenoga za suživot s BOB-om, koji evidentno ne mari za diskurse empatije prema žrtvama nasilja kao što je Annie.

Što se sve iz navedenog može zaključiti? Očigledno, Cooperov lik mnogo je složeniji nego što se naizgled čini: s jedne strane predstavlja izravnu subverziju, no s druge i potvrdu konvencionalnih, pa i toksičnih obrazaca maskuliniteta, zasnovanih na faličkoj moći, čije su glavne forme, riječima Nochimson, "penetrirajući um/oko" te "penetrirajući šaka i pištolj" (usp. *ibid.*, 153).

U korist prvoga ukazuju njegove brojne intuitivne, iracionalne i ludičke, mahom jungovski i carseovski obojene karakteristike i ponašanja, koje ga postavljaju u ravnopravan položaj prema ženama. Takvo što osobito se očituje u njegovu odnosu prema Lauri, naglašava Nochimson, posebice u prizoru Cooperova sna (3. epizoda) – za koji se kasnije ispostavlja da je Laurina i njegova zajednička vizija – u kojemu se Laura postavlja kao subjekt, a ne narativno isključeni, fatalni objekt, kako je društvo tretira u zemaljskome svijetu (usp. *ibid.*, 151). Štoviše, u tome snu

"Laura je riješila misterij za njega" (ibid.). Odnosno, [d]o sredine druge sezone, Cooper nastoji povratiti ono što [već] (...) zna" [zahvaljujući Lauri] (usp. ibid.).

"Postoji užitak kada Cooper stekne znanje kroz srastanje s njom – kada ga poljubi, kaže mu ime svoga ubojice – ali žudnja sačinjena u poljupcu mješavina je njegove žudnje za razumijevanjem i njezine žudnje za komunikacijom. U Hollywoodu, tajne ženstvenosti konvencionalno se razlikuju od jasnoće muškosti. No u *Twin Peaksu*, Laurine tajne povezuju je s Cooperom" (ibid., 152). Isto tako, Cooperov pad u zlo daje se protumačiti kao podbačaj u junačkim stremljenjima, što također označava odklon od konvencionalnoga modela detektiva.

Unatoč tomu, Cooperov rascjep na "dobru" i "lošu" stranu, izazvan suočavanjem sa svojim arhetipom Sjene, aktiviranim svijesću o svojim odnosima s Annie, Caroline, Laurom i Maddy, ipak upućuje na svojevrsan konflikt u – slijedom Junga – njegovu nesvjesnom. Iako djeluje spremnim prijeći razne granice, bojazan ga ipak nadvladava, što ga ipak čini bližim likovima tradicionalnih, napose noirovskih detektiva, koje susret s tijelom "smrtonosne (ili mrtve) žene" dovodi u "doticaj sa svojom mračnijom stranom" (usp. Nochimson, 1995: 144), na način koji perpetuira ili opravdava stav o njezinu kažnjavanju zbog disrupcije koju donosi. U zadnjoj epizodi druge sezone, ipak je njegov zao, nasilju sklon dvojnik izbjegao u Twin Peaks, i to zajedno s BOB-om – simbolom "zla koji čine muškarci" poput ženomrzačkih likova Lelanda Palmera, Windoma Earlea, Lea Johnsona, Thomasa Eckhardta i dr. – s kojim je srastao u amalgam novoga, nedvojbeno negativnog lika.

Slijedom navedenoga, Coopera prve i druge sezone nužno ne valja sagledavati kao junaka u posvemašnjem odklonu ni od subverzivnih niti konvencionalnih tendencija, već kao ambigvitetnoga protagonista u dijalogu s rodnim obrascima. Ipak, s obzirom da se taj dijalog odvija u kontekstu ulaska u Crvenu sobu, a time implicitno i Crnu kolibu, kao uvodnoj točki psihološkog procesa suočavanja s destruktivnošću svoje žudnje, izvorni serijal uputno je tumačiti na tragu propitivalački subverzivnoga odnosa prema rodnim pitanjima; zločini koji se svakodnevno vrše nad ženama dio su mentalnih obrazaca svih, a napose muških pripadnika društva – od nemoralnih ništarija (Johnson), preko čestitih uglednika (Palmer), do tankoćutnih, empatičnih tragača za istinom (Cooper), a time i gledatelja koji su navedeni da se s njime identificiraju.

2. 4. 2. Laura Palmer: portret mrtve djevojke

"Mrtva je, zamotana u plastiku", čuvena rečenica koju u pilotu serijala izjavljuje Pete Martell nakon što uz rijeku pronalazi tijelo još nepoznate, ceradom presvučene žene, metadiskursna je uputa kojom se gledateljstvu pojašnjava ključna sastavnica njegova sadržaja: *Twin Peaks* temeljno je priča o mrtvoj djevojci, točnije, Lauri Palmer, lokalnoj miljenici koju vlastiti otac, u suradnji s demonom BOB-om, usmrćuje u noći 24. veljače 1989. Takvo što potvrđuje i Margaret Lantermann (Gospođa s cjepanicom), uvodna naratorica pilot-epizode *Twin Peaks*a (Bravo TV, 1993):

Da bih započela (...) priču, recimo samo da ona zahvaća sve – ona je onkraj "vatre", premda malo tko razumije to značenje. Priča je to o mnogima, ali započinje s jednom. I ja sam je poznavala. Ona koja vodi k mnogima je Laura Palmer. Laura Palmer je ta.

Tijekom prve dvije sezone gledateljstvo upoznaje Lauru uglavnom kao objekt predstavljen na četiri načina, odnosno u četiri osnovne verzije, koje se povremeno uzajamno isprepliću. "Prva" Laura predstavljena je u obličju mrtvoga tijela, poplavljeloga, omotanoga u plastiku i bačenoga u vodu, kojega se zatim anatomski istražuje i secira, a potom zakapa. "Druga" Laura funkcionira kao idealizirana slika, zahvaljujući kojoj i dalje živi, i u stvarnom i duševnom "prostoru" likova koji su je poznavali, ali i gledatelja serijala: osobito se izdvajaju uokvirene fotografije Laure u ulozi maturalne kraljice, koje se nalaze na polici s izloženim uspjesima njezine srednje škole, kao i u domu Palmerovih, te Jamesova snimka njihova piknika s Donn timer. "Treća" Laura tajnoviti je objekt u formi naličja svoje idealizirane slike, o čemu svjedoči njezin vlastiti glas, iskazan zapisima zvuka koje je na vrpici slala dr. Jacobyju, te tekstualnim izvadcima svojih dnevničkih zapisa, koji su se, pored dijegetskoga prostora serijala pojavili i u transmedijskom obliku, u okviru spomenuta djela *Tajni dnevnik Laure Palmer* Jennifer Lynch. Na kraju, Laurinom četvrtom verzijom mogu se držati i njezine dvojnice: prvenstveno sestra Maddy Ferguson (koja njezinu ulogu doslovnije preuzima u sekvencama iznalaženja informacija od dr. Jacobyja, kada se preodijeva u Lauru, te svoje tragične smrti od ruku Lelanda i BOB-a), ali i drugi ženski likovi, koji u pojedinim situacijama zrcale njezinu životnu putanju (Audrey, u trenutku kada je u bordelu gotovo siluje otac, koji je svojedobno bio općio i s malodobnom Laurom; Shelly, samim time što trpi obiteljsko nasilje i čiji dom sadrži

dijelove prekrivene plastičnom ceradom) te ponašanje (Donna, kada nosi njezine sunčane naočale i dolazi u opasan kontakt s Lelandom), ili pak djeluju kao njen supstitut (Annie u Crvenoj sobi, koja se izmjenjuje s Carolininim i Laurinim doppelgängerom).

Na temelju navedenog, razvidno je zašto se Laura smatra jednom od najpoznatijih "mrtvih djevojaka", popularnog kriminalističkog motiva, na koji su se u kontekstu *Twin Peaks*a negativno osvrnule Alice Bolin (2014) i Margaret Lyons (2017). Međutim, taj motiv ne pripada samo tipu kriminalističke fikcije, iako jest njen čest dio. Njegovi dosezi znatno su dublji i širi, o čemu naročito uvjerljivo piše Elisabeth Bronfen. Odnos između smrti, umjetnosti i napose estetski privlačnih žena, složen je, ističe, pojašnjavajući kako se motiv u vizualnom obliku osobito popularizirao u Europi u XVIII. i XIX. stoljeću (usp. 1992: 3), periodu nastanka povijesnoga modernizma, psihoanalize, fikcijskih žanrova gotike i horora te medija filma, kada je, slijedeći postavke Brama Dijkstre, ikonom kreposne ženstvenosti postala bolesna ili mrtva žena (usp. ibid., 59), o čemu svjedoči i čuveni citat američkog književnika Edgara Allana Poea: "Smrt je lijepe žene, nedvojbeno, najpoetičniji motiv na svijetu." (ibid.)

Lynchov i Frostov serijal nesumnjivo se oslanja na tradiciju uporabe toga motiva, no način na koji ga obrađuje, sudeći prema literaturi, kreira poticajna i potencijalno drugačija tumačenja, posebice ako ga sagledamo iz perspektive Elisabeth Bronfen. "Slika ženskoga leša predstavlja koncept ljepote koji smješta rad smrti u službu estetičkoga procesa, jer ovaj oblik ljepote zavisi o pretvorbi živoga, pokretljivoga [engl. *animated*] tijela u neživo [engl. *deanimated*]", objašnjava Bronfen (1992: 5). Mrtvo tijelo lijepe žene implicira graničnu situaciju između života i smrti: "s jedne strane, duša je otišla iz ženina tijela, ali njezina ljepota još nije krenula iščezavati, što hoće u prirodnom procesu raspadanja." (ibid.) Utoliko je riječ o "savršenoj" estetskoj formi, dovoljno prirodnoj i "neprirodnoj" (artificijelnoj) da utjelovi idealni umjetnički objekt, mrtvu prirodu, i u vizualnom, ali i tekstualnom smislu. Naime, truplo je ujedno i skup znakova, tekst koji predstavlja hermeneutički zadatak za anatoma (usp. ibid., 6), a time i detektiva, te prostor preko kojega se osobito "područje znanja prevodi u neku drugu verziju" (ibid., 7), ističe Bronfen pri analizi slike *Anatom* (*Der Anatom*) austrijskoga slikara Gabriela von Maxa iz 1869, na kojoj se studiozni liječnik sprema secirati privlačnu mrtvu djevojku.

Međutim, zašto baš estetski prihvatljiva mrtva *žena*? Da bi na to pitanje odgovorila, Bronfen podrobnije analizira fenomen smrti. Naime, smrt uvijek leži mimo granica čovjekova "osobnog iskustva, izvan i onkraj" – lacanovskom terminologijom – "imaginarnog i simboličkog registra" (ibid., 54). Smrt pripada domeni Realnog, može se "jedino čitati kao motiv, označitelj s neprestano uzmičućim, nedohvatljivim označenim, koji uvijek ukazuje samorefleksivno ukazuje na druge označitelje. Smrt ostaje izvan jasnih kategorija. Nigdje je, zato što je samo praznina, rez, promjena iz živoga tijela u leš, ono prije (bolna bojazan, spokojna radost mrtve osobe) i ono poslije (žalovanje preživjelih), neshvatljiva točka, lišena empirijskoga objekta. S druge strane je svugdje, zato što smrt počinje rođenjem i ostaje prisutna na svim razinama svakodnevnog postojanja." (ibid.)

Proturječnu dvojnost smrti autorica vrlo dobro ilustrira teorijom Jurija Lotmana, odnosno njegovom naratološkom analizom mitova, prema kojoj se "osnovna serija događaja u mitu (...) može svesti na (...) ulazak u zatvoreni prostor – izlazak iz njega", bilo to "špilja", "grob" ili "kuća", što se može tumačiti, među ostalim, kao "smrt", "začeće" ili "povratak kući" (ibid., 65). Smrt i rođenje, a posredno i uskrsnuće povezani su (usp. ibid.); smrt ugrožava čovjekov "osjećaj stabilnosti, cjelovitosti, osobne jedinstvenosti ili besmrtnosti" (ibid., 46), ali i označava "povratak u simbiotsko jedinstvo, u spokoj prije razlikovanja i napetosti života, u zaštitno utočište prije individuacije i kulturacije" (ibid., 65), svojevrsan beskraj, u judeo-kršćanskoj kulturi predstavljen motivom raja.

Navedeno Bronfen povezuje sa društvenom konstrukcijom žene i ženstvenosti. Poput smrti, u dominantnoj kulturi one su također izvan jasnih kategorija, uzmičuće označeno unutar simboličkog registra (usp. ibid., 55); parafrizirajući Sigmunda Freuda, i "smrt" i "ženstvenost" najtrajniji su misteriji (a time i motivi) zapadnjačke kulture (usp. ibid., 11). Razloge za to Bronfen objašnjava pozivajući se pak na Simone de Beauvoir: kako je u takvoj kulturi "muškarac subjekt, apsolut, a žena Drugo", a svaki se "koncept drugosti temelji na dvoznačnosti, *Žena*" – poput smrti kao suštinski nepoznatog iskustva – ne može utjelovljavati stabilan pojam (usp. ibid., 66).

Zbog toga se žena najčešće dijeli na dva tipa "majki", iz kojih proizlaze ostali ženski tipovi: zavodnica Eva i iscjeljujuća Djevica Marija (usp. ibid.). Prvotna je simbol "ranjenosti čovječanstva" (ibid., 67), te se vezuje uz alegoriju "prirode", "strasti", "spontanosti" (ibid., 66),

"zla, grijeha, obmane, destrukcije i negacije" (ibid, 67), a druga predstavlja ljekovitu majku, iskupljenje od tijela, grijeha i krivnje (ibid.). U skladu s time, simboliku tih majki može se usporediti i s psihoanalitičkim tumačenjima kulturalne percepcije ženskoga tijela: ženskih genitalija, a napose rodnice, metaforički bliskih Evi, koje služe, sagledavano iz kuta koncepcije Edipova kompleksa, kao motiv manjka, kastracije i razdvajanja (ibid., 11), a posredno i propadanja, bolesti i kobnosti (ibid.), te dojke, koja se vezuje uz Mariju, inačicu čistoće i tjelesne netaknutosti, kao "jednoga od nekoliko povlaštenih djetetovih objekata koji stvaraju osjećaj sjedinjenosti i neoskvrnjenosti" (ibid.).

No ipak, te dvije vizije tijela i žene nisu uzajamno isključujuće: isto kao što se život stvara u ženskim genitalijama, a osjećaj jedinstva potencijalno remeti zagušujućom i u konačnici kastrirajućom figurom predepdipske, falusne majke (čija dojka, prema Melanie Klein, može biti i intruzivna, a u svom odsustvu i ugrožavajuća po djetetov život), i Eva i Marija roditeljice su osobite kulture te nositeljice njezine "točke nestajanja" (usp. ibid., 67).

Naime, "majčin dar rođenja ujedno je i dar smrti," a, nastavlja Bronfen, "zagrljaj voljene [osobe] također označava gubitak ili poništenje sebstva. Majčino tijelo i njegovi zamjenjivi objekti ljubavi suštinski su obmanjujući, izvor života zakriljen ljepotom, ali nagrižen fermentima smrti, poprište obećanja jedinstva i podsjetnik na ranu na kojoj se zasniva život. Majčinska figura (maternica [engl. *womb*]) ne izjednačava se samo sa smrću u smislu povratka u beživotnu pasivnost (grobnica [engl. *tomb*]). Štoviše, obje (...) služe kao alegorije čovjekove smrtnosti, kao fiksirane slike ljudskoga usuda" (ibid., 67).

Shodno tomu, razvidno je zašto Lotman pri mitološkoj analizi s motivima špilje, groba i kuće – u koje, ne bi li pokretao priču, mahom muški junak valja ući te iz njih izići, a koji ujedno reprezentiraju inačicu prepreke i smrti – izjednačava i motiv žene, zaključuje Bronfen slijedeći postavke Terese de Lauretis te aludirajući na kulturalnu poveznicu između majke i zemlje, kao i životnih ciklusa koji iz nje proizlaze (usp. ibid., 65).

Ambigvitetnost žene, kao i nestabilnost koju u patrijarhalnom društvu izaziva, u konjunkciji s motivom smrti rješava se tzv. drugim pokopom, kako kazuje Bronfen referirajući se na Roberta

Hertza i njegov antropološki koncept žalovanja kao dvostrukoga pokapanja (usp. *ibid.*, 103), prema kojemu "smrt nije završena u jednom trenutačnom činu destrukcije, nego ukazuje na proces, pretvorbu ili prijelaz, koji napreduje do oblika ponovnoga rođenja" (*ibid.*, 103). Taj proces Bronfen sagledava kao niz ritualnih repeticija koje vezano uz leš obavljaju preživjeli, ne bi li spoznaju o uznemirujućoj dualnosti mrtvoga, a posebice ženskoga tijela zamijenili stabilnom slikom ili znakom (usp. *ibid.*, 46), kao što su, primjerice, spomenik ili portret (usp. *ibid.*, 46, 103).

Međutim, takav proces nije nužno vezan uz repetitivne ritualne radnje nad mrtvim ženskim tijelom, ističe Bronfen, nego i nad živim. Odnosno ženom, koju – ako zauzme pretjerano ambigvitetnu ulogu objekta tuđe žudnje i tjeskobe, kulturološki simboliziranoga mitološkom figurom čudovišne Meduze (usp. *ibid.*, 121) – društvo nužno ubija, ritualno ga pretvarajući u socijalno prihvatljiv fetiš (usp. *ibid.*, 123).

Sve to, dakako, rezonira s likom Laure Palmer i četirima njenim verzijama, spomenutima na početku potpoglavlja. Ona je mrtvo tijelo, i to ne bilo kakvo; poplavljalosti usprkos, lijep i očaravajući leš, što se daje do znanja kada šerif Truman i dr. Hayward u pilot-epizodi razotkrivaju Laurino lice iza plastičnoga "vela", nakon čega, uz glazbenu pratnju melodramatskoga dijela kompozicije *Tema Laure Palmer*, s udivljenjem, melankolijom i sentimentalnim patosom izgovaraju njezino ime. Dakle, jedni od prvih epiteta koji se implicitno pridijevaju Lauri Palmer jest da je mrtva, ali i mlada i lijepa, estetski objekt, što svakako priziva Bronfenina zapažanja o motivu lijepe mrtve žene, odnosno djevojke kao umjetničkoga djela koji ilustrira graničnu situaciju između života i smrti.

Laurin leš, obavljen plastikom na obronku rijeke tako već od početka funkcionira kao vrhunsko likovno djelo, usporedivo s istaknutim slikama mrtvih djevojaka u vodi, poput *Ofelije* (Ophelia, 1852) Johna Everetta Millaisa i *Mlade mučenice* (*La jeune martyre*, 1853) Paula Delarochea, kao i slikama mrtve prirode, odnosno odrezana cvijeta koji je i mrtav i svjež u isti mah – Lindsay Hallam (2018: 20) i Franck Boulègue i uspoređuju je s ružom (2017: 27), povezujući motiv s Plavom ružom (Blue Rose), nazivom FBI-jeva tajnoga projekta konkretnije predstavljenoga u

Vatro hodaj sa mnom, čiji su predmet istraživanja paranormalni slučajevi, kojima pripadaju i oni vezani uz zločine demona BOB-a.³⁶

Poput navedenoga tajnog projekta, Laura je također i misteriozni objekt, primjer skrivenoga znanja koji tek valja razotkriti. Nad njenim tijelom vrši se kriminalistička istraga i obdukcija; Laurino se tijelo oskvrnjuje – premda se na zahtjev dr. Haywarda dokraja ne secira, već pogrebnicima predaje u dovoljno neokaljanom obliku – posebice kada se u pilot-epizodi svjedoči vrlo grafičkoj sceni obrade nokta ne bi li se iz njega izvadio papirnati umetak na kojemu piše slovo "R" (za koji se naposljetku saznaje da je sastavnica prezimena "Robertson", muškarca koji je maloljetnom Lelandu prenio, možebitno seksualnim zlostavljanjem, demona BOB-a)³⁷. Osim toga papira u Laurinom želucu se pronalazi i slovo "J", komadić plastičnoga žetona iz bordela (i kockarnice) One Eyed Jack's, implicirajući kako joj je tijelo doslovno sačinjeno od slova, a svojevrsna su mu tekstualna refleksija i njezini dnevni, koji se također oskvrnjuju (jednomu stranice uklanja Leland/BOB, a drugoga uništava Laurin agorafobični prijatelj Harold Smith /Lenny Von Dohlen), glasovne poruke upućene dr. Jacobyju (jednu od kojih Donna, James i Maddy izrežu, odnosno montažno preurede ne bi li obmanuli psihijatra), kao i videosnimka s odrazom Jamesova motora u njezinom oku.

No ipak, Laura se, poput Premingerove filmske imenjakinje, prije svega pamti kao slika u formi portreta. Naime, kako Bronfen pojašnjava, svaka smrt predstavlja značajnu ugrozu osjećaju stabilnosti, cjeline, individualne jedinstvenosti i iluzije o besmrtnosti (usp. *ibid.*, 46), odnosno remeti zaštitnu narcističku alegoriju i simboličke kodove osobe i/ili društva (usp. *ibid.*, 54). Laurinom smrću takvo što dogodilo se i mještanima Twin Peaksa: prve dvije sezone vrlo se uvjerljivo bave načinima na koji mnogi likovi žaluju njezinu smrt, napose njoj bliski vršnjaci (Donna, James, Audrey i dr.) te roditelji i obiteljski prijatelji (porodica Hayward i Horne). Svima njima zajedničko je da se s tom disrupcijom nose tako što nastoje "uskrnuti" ili – riječima Christy Desmet – "kanonizirati" (1995: 93) Lauru Palmer, odnosno *nanovo* je zakopati ne bi li njezino truplo simbolički zamijenili stabilnim znakom. Taj znak prvenstveno je idealizirana i stabilna slika

³⁶ Zanimljivo je uočiti i sljedeća BOB-ova žrtva, Maddy, nosi plavi kućni ogrtač s ušivenim cvijetom.

³⁷ U međunarodnom pilotu BOB kazuje da je slovo trebalo ukazivati na njegovo vlastito ime (Robert).

Laure, što se retorički naznačuje čestim motivima Laurinih foto-portreta, na koje ukazuju kadrovi iz doma Palmerovih te srednje škole mjesta, kao i većina objavnih špica serijala.

Shodno tomu, moglo bi se reći da je *Twin Peaks* vrhunski primjer priče u kojoj izjednačavanje trupla s estetski privlačnim umjetničkim djelom umiruje zajednicu od spoznaje o uznemirujućim razlozima njegove smrti; u takvim pričama trupla su uvijek reprezentacije reprezentacija, dvostruko udaljena od objekta njihova referiranja (usp. 1992: 110), čime se pogoduje zakriljenju nedostatka, manjka i prolaznosti, s kojima ih je Laura svojom smrću suočila.

Međutim, sagledavajući dvije sezone izvornoga serijala kao cjelinu, ne može se reći da je taj proces završen, da se slika Laurine na kraju serijala stabilizirala, odnosno učvrstila u svojoj idealiziranoj inačici. Štoviše, u zadnjoj se epizodi Laura pojavljuje kao dvostruka sablast Crvene sobe, jedna "dobra" i jedna "loša". Ako je drugi pokop primjer uspješnoga žalovanja, odsustvo konačnoga zakapanja primjer je neuspješna žalovanja, odnosno melankolije, Freudova pojma koji označava patološki odgovor na gubitak određena objekta (usp. 1957: 246).

Isto tako, valja imati na umu da je Laura i prije svoje smrti zapimala ulogu idealizirane, fetišizirane slike: u maniri svetice bila je pomagačica potrebitima (tutorica autističnom Johnnyju Horneu /Robert Davenport, odn. Robert Bauer, a u trećoj sezoni Erik Rondell/, učiteljica engleskoga jezika imigrantici Josie Packard te dostavljačica hrane u sklopu "Meals on Wheels" programa), a u maniri socijalno poželjna, ženstvenoga objekta i maturalna kraljica čiji je portret već otprije bio ustoličen ne samo u domu Palmerovih nego i u školi, poprištu društveno-simboličke potvrde. No, kako se protokom serijala doznaje, ispod toga ideala još se za života skrivalo se znatno mračnije naličje za koje su poneki znali ili bar naslućivali, obilježeno seksualnim zlostavljanjem, promiskuitetom, prostituiranjem i zlouporabom droge, i koje je onemogućavalo adekvatnu integraciju Laurine slike i prije njezina umorstva.

Samim time, Laura je svojom dvojnošću na razmeđu i Marije i Eve, te složenošću na tragu noirovske *femme fatale* (Richardson, 2004: Kelkedi, 2015) i mitološke Meduze, i prije svoje smrti djelovala kao ugroza narcističkoj stabilnosti Lelanda/BOB-a, a potencijalno i čitavoga društva, o čemu vrlo dobro svjedoči Bobbyjev uzrujan monolog na njezinom pokopu, kojim naglašava kako

su "svi" ubili Lauru Palmer nedostatnim zanimanjem za njene probleme, odnosno – kako se kasnije doznaje – za pozadinu buržajske maske Palmerovih.

Parafrazirajući Toma O'Connora, zbog privatne naravi seksualiziranoga umorstva, Laurina smrt "iskrvarila" je iz domene društvena autoriteta u područje osobne fantazije (usp. O'Connor, 2004: 317) s kojom se kolektivno mnogo lakše nositi: takvo što, napokon, metaforički osobito uvjerljivo ilustrira prizor u kojem učesnici pogreba nijemo svjedoče Lelandovu bacanju na Laurin lijes, koji se pak zbog kvara ukopnoga mehanizma potom krenuo pomicati gore-dolje, evocirajući kretnje nalik onima pri spolnom odnosu.

Tezi o višestrukosti Laurina "lica" pridonose i spomenute reference serijala na Hitchcockovu *Vrtoglavicu*. Takvo što naročito je uočljivo kada je riječ o liku Maddy Ferguson, Laurinoj sestrini-dvojnici te "dobroj" ili "moralnoj" inačici Laure, koja, kao i u filmu, predstavlja "drugi" objekt žudnje pojedinih likova, odnosno kopiju inicijalno izgubljenoga "prvoga" objekta, "čija smrt dokida priču žalovanja i detekcije" (usp. ibid., 326). Maddy ne samo da nalikuje Lauri, nego postupno zauzima i njezinu ulogu u odnosu s Donnom, Laurinom najboljom prijateljicom, Jamesom, Laurinim tajnim dečkom, i Palmerima, ne bi li u konačnici skončala kao Laura, tako što je isti počinitelji zločina ubiju, i to načinom gotovo istovjetnim Lelandovom odnošenju prema Laurinom portretu – dakle, Laurinoj simbolički "dobroj" inačici, čiji je "živi" odraz Maddy – kojega u 3. epizodi rastrojeno plešući razbija i premazuje vlastitom krvlju: Leland u suradnji s BOB-om s Maddy u naletu zvjerstva "pleše", šakama vrlo grafički "razbija" te joj njezinom krvlju premazuje lice, sugerirajući, na tragu Desmetinih tvrdnji, kako je u društvu Twin Peaksa podjednako kobno biti i svetica i bludnica, dokle god se ne zahtijeva autonomija (usp. 1995: 101), a – valjalo bi nadodati – i pravo na karakterna proturječja.

Svako proturječje pak može se dovesti u vezu s pojmom jezovitoga ili zazornoga (njem. *das Unheimliche*), kojega je Ernst Jentsch prvi konceptualizirao kao oblik intelektualne nesigurnosti (Freud, 2010: 10), a potom teorijski razvio Sigmund Freud, shvaćajući ga kao neugodno iskustvo koje nastaje kada se poznato učini nepoznatim ili nepoznato doživi poznatim, izvorište kojega je u djetinjstvu i represiji ida, odnosno instinktivnih, nesvjesnih impulsa, kao i straha od kastracije, do kojega dolazi ulaskom u edipsku strukturu, u kojoj se dijete postepeno simbolički razdvaja od

majke, tj. primarnoga staratelja (usp. 2010). Nastavljajući se na Freuda, pojam je dalje razrađivao i Jacques Lacan, prema kojemu je jezovito oblik tjeskobe (usp. 2014: 75) proizišle iz doticaja s registrom Realnoga, koje označava sve ono što se ne može imaginarno ili simbolički predstaviti, kao što je trauma, gubitak, manjak ili smrt, kao i Julia Kristeva svojim konceptom zazora ili odbacivanja (franc. *l'abject*), odnosno doživljajem užasa koji se javlja pri kolapsu značenja, izazvanim nemogućnošću razlikovanja sebe od Drugoga, što se posebice očituje pri susretu s lešom (usp. 1989: 10).

Iz navedenih razloga jezovito se najviše manifestira pri suočavanju s dvojništvom, udvajanjima i repeticijama, ili freudovski rečeno, prisili ponavljanja kroz nošenje s povratkom potisnutog (usp. 1986), koji se u filmologiji drže važnijim poetičkim značajkama Davida Lyncha (usp. Mactaggart, 2021: 71; McGowan, 2007: 229 i dr.), uočljivima i u nizu jezovitih motiva u izvornom, ali i svim kasnijim izdanjima *Twin Peaks*: npr. sâm serijal u prijevodu se naziva "Dvostruki vrhunci", a priča mu se uvelike poigrava javnim i tajnim aspektima neke osobe ili predmeta (npr. dvojicom Laurinih momaka i dvama dnevnicima, dvjema računovodstvenim knjigama Martellovih i dr.), dvojnicima (Laura i Maddy, demoni MIKE i BOB, čija imena dijele i Mike Nelson i Bobby Briggs, i dr.), ili začudnim ponavljanjima (kadrovima na tragu Lelandova plesa s Laurinim portretom te zagonetnim rečenicama poput "Sve nisu kakvima se čine" ili "Opet se dešava", kojom pak Div Coopera obavještava o Maddynom ubojstvu).

Međutim, prema Shlomith Rimmon-Kenan i njezinom čitanju Freudove psihoanalitičke teorije, postoje dvije vrste repeticije (Bronfen, 1992: 325), konstruktivna, koja naglašava razlike i potiče na nadilaženje uznemirujućega iskustva "s onu stranu načela ugone" (usp. Freud, 1986: 133), te destruktivna, koja podcrtava istost i poniranje u jednakost, vrhunac koje je smrt (usp. Bronfen, 1992: 325). Svi ti repetitivni procesi, fragmentacije i udvajanja, naime, djeluju ili kao obrana od smrti ili njezino pretkazanje (usp. *ibid.*, 257), stoga oni koji se s tom smrću suočavaju ujedno se suočavaju i s odlukom na koji će način prekinuti ta jezovita ponavljanja.

Scottie Ferguson u *Vrtoglavici* melankolik je koji se s gubitkom voljene nosi destruktivno: navedenu repeticiju, odnosno "prisilu ponavljanja", i neizvjesnost koja iz nje proizlazi, dokida eliminacijom Judy, kopije naizgled preminule ljubavi Madeleine. Drugim riječima, on kažnjava

Judy jer neadekvatno odražava idealiziranu mrtvu ženu, tj. odbija zauzeti ulogu objekta "kojim se izgubljena žena ponovno pronalazi i uskrsava", ne bi li Scottie vodio za njega prihvatljiv dijalog s mrtvima i artikulirao svoje nekrofilijске žudnje (usp. *ibid.*, 326). Kako Judy ne može nikada posve nalikovati Madeleine, s njom se jedino može izjednačiti u smrti: dokidanjem kastrirajuće spoznaje o razlikama između navedenih žena, koje bi ga u suštini podsjetile na gubitak prenatalnoga jedinstva s majkom kao prvim voljenim objektom, Scottie si osigurava vlastitu narcističku stabilnost i cjelovitost (usp. *ibid.*, 329), odnosno stavlja se u položaj "preživjeloga" nauštrb onih koje umiru, vertikale nasuprot horizontala (usp. *ibid.*, 8).

Dakle, da se naglasi već rečeno, oni koji žaluju i preživljavaju kulturološki predstavljaju muževnu poziciju, ističe Bronfen (*ibid.*), a mrtvi ženstvenu, čija je jedna od svrha uvijek iznova prikrivati izvorni gubitak jedinstva s prvotnim starateljem, koji je u današnjoj kulturi najčešće majka. Laurina uloga nedvojbeno je odgovarala potonjem: kako svojim različitim, proturječnim i autonomiji sklonim osobinama nije mogla osiguravati ugodnu egzistenciju maskulino kodiranoj zajednici, neugodnu žudnju i kastracijsku prijetnju koje im istovremeno izaziva valjalo je ukloniti. Živu ju je bilo jednostavnije ubiti, ispuniti joj tijelo slovima muških imena i pretvoriti u fetišiziranu, fantazmatsku sliku na tragu Marilyn Monroe (Trczinski, 2020), a mrtvu nastojati pokopati stabilizacijom iste te fantazije. No to nije bilo moguće; naizgled fantazma, ispod površine ona je oduvijek bila fantom, koji nakon njezine smrti nastavlja živjeti u različitim inačicama žena, čija jezovita proturječja ne prestaju ugrožavati muškarce Twin Peaksa.

Kao implicitni komentar na nasilje nad likom Dorothy Vallens u *Plavom baršunu* David Lynch izjavio je da u njegovim filmovima "vidimo samo jedan dio [likova] u jednoj specifičnoj situaciji" te da to "ne znači da je (...) Dorothy Vallens istina o svim ženama. To je kriška nečega. Kriška može djelovati istinito, no nije posvemašnja istina" (2018: 280). Ipak, sudeći po načinu oblikovanja izvornoga serijala, Laura Palmer je zaista ta "vodi k mnogima", kako kazuje Margaret Lantermann, te, premda ženski likovi zadržavaju svoju samosvojnost, odrazi Laure Palmer u karakterizaciji i pripovjednim lukovima mnoge od njih guraju u domenu podlijevanja "zlu koje čine muškarci". Iz toga razloga Lauru se itekako može interpretirati kao vjerno utjelovljenje liminalnosti ženske pozicije u patrijarhatu, koja je poput smrti uvijek "drugotna", kao i fatalne putanje koja čeka svaku ženu ako se približi ulozi *femme fatale*.

Kritičari reprezentacije žena *Twin Peaks*a, poput Hume George, Lafky i dr., u takvim postupcima ne vide išta pozitivno, odnosno tumače to kao mizogini, eksploatacijski pristup likovima "mrtve djevojke" i "žene u nevolji" koji afirmira patrijarhalnu poziciju. Međutim, dubljom feminističko-psihoanalitičkom analizom oblikovnih i sadržajnih postupaka djela, daje se zaključiti da se Laurina uloga, kao temeljna uloga žene u svijetu serijala, ipak ne može shvatiti kao nešto što nekritički potvrđuje štetne rodne fantazije postojećega kulturno-društvenoga poretka.

Nesumnjivo, *Twin Peaks* povlači poveznicu između ugrožavajućih proturječja koje Laura i drugi ženski likovi reprezentiraju (one su i oličenje mita i fantazije, ali i fatalnosti i jeze) te koncepcija smrti, smrtno kazne i posmrtnih rituala. Takvo što čini retorički izražajnim ponavljanjima, udvajanjima te naglascima pojedinih motiva (mrtvo tijelo, portret i dr.), čija je svrha rekreirati mješavinu fascinacije, jeze i zazora, koji neminovno narušavaju doživljaj cjeline u patrijarhalnom društvu fiktivnoga gradića, a posredno i gledatelja serijala. Osobitim vezivanjem motiva nasilja i smrti uz žene, serijal izvrsno pokazuje da i duševni i društveni ustroj svoju imaginarnu stabilnost, lišenu adekvatna suočavanja sa smrću, uvelike zasniva na destrukciji feminiteta, napose onoga koji se aktivno opire uvriježenim postavkama maskuliniteta.

Naime, nastavljajući se na Griseldu Pollock, Bronfen ističe kako kulturalne reprezentacije redovito koriste žensko tijelo ne bi li pregovarale s muškom seksualnošću (1992: 121). Samim time, takvo što čini se i kada je riječ o mrtvom ženskom tijelu. "Žena je znak, 'ne žene nego Drugoga u čijem se ogledalu maskulinitet mora definirati. To Drugo nije, doduše, jednostavno, konstantno ili fiksirano. Oscilira između ljubavi/gubitka i žudnje/smrti'" (ibid.). Utoliko, *Twin Peaks* nedvojbeno progovara o problematičnim maskulinitetima: naspram Laurina, kao i tijela drugih žena, mnogi se muški likovi definiraju kao zločinci, detektivi, forenzičari i ostali "preživjeli". No njima se mogu i nadodati oni koji naizgled nemaju namjere nanositi zlo, no nehotično pridonose patrijarhalnim principima, kao što su, primjerice, dr. Hayward, James i, ponajviše, Dale Cooper.

Ukoliko Lauru možemo smatrati ishodišnim ženskim likom, utoliko Coopera možemo muškim. Njihove su pozicije naizgled nasuprotne, odnosno komplementarne: ona je misteriozni objekt kriminalističke detekcije, a on istinoljubivi subjekt, čime zadržava dominantnu ulogu u svijetu serijala, neovisno o postojanju mnoštva drugih likova. Također, serijal započinje pronalaženjem

Laurina tijela, a završava Cooperovim "padom". Ipak, u međuvremenu se uspostavljaju i sličnosti između Laure i Coopera, koje se osobito očituju njihovom voljnošću za komunikacijom u području onostranosti, ali i u činjenici da su oboje doživjeli traume koje su značajno utjecale na njihove živote (usp. Bushman, 2013: 86).

Traumu potonjega, odnosno rad nesvjesnoga koje ju zakriljuje, izvrsno ilustriraju prizori iz Crvene sobe: pred Cooperovim očima, na tragu filma sna te strave i užasa (stroboskopsko svjetlo, krvave haljine, zamjene tijela, vriskovi), u onostranim se odajama izmjenjuju svojevrсни objekti njegove ljubavi i detekcije – Annie, Caroline, Laura, Maddy – čime se sugerira, postupkom koji ga dovodi u vezu sa Scottiejem Fergusonom, kako uz sve te žene vezuje određeni emotivni problem. Serijal pritom implicitno postavlja pitanje: tko je "izvorna mrtva žena" s gubitkom koje se Cooper i dalje nosi, a ostale predstavljaju njezinu jezovitu verziju?

Logično je pretpostaviti da je to Caroline, njegova prva ljubav koju je ubio ljubomorni Windom Earle, a koja ga uvlači u spiralu melankolične opsesije Laurom, Maddy i Annie. Poput Scottieja, koji je izvorno žalovao smrt svoga prijatelja na policijskom zadatku, na koju ga je pak lančana drama s Madeleine podsjetila, i Cooperovi gubici potencijalno sežu dublje no što se doimlje. Naime, sudeći po njegovoj *Autobiografiji* ulogu izvornoga gubitka zauzima Daleova majka, koja je umrla od posljedica moždanoga udara kada je Dale imao petnaest, nakon čega joj je njegov otac nešto šapnuo u uho (1991: 37), čime se povlači zanimljiva fabulativna paralela sa prizorom u 3. epizodi serijala, u kojemu mu Laura prošapće da ju je ubio otac (usp. Lončar, 2021b).

Prema Bronfeninim tumačenjima Freuda, svaka melankolija povezana je s otežanim prihvaćanjem gubitka vlastite majke. Pri "psihoanaliziranju" Fergusona, takvo što može se – u nedostatku adekvatnih informacija – samo nagađati. No u Cooperovu slučaju taj se motiv, premda prisutan u paratekstualnom dodatku TV serijala, vrlo jasno poklapa s psihoanalitičkim postavkama, potvrđujući Bronfeninu tezu kako je prijanjanje uz smrt lijepe žene simptom osobna i kulturalna podbačaja pri nošenju s kastracijom, odnosno gubitkom ranoga simbiotska jedinstva s majkom.

Ipak, Cooper se u određenom aspektu uvelike razlikuje od Scottieja. Naime Hitchcockov junak, na kraju filma, u kojemu vidimo Scottieja kako uznosito stoji na tornju s kojega je pala Judy,

raspetljavanje svojih problema zaista zasniva na žrtvovanju žene. Njegovi pregovori s vlastitim maskulinitetom, odnosno žudnjama i strahovima izazvanima doticajem sa ženama i smrti, završavaju društveno konvencionalnim, "drugim" i finalnim pokopom svoje voljene; on iznalazi "rješenje" stabilizacijom svoje narcističke pozicije. Cooper, za razliku od Scottijea, u finalu izvorna serijala završava sasvim suprotno: cijepa se na dobru i lošu verziju, od kojih prvotna ostaje u transcendenciji, a potonja bježi u svijet imanencije – njegova rastrganost ne nudi naznake rješenja problema, odražavajući ujedno i poziciju mještana Twin Peaksa, kojima podjednako izmiče stabilizacija njihova svijeta.

Iz toga razloga, kraj izvornoga *Twin Peaksa* valjalo bi sagledavati u smjeru kritičkoga propitivanja rodних odnosa, posebice kada je riječ o socijalnoj konstrukciji maskuliniteta, koja se zasniva na osobitoj suigri androcentričnog poimanja smrti i žena. Povodeći se i tom linijom interpretacije ponovno se dolazi na isto: ako ni muškarci u bližem kontaktu s femininim nisu lišeni poteškoća s uspostavom svoga maskuliniteta, kao ni razradom gubitka i smrti, psiho-socijalni temelji društva nisu kakvi bi trebali biti.

3. TWIN PEAKS: VATRO HODAJ SA MNOM (1992)

Inovativan žanrovski pristup obilježuje i filmski prednastavak izvornom serijalu *Twin Peaks*, postavke kojega – prisutne i u kompletu odbačenih scena *Komadići koji nedostaju*³⁸ – podjednako pridonose plodnom feminističkom i psihoanalitičkom tumačenju. Posvemašnje osmišljen bez Marka Frosta,³⁹ i ovaj je filmski projekt, poput druge sezone serijala, razočarao brojne gledatelje i obožavatelje *Twin Peaks*. Naime, umjesto radnje koja razrješava brojne nejasnoće prikazane u finalu serijala, film je ponudio znatno dublji uvid u zadnjih sedam dana života Laure Palmer te FBI-jevu kriminalističku istragu Lelandove (i BOB-ove) prethodne žrtve, Laurine poznanice Terese Banks, kao i domenu nadnaravnog kojom su njihove sudbine prožete. Taj je uvid, kako ističe Hallam, film postigao priklanjanjem konvencijama filma strave i užasa te filma s temom traume, uz istovremeno odmicanje od "parodijske uporabe 'sapuničastih' i policijsko-proceduralnih" formula (usp. 2018: 7); naime, da bi se ispričala Laurina priča, gledateljstvo se "mora suočiti s istinskim hororom njene egzistencije", a Lynch to čini preciznom ilustracijom traume incesta, čije prizivanje ili proživljavanje "razloma i fragmentira" doživljajnu realnost glavnoga lika, priroda koje je znatno drugačija no što se naizgled čini (usp. ibid.).

Takvo što naznačuje već prva, zastrašujuća, mračna te znalački režirana sekvenca filma, koja implicitno prikazuje umorstvo nepoznate žene, za koju se kasnije doznaje da je Teresa, seksualna radnica čije je usluge Leland, njen ubojica, redovito koristio jer ga podsjeća na Lauru, s kojom je pak često poslovno surađivala. Da se radi o činu femicida, doznaje se zahvaljujući zvuku tupoga udarca kojim naizgled nepoznati muškarac ušutkuje vrišteći ženski glas, nakon što je cijevlju uništio televizor koji zauzima središnje mjesto u kompoziciji kadra, čime se ujedno naznačuje da se film stilski, ugođajno i tematski razlikuje od uvelike simpatičnoga, ekscentričnoga te propisima nacionalne televizije ograničena serijala.

³⁸ U *Komadićima koji nedostaju*, doduše, ima i odbačenih sekvenci koje se odnose na zbivanja nakon završetka finala serijala, no *Vatro hodaj sa mnom* se, unatoč tomu, drži filmskim prednastavkom.

³⁹ Kao što je prethodno naznačeno, Lynch scenarij supotpisuje s Robertom Engelsom.

Shodno tomu, *Vatro hodaj sa mnom* uveo je u univerzum *Twin Peaks*a više novina. Ponajprije, u filmu je Laura postala punopravni subjekt: izuzev nekoliko scena u onotranosti Crvene sobe, u kojima ne zauzima ulogu pukoga objekta, u seriji je uglavnom zauzimala ulogu "neuhvatljive enigme" (ibid., 11), koju se vidi kao predmet tuđe retrospekcije, fotografija, kućnih videa, a u konačnici, u obličju mrtvoga tijela, i umorstva. Laura je, očito, bila lik koji Lynch nije htio pustiti, što je i sam izjavio u intervjuu s Rodleyem: "Na kraju serije, osjećao sam se tužno. Nisam mogao izaći iz svijeta *Twin Peaks*a. Bio sam zaljubljen u lik Laure Palmer i njezina proturječja: blistava izvana, a umiruća iznutra. Želio sam je vidjeti živu, kako se kreće i govori. Bio sam zaljubljen u taj svijet i nisam s njime završio." (Rodley, 1997: 184) Isto je u intervjuu potvrdio i Frost: "Lynch nije mogao zaboraviti lik Laure Palmer. Nešto u vezi nje ga je opsjedalo. Bila je veća opsesija njemu nego meni" (2019), što je u konačnici i pridonijelo kreativnim razilaženjima pri daljnjem osmišljavanju *Twin Peaksova* univerzuma; Frost je htio slijediti već provjerenu formulu i usredotočiti na buduće događaje, dok je Lynch nastojao što više istražiti one prošle.

Film također razvija mitologiju *Twin Peaks*a. Odnosno, riječima Lindsay Hallam, "proširuje mitske i mistične elemente prisutne u originalnom serijalu, ali i nadodaje nove aspekte provodnoj mitologiji." (2018: 15). Prvi put uvodi motive zlatnoga prstena sa zelenim kamenom (ili sličnim materijalom), na kojemu je utisnuta oznaka Sovine špilje, predstavljena u drugoj sezoni TV serijala, koji označava žrtvu sljedećega BOB-ova ubojstva, i elektriciteta, posredovanoga raznim uređajima te električnim i telefonskim stupovima, koji spaja svijet ovostranosti i onostranosti. Isto tako, uvodi motive tzv. garmonbozije, supstance nalik kremastom jelu od kukuruza, koja predstavlja "bol i tugu" kojom se demoni Crne kolibe hrane prilikom opsjedanja ljudi, kao i demonskoga sastajališta "iznad trgovine živežnim namirnicama", a donosi i informacije o FBI-jevu projektu Plava ruža, koji se, na tragu simbolike cvijeta koji u prirodi ne postoji, bavi neobjašnjivim kriminalističkim slučajevima, poput onih Laure Palmer, Terese Banks i Judy, još jednoga misterioznoga dodatka serijalu, na čije se ime referiraju FBI-jev nestali agent Philipp Jeffries (David Bowie) i majmun kapucin pri kraju filma.

Svi ti motivi ukazuju na dotad nepoznate podatke o naravi svjetova ovostranosti i onostranosti, koji su, unatoč različitostima, obilježeni "propusnom" granicom (ibid., 17) i "delikatnom ravnotežom" koja se među njima neprestano uspostavlja (ibid., 19). Također, film daje do znanja

da se izgled Crvene sobe mijenja ovisno o osobi koja u nju uđe, što je potvrdio i sam Lynch u razgovoru s Marthom Nochimson (1997: 251): Laura u svojoj prvotnoj viziji toga prostora ne vidi gledateljstvu poznate fotelje, antičke kipove i stolić sa svjetiljkom u obliku Saturna, koji se pojavljuju tek nakon njezine smrti, kada isti prostor dijeli s Cooperom, nego postolje za prsten rokoko stila s detaljem školjke, čiji oblik, nalik ženskom spolnom organu, ukazuje na femininost fokalizacije (usp. *ibid.*, 185).

Drugim riječima, film dodatno podcrtava da je mitološki aspekt serijala smješten "iznad" opipljive realnosti, ali i "unutar" doživljajne realnosti; svijet fantastičnog ujedno je i svijet duševnog, i obrnuto. Iz toga razloga, rodne probleme u *Vatro hodaj sa mnom* valjalo bi sagledavati u kontekstu njegove vrstovne pripadnosti psihološkom hororu snažnoga umjetničkog, a time i žanrovski nekonvencionalnog pečata. Odnosno, tragom Hallam, raščlanjujući sastavnice filma strave i užasa te psihološkoga filma, tj. psihološke drame s temom traume. Potonju vrstovnu kategoriju Hallam naziva isključivo filmom traume, što je odrednica koja se nije pretjerano uvriježila u filmologiji, stoga će ga ovaj rad prvenstveno čitati u sklopu širega (nad)žanra psihološke fikcije. Uza sve navedeno, analiza tih dvaju vrstovnih aspekata filma povremeno će se osvrnati i na njegove kriminalističke te avangardne i oniričke, odnosno (post)modernističke aspekte, čije se značajke, iako prisutne i u izvornom serijalu, itekako mogu primijeniti i na *Vatro hodaj sa mnom*.

3. 1. Vatro hodaj sa mnom kao horor u tradiciji ženske gotike

Prema Hrvoju Turkoviću, horor ili film strave i užasa obuhvaća filmove koji "pokazuju zastrašujuće, stravične prizore, situacije u kojoj su junaci ugroženi (...), ali da ih pokazuju na *zastrašujući način*, tj. da čak i u načinu pokazivanja i nestravičnih prizora nastoje zastrašiti ili (...) pripremiti na zastrašivanje." (2005: 128). "Zastrašujuće je ono što ugrožava, a ugrožava na ono što dovodi u pitanje naš opstanak", nastavlja (ibid.). "Ugrožavanje, međutim, *zastavljuje* onda kada ono što nas ugrožava ne možemo dokučiti i svladati, a moramo, (...) ono nad čim nemamo nadzora" (ibid.), a što najčešće podrazumijeva sadržajnu i oblikovnu tajanstvenost (ibid., 130), tešku opazljivost (usp. ibid., 133) i nepredvidljivost reakcija likova (usp. ibid.).

Iz toga razloga, filmovi strave često "pripadaju film. fantastici" ("film strave" *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje), nadžanru filmova koji prikazuju "izmaštane (fantazijske), a nepostojeće svjetove, one čije se zakonitosti kose s našim iskustvenim svijetom" ("fantastika", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje), zbog čega se horori nerijetko stapaju s ostalim fantastičnim podžanrovima poput znanstvene fantastike, pustolovno-fantastičnog filma, nadrealističkog filma, filmova mača i magije, bajki i dr. (usp. ibid.), koji prikazuju ugrožavajuće sile ili čudovišta "iz 'drugog svijeta' čije zakonomjernosti ne znamo", odnosno, "bića koja ne obvezuju temeljni zakoni na koje se oslanja sam naš opstanak (bilo da su u pitanju fizikalni, biološki, psihološki... zakoni)" (Turković, 2005: 131).

U hororu bića, naravno, ne moraju nužno biti *čudovišta*, dovoljno je da budu *čudovišna*, najčešće "zbog nekog *patološkog poremećaja* (Mr. Hyde, obitelj u *Teksaškom masakru električnom pilom*, Bates u *Psihu*, ubojica u *Noći vještica*) i slično" (ibid., 129), koji, među ostalim, biološki ugrožavaju ljude (usp. ibid., 131). Zbog toga se filmovi strave ne moraju svrstavati u filmsku fantastiku, već žanrovske značajke dijele s tzv. psihološkim filmom (usp. ibid.) i filmovima napetosti (usp. "film strave", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje).

"Pod jakim tematskim utjecajem književnosti, osobito XIX. st. (E. A. Poe, R. L. Stevenson, B. Stoker, M. Shelley, A. S. Puškin i dr.)" ("film strave", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje), film strave i užasa nastao je "poč. XX. st., razvio se u Europi 1910-ih i 1920-ih (F. W.

Murnau, F. Lang, C. Th. Dreyer), a u SAD-u osobito 1920-ih i 1930-ih (T. Browning, J. Whale, E. G. Ulmer), s dinamičnim razdobljem od pol. 1950-ih te 1960-ih (R. Corman, G. Franju, A. Hitchcock, M. Bava, R. Polanski), ali je pretežito držan niževrijednim žanrom. Tek od pojave novoholivudskog filma 1970-ih film strave i užasa uključuje se u visokobudžetnu produkciju, često spojen sa znanstvenom fantastikom, te afirmira redatelje (J. Carpenter, B. De Palma, R. Scott, J. Cameron, D. Cronenberg, W. Craven)." ("film strave", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje)

Ikonografski, veoma je "uskoga" djelokruga, koji uključuje susret i borbu sa spomenutim čudovišnim bićima (vampirima, vukodlacima, mumijama, vješticama, živim mrtvacima, psihopatima i sl.) u zatvorenim prostorima (podrumi, grobnice, stari dvorci, "uklete" kuće) ili u vizualno neprohodnim pejzažima (ispunjenim tamom, maglom i sl.), kao i pojednostavnjenu temeljnu simboliku (borba "svjetlosti i mraka", života i smrti, dobra i zla) i priču (namjernik se nađe okružen opasnostima, od čije se ugroze valja spasiti) (usp. "film strave", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje).

Sudeći prema navedenom, razvidno je da film *Vatro hodaj sa mnom*, a u određenoj mjeri i čitav serijal o *Twin Peaksu*, žanrovski pripada modelu horora, na tragu filmske fantastike, posebice kada se uzme u obzir Lynchova, pa i Frostova fascinacija avangardnim pravcima nadrealizma i ekspresionizma, od kojih je potonji zaslužan za "[p]rvi procvat filma strave" (ibid.), kao i istaknutim redateljima 1950-ih, 60-ih i 70-ih, poput Alfreda Hitchcocka, Romana Polanskog, Maria Bave, Daria Argenta, Stanleyja Kubricka i dr., koji su fantastično uzdigli na umjetničku razinu, a tematsko središte horora pomaknuli iz svijeta javnosti u privatni svijet obitelji i doma. I svijet *Twin Peaks*a, naime, samo se naizgled zasniva na konfliktnom odnosu između dobra i zla te svjetlosti i mraka utjelovljenima u borbi ljudi i demona, no ono zaista "čudovišno" prebiva upravo u prosječnim (malo)građanskim kućanstvima, što tragom izvorna serijala osobito uspješno razrađuje *Vatro hodaj sa mnom*.

Dualnost "temeljnih" horor-kategorija odražavaju mnoge dvojnosti filma, i obrnuto. Čitavo djelo podijeljeno je na dva, sadržajno naizgled različita dijela: prvi, usredotočen na slučaj umorstva Terese Banks, na osnovi kojega se FBI susreće s nadnaravnim silama, te drugi, usmjeren na umorstvo Teresine "nasljednice", Laure Palmer, koje, u suradnji s demonom BOB-om, počinja

njezin vlastiti otac, seksualni predator i zlostavljač koji je siluje od njezina djetinjstva, što Laura prvi puta osvještava nekoliko dana prije smrti. Prvi gledateljstvo odvodi na nepoznat teritorij istrage o kojoj nije bilo riječi u prvim dvjema sezonama *Twin Peaks*a, a drugi u poznat svijet protagonistice koju prvenstveno pamte kao mrtvu djevojku s ekrana.

"Stranost" prvoga dijela osobito je podcrtana uvodom smještenim u gradić Deer Meadow, u okolici kojega je živjela, radila i umrla Teresa Banks, a gdje su u sklopu istrage njezina umorstva poslani FBI-jevi specijalni agenti noirovskih imena (Miller i Thorne, 2002: 8) – Chester "Chet" Desmond⁴⁰ (Chris Isaak) i Sam Stanley (Kiefer Sutherland). Da je Gordon Cole umjesto njih poslao Coopera, koji se kasnije pojavljuje u filmu, njegova bi prisutnost imala "umirujuć i utješan učinak" po publiku (Hallam, 2018: 37), isto kao što bi je usrećio pogled na gradić Twin Peaks ili melodije otprije poznate popratne glazbe; umjesto toga, navedena je osjećati se "napušteno" i "ustraseno" (ibid.).

Štoviše, prizori u prologu funkcioniraju kao izražajni kontrast TV serijalu, što je naročito elaborirao Michel Chion (usp. 2006: 139–141). Teresa Banks, za razliku od Laure Palmer za kojom žaluje čitava zajednica, umrla je gotovo anonimno, bez bližnjih koji bi se pokopali, a obdukcija koja se nad njom vrši izaziva još visceralnije reakcije od Laurine (Hallam, 2018: 33). Agent Chet Desmond, kako i njegovi "naopaki" inicijali C. D. signaliziraju, jest zrcalna inačica Dalea Coopera: lik koji je zapravo "anti-Cooper (...) lišen osobnosti, potpuno rezerviran" (Chion, 2006: 139), te, riječima Hallam, "manje intuitivan i empatičan" od Coopera (2018: 13); "Isaak izgovara svoje replike činjenično, iskazujući Desmondov jasan i metodičan pristup poslu" (ibid.). Za razliku od suradljiva i blaga Coopera, Desmond "[o]dmah zauzima dominantnu ulogu u partnerstvu sa Samom Stanleyjem (...) Kada ih zamjenik Cliff Howard [Rick Aiello] iz Deer Meadowa odbije pustiti da vide šerifa Cablea [Gary Bullock], on okretno poduzima akciju i hvata Cliffa za nos" (ibid.), a, sudeći po *Komadićima koji nedostaju*, spreman je i potući se s Cableom (usp. ibid.), koji je pak suprotnost šerifu Trumanu iz prve dvije sezone *Twin Peaks*a.

⁴⁰ Njegovo ime aluzija je na jazz glazbenika Cheta Bakera i protagonisticu *Bulevara sumraka* Normu Desmond (Hallam, 2018: 13).

Pored uočljivih razlika između zaposlenika policijske postaje obaju djela (tajnica policijske postaje Deer Meadow /Elizabeth Ann McCarthy/, za razliku od Lucy, negostoljubiva je i bezobrazna, a Howard, drski zamjenik te sudionik lokalnog lanca opskrbe drogom, suprotnost je moralno ispravnim zamjenicima Hawku i Andyju), kontrasti se očituju i pri usporedbi drugih važnih lokaliteta te njima pripadnih likova: hladno osoblje i interijer Hap's Dinera djeluju kao "zli" dvojnici onima iz RR *dinera* Twin Peaksa, a oronulo naselje kamp kućica Fat Trout Trailer Park toploj raskoši Great Northern Hotela (usp. *ibid.* 34; Chion, 2006: 140).

Međutim, nije sve toliko različito od prvih dviju sezona *Twin Peaksa*. Premda znatno stravičniji i mračniji, *Vatro hodaj sa mnom* nije posve lišen apsurdna i ironije, ili, kako Chion piše "apstraktne komedije" (*ibid.*), karakterističnih za TV serijal. Jedan od vrhunaca ekscentričnosti toga dijela odvija se pri Coleovu zadavanju tajnih naloga Desmondu i Stanleyju, "inskribiranih" u Coleovoj navodnoj sestrični Lil, "hodajućoj" šifri, čiji izgled i pokreti tijela označavaju različite informacije, čime se ironiziraju misteriozne metode fikcijskih detektiva, uz prizivanje Cooperove izjave iz 3. epizode prve sezone *Twin Peaksa* "Provali šifru, riješi zločin".

Film prikazuje i mnogo otprije poznatih vizura, kojima se jasno daje do znanja da je ipak riječ o djelu serijalova univerzuma. Tijelo Terese Banks prvi je puta prikazano kako pluta zamotano u plastiku, evocirajući prizore Laurina i Maddyna trupla, a pored novih likova gledateljstvo i dalje svjedoči poznatim likovima FBI-jevih agenata (Coleu, Cooperu, Rosenfieldu i dr.), mještana Twin Peaksa (Palmerovima, Donni, Bobbyju, Jamesu, Shelly, Leu, Jacquesu, Haroldu, Annie, Margaret Lantermann i dr.) i Koliba (BOB-u MIKE-u, Čovjeku s Drugog Mjesta, Divu, gospođi Chalfont/Tremond te njezinom "unuku" Pierreu).⁴¹

Navedena suigra poznatog i nepoznatog opetovano odvodi gledateljstvo u domenu freudovske jeze i zazora, na kojima se temelje stravični elementi *Twin Peaksa*, oslanjajući se o psihološku

⁴¹ Doduše, Donnu i Pierrea tumače drugi glumci (Moir Kelly zamijenila je Laru Flynn Boyle, a Jonathan J. Leppell Austina Jacka Lyncha).

tradiciju horor žanra. Takav učinak napose izazivaju dvije ključne i veoma nadrealističke sekvence filma, potencijalne "oči patke", kako ih Lynch voli nazivati na tragu svojih slikarskih metoda.⁴² Prva od njih jest snolika sekvenca iz FBI-jeva ureda u Philadelphiji, u kojoj se, prije nego li se iz druge dimenzije pojavi agent Jeffries, Cooper zamrzne na slici ekrana nadzorne kamere, nakon što je više puta, imitirajući kretnje iz sna koji je sanjao, namjerno prošao snimanim hodnikom. "Kroz seriju ponavljajućih [Cooperovih] pokreta, počinje se graditi napetost. Ponavljajuće akcije stvaraju očekivanje da će se *nešto* dogoditi, a kako sekvenca odmiče, čuje se čudan distorzirani zvuk. Nešto se odvija izvan ravnoteže i gradi se atmosfera jeze. Potom smo suočeni sa slikom, koja, premda nije užasavajuća, prikazuje nešto nemoguće – Cooper je na dva mjesta u isto vrijeme", što je pak "referenca na Coperovu kasniju sudbinu u Crnoj kolibi, gdje se dijeli na dva Coopera", kazuje Hallam (2018: 38). Druga se odnosi na Laurin jezoviti ulazak u uokvirenu fotografiju vrata, koja služi kao portal u Crvenu sobu, što se pak odvija tijekom njezina sna, odnosno veoma zazorna stanja između svjetova budnosti i sanjanja, o čemu će osobito biti riječi u narednom potpoglavlju.

Podjednako jezovita atmosfera iznimno se dobro dočarava i u sekvenci prikaza Sobe iznad trgovine živežnih namirnica. Naime, ona je "unespokojavajuća i užasavajuća, ali i vrlo drugačija od tradicionalnih horor setova. Ne sadrži prizore nasilja, pa ni prisustva ugroze, ali je duboko uznemirujuća. To je djelomice zbog toga što je, naročito prilikom prvoga gledanja, teško razumjeti i shvatiti što se događa. Svjedočimo naizgled besmislenom dijalogu, no likovi kao takvi nisu pretjerano čudovišni (...): starica s djetetom, bradati muškarci, ljudi u crvenim odijelima – ništa što je iznenađujuće strašno i odvratno." (ibid., 41) Dva lika, Skačući čovjek (Carlton L. Russell) i Pierre, nose "jednostavne" i "obične" bijele maske sa šiljastim nosovima, koje nisu odveć groteskne, ali "upravo taj *manjak* karakteristika stvara zastrašujući efekt (usp. ibid., 42); isto tako, u jednom se trenu pod Pierreovom maskom umjesto djeteta pojavi lik majmuna, čime se jasno iskazuje vrlo jezovita poruka da "ono što vidimo nije ljudsko" (ibid.).

⁴²[P]atka je oblik (...) [koji] djeluje zbog veličine i teksture dijelova. (...) No pačje oko je najljepše – najmanje je, ali najsjajnije i najistančanije. (...) Uvijek kažem, ako radim na nečemu, mogu imati stopala i tijelo i sve, ali ako možeš pronaći pačje oko, onda te ide. (...) jedna stvarčica sama po sebi je ništa, no u kontekstu i ravnoteži okolnih stvari iskače i svjetluca i čini da sve funkcionira. (Lynch, cit. u Godwin, 2020)

Međutim, *Vatro hodaj sa mnom* oslanja se i na tradicionalno konvencionalnije značajke horora. Hallam, primjerice, tvrdi da priziva ikonografiju i konvencije koljačkih filmova strave (engl. *slasher films*), u kojima "izolirani psihotični muškarci, često maskirani ili barem skriveni od pogleda", prate i ubijaju, mahom "oštrim, falusnim, penetrirajućim" predmetima, skupinu mladih ljudi, osobito žena, čiji ih "izgled, osobnost ili promiskuiteti" podsjećaju na nekovrsnu traumu, koja im izaziva "psihoseksualni bijes" ("slasher movies", *St. James Encyclopedia of Popular Culture*, P–T: 435).

Navedene poveznice Hallam osobito uočava na dva mjesta. Ponajprije, u uvodu drugoga dijela, odnosno sekvenci Laurina i Donnina odlaska na nastavu, koja, tragom postavki Alexa Pappademasa, evocira "snolikost dnevnoga horora" i "vrebalačku" perspektivu kamere filma *Noć vještica* (*Halloween* 1978) Johna Carpentera, a Lauru pozicionira kao suprotnost "posljednjoj djevojci" – terminom Carol J. Clover (2015) – koja svojom inteligencijom i moralnošću preživljava napade ubojice: sudeći prema kadrovima njezine "ženstvene" manipulacije svojim dvama momcima, Bobbyem i Jamesom, te potajne konzumacije kokaina, Laura je, za razliku od "ispravne" Donne, očigledno tip "loše cure", zbog čega joj je, prema tradiciji toga žanra, "suđeno umrijeti" (2018: 44). Isto tako, Hallam klišeje koljačkoga filma strave vidi i u sekvenci orgijastičkoga provoda Laure, Ronette, Lea i Jacquesa u šumskoj kolibi, u kojoj "prijeteći kadar mjeseca" najavljuje skorašnji dolazak ubojice, razjarenoga moralnom i seksualnom transgresijom Laure i Ronette (usp. *ibid.*, 64). Međutim, ono što je najstrašnije jest što taj ubojica nije konvencionalni maskirani te mahom nasumični psihopat, već Laurin vlastiti otac, što označava djevojčinu "krajnju izdaju" (*ibid.*, 64), kao i "neprirodnost" predstojećega nasilja (pri kojemu roditelj ubija svoje dijete) (usp. *ibid.*, 65).

Film *Vatro hodaj sa mnom* sklon je i upotrebi šokantnih prizornih elementa, odnosno njihova šokantnog povezivanja. Takvo što "tipično" je obilježje kinematografije Davida Lyncha, ali i, dakako, horor filma (usp. *ibid.*, 47), svrha kojega je prikaz zazornoga svakodnevice, ili zastrašujuće pozadine poznatoga (usp. *ibid.*), osobito putem uporabe šok-reza, popraćenog kratkim i retorički izražajnim naletom zvuka, koji izaziva trenutak straha, ali i "neizvjesnosti" oko toga hoće li se ustrojstvo naše realnosti održati ili iznenadno raspasti (usp. *ibid.*, 48).

Šokantnih prizora bilo je i u prvim dvjema sezonama *Twin Peaks*a, koje se također oslanjaju na konvencije filma strave i užasa, no u filmu je takvo što izraženije utkano u strukturu djela. U oba djela ti se elementi sadržajno vezuju uz figuru demona BOB-a, koji se redovito pojavljuje u prizorima obilježenima tipičnim postupcima horora – naglim, odnosno primjetnim montažnim prijelazima, subjektivnim kadrovima, očučujućim zvukom te začudnim odnosom između vidljivog i nevidljivog. U TV serijalu se BOB primarno pojavljivao "nadarenima i prokletima", kako ih je nazvao MIKE u 6. epizodi druge sezone: vizionarkama Sari i Maddy, uočljivo u dosluhu s vlastitom intuicijom i nadnaravnim, kao i negativcima Josie, čija je prošlost, zanimljivo, obilježena seksualnim nasiljem, te Lelandu i Cooperovom dvojniku, njegovim domaćinima.

U *Vatro hodaj sa mnom*, shodno pripovjednoj koncepciji djela smještenog u prošlost, BOB se primarno vezuje uz Lelandu. U takvom se izdanju osobito zastrašujućim pokazuje u horor sekvencama traženja Laurina dnevnika, zatim Laurine konačne spoznaje da su BOB i njezin otac ista osoba, koja se odvija u trenutku njezina silovanja, te Laurina umorstva, u kojoj Leland i BOB, baš kao i u slučaju Maddyna ubojstva, svojim zamjenama djeluju kao punopravni partneri. Međutim, BOB se u filmu pokazuje i kao entitet koji, osim što prebiva u Lelandu, istovremeno nastoji zaposjesti Lauru. Odnosno, koji se metaforički naslućuje ili povremeno nalazi u njoj, kao utjelovljenje njezine tamne strane kojoj se Laura želi oduprijeti, što se kao motiv prvi puta pojavljuje u *Tajnom dnevniku Laure Palmer* Jennifer Lynch (usp. *ibid.*, 104), svojevrsnom borbom pripovjednih subjekata ili naratora.⁴³ Takvi prizori u filmu su također prikazani postupcima izazivanja šoka, posebice onaj u kojemu Laura Haroldu najednom pokazuje svoju zlu dvojnicu, čiji izraz blijedoga, teatralnoga i ekspresionistički našminkana lica nalikuje BOB-ovu, kao i prizor koji se odvija netom prije njezine smrti, u kojemu Laura u svom odrazu ugleda BOB-a, kojega u konačnici istjera preuzimanjem Prstena Sovine špilje, čije nošenje jamči smrt.

⁴³ Takvo što postiže se uporabom malih slova, koja se pripisuju Laurinom iskazu, te velikih tiskanih slova, koja se odnose na BOB-a, čime se naglašava i razlika u tonalitету teksta. Primjerice: "Dnevniče, sama sam u sobi. Provela sam lijep dan te sada sjedim na krevetu, na posteljini, i pišem ti. Znam da mogu kontrolirati to. Znam da mogu VIDJETI BOB-a JER JE ON STVARAN. STVARNA PRIJETNJA. TEBI, LAURA PALMER. SVIMA OKO TEBE. BUDI DOBRA. NEKA TI BUDE DRAGO ŠTO ME VIDIŠ." (1990: 127)

BOB "na mnogo načina djeluje kao čudovište iz horor filma. Figura je seksualnog terora, abjekcije i odvratnosti", osobito dočaranih grotesknim kadrom unutrašnjosti njegovih urlajućih usta, koji je "i zastrašujuć i odbojan (...) Bob je utjelovljenje transgresije i tabua: u tom kadru transgresija je unutrašnjosti i vanjštine njegova tijela; on je biće koje postoji u različitim realnostima, i tjelesan je i eteričan; preko tijela oca (također prelazeći granice između tijela) on utjelovljuje tabu incesta i umorstva", ističe Hallam (ibid., 50).

S obzirom na zastrašujuću sjenu društva koju utjelovljuje, BOB-a se može izjednačiti s "gotičkim demonom", kako ga naziva Chris Murray (2013: 108). "Umorstva koje je počinio Leland/BOB oprimjeruju i naglašavaju zločine i tajne u Twin Peaksu, čini stanovnici žive dvostrukim životom", čije "represije (...) oživotvoruju trajnu temu američke gotike. Taj je žanr proganjen zakopanim povijestima, bilo nacionalnim, poput Građanskoga rata koji je polazište Jahača bez glave Washingtona Irvinga u *Legendi o Sanjivoj dolini*, bilo osobnim, koje Edgar Allan Poe istražuje u enigmatskoj obitelji Usher, s njenim intimizacijama i incestom. Američka idila zahtijeva poricanje nasilnih događaja u državnoj povijesti, oblik zablude koja je udvostručena osobnim tajnama koje baštine likovi američke gotike." (ibid., 111) Drugim riječima, BOB-a svojim grijesima omogućuju stanovnici Twin Peaksa, "i njihova je šutnja dozvola da čini što želi" (ibid., 115).

O gotičkom karakteru *Twin Peaks*a pišu i drugi tekstovi – premda ne odveć ekstenzivno – usredotočeni na analize i interpretacije TV serijala i filma. Prema njima, prve dvije sezone žanrovski se definiraju kao tvrdokuhana gotika (Nickerson, 1993), a razvija se i stajalište kako "Frost i Lynch uvode gotički element nadnaravnih sila ne bi li razvijali užas u publike" (cgriddell, 2019), posebice kada je riječ o prizorima koji uključuju likove demona BOB-a i MIKE-a te "mitsko područje Crne kolibe" (usp. ibid.).

Zastrašujući elementi *Twin Peaks*a, doista, uvelike odgovaraju postavkama gotičkoga filmskog žanra. Nastao pod utjecajem gotičke književnosti XVIII. i XIX. stoljeća, napose pisaca poput Mary Shelley, Brama Stokera, Roberta Louisa Stevensona, Horacea Walpolea, Ann Radcliffe i dr. (usp. Aldana Reyes, 2020: 4), taj je filmski žanr postojao od početka kinematografije, sa značajnim razvojem od 1930-ih do 1970-ih, osobito kada je riječ o filmovima strave i užasa britanskoga

redatelja Jamesa Whalea (*Frankenstein*, 1931; *Stara mračna kuća – The Old Dark House*, 1932; *Frankensteinova nevjesta – The Bride of Frankenstein*, 1935. i dr.) te britanskoga poduzeća Hammer Film Productions (npr. *Frakensteinova kletva – The Curse of Frankenstein*, 1957; *Dracula*, 1958. te *Dracula: princ tame – Dracula: Prince of Darkness*, 1966. Terencea Fishera, *Poljubac vampira – Kiss of the Vampire*, 1963. Dona Sharpa i dr.), zahvaljujući kojima se 1970-ih uvriježio termin gotičkoga filma.

Gotički film posjeduje "složen odnos s filmom strave i užasa", ističe Xavier Aldana Reyes (ibid., 6), te ne bi li ih se definiralo, valja najprije odrediti razlike i sličnosti obaju žanrova (ibid.). Horor je "žanr koji se zasniva na emociji" (ibid., 25) i "stravičnom spektaklu" (ibid., 8), ne na osobitom odnosu spram vremena i prostora (usp. ibid., 25), što je, prema Aldani Reyesu, značajno obilježje gotičkog. Primarni cilj horora jest u gledatelja izazvati stravu (engl. *horror*), odnosno "jake emocije" putem prikaza otvorena, izravna nasilja (ibid., 7), a gotika užas (engl. *terror*), putem sugestivne i suptilne naznake ugroze (usp. ibid., 8). Horor je "izrazito grafički i eksplicitan: suočava gledatelja s užasavajućim slikama i filmskim 'numerama'" (ibid., 8), dok gotiku zanimaju "ponavljajući motivi i uspostava ugođaja sumornosti i nelagode", kroz poigravanje "sjenama" (ibid.), u obliku "tonalnih tenzija" (ibid., 20), odnosno "chiaroscuro osvjetljenja" (ibid., 19), "ne bi li stvorila ustrajan osjećaj prijetnje" (ibid., 8), a zaokupljena je i "psihologijom" i "halucinacijama, živopisnim snoviđenjima (često noćnim morama) te ostalim predjelima izvitoperena uma" (ibid.).

Ipak, "kolaps gotike u horor, i obrnuto, razumljiv je: i žanr horora i gotička estetika" preferiraju "tamu i negativni afekt" (ibid., 7), odnosno dijele zanimanje za osobitu atmosferu: "izražajno osvjetljenje, neugodan zvuk i glazbu, uokvirivanje kojim kamera pristaje uz žrtvu" (ibid., 25). Referirajući se na niz autora, Aldana Reyes također zaključuje da i horor i gotika svojim specifičnim slikovnim jezikom istražuju društvene i psihološke strahove, odnosno socijalne i kulturne tjeskobe, i to vrlo otvoreno, a katkad i u obliku pregovora s potisnutim, posebice povratkom potisnutog, te s čudovištima kao utjelovljenjima ida, freudovskoga pojma koji se može primijeniti na individualne osjećaje neovisno o žanru (usp. ibid., 8). Iz toga razloga, gotika se često drži podžanrom horora, u pojmovnom obličju "gotičkoga horora".

Filmsku gotiku također određuje kombinacija specifičnih likova, naracije, motiva i ikonografija. Mnoge od njih dijeli s hororom, no ako se sastoji od više navedenih čimbenika, izglednije je da je riječ o gotičkom žanru. Primjerice, tipični antagonisti filmske gotike su fantastična bića poput "utvara" (ibid., 10), kao i "vampiri, 'živi mrtvaci', vukodlaci, mumije", a od "ljudskih" zlikovaca i "ludi znanstvenici" (usp. ibid., 12), dok su česti protagonisti "dama u nevolji" (ibid., 10). Štoviše, "narativno najkonvencionalniji gotički filmovi" uključuju protagonističino ili protagonistovo metaforičko putovanje do svojevrsna otkrića, "bilo osobnog bilo obiteljskog (kletve predaka, skrivena umorstva i eksperimenti, nadnaravni događaji), koje odražava njihovo dijegetsko putovanje: "dolazak u jezovito poznato mjesto ili u nazadnu i nesusretnu zajednicu s tajnom" (usp. ibid., 20–21). To je ujedno i putovanje u svojevrsnu prošlost, koja je u gotici "nepravedno, brutalno mjesto, definirano ugrozom i mogućnošću povratka: tajni, kletvi, pretpostavljeno mrtvih i zaista mrtvih (sablasti)" (ibid., 18).

Shodno tomu, mjesta radnje u gotici najčešće uključuju pejzaže i građevine koji prizivaju dalju prošlost, a napose srednjovjekovlje (usp. ibid., 17), ne bi li dočarali osjećaje gubitka i fascinacije starinama, ističe Aldana Reyes sabirući razne izvore (usp. ibid., 18). Gotički žanr prepun je propadajućih, trulećih ili zastrašujućih prostora (usp. ibid.): "ruševina, tajnovitih podzemnih prolaza, napuštenih ili oskvrnjenih opatija, impozantnih dvoraca s mnoštvom zaključanih vrata, samostana prepunih skrovitih prolaza (...), inkvizicijskih tamnica (i podzemnih dvorana, općenito), opasnih planina i vriština, a u američkoj gotici, i šumskih divljina" (ibid.).

"Gotička mjesta su nepoznata mjesta" – "likovi nasljeđuju zaboravljena imanja čiju su mračnu prošlost primorani istražiti; zaključani su u katakombama nakon kojih su, i kada pobjegnu, podjednako dezorijentirani; odvedeni su u strane, divlje zemlje" (ibid., 19) – koja su obilježena mrakom i tamom (usp. ibid., 20), kao i jesenskim i zimskim vremenskim nepogodama poput oluja koje mogu "naštetiti likovima" (ibid., 19), ali i omogućiti "igru sjenki i zvukova pospješenu pirotehnikama munja i gromova" kojom se gledateljstvu retorički izražava opasnost (usp. ibid.). Sve to, dakako, odražava stanje uma likova, "koji razotkrivaju dijelove sebe kojih ranije nisu bili svjesni, koje bi radije zaboravili, ili su aktivno potisnuli" (ibid., 20), odnosno "'fragmentiranu i često udvojenju narav sebstva' kao temeljnu odrednicu žanra" (Hopkins, cit. u: Matijašević, 2011: 265).

Sukladno navedenom, usporedba *Twin Peaks*a s filmskom gotikom uvjerljiva je; atmosfera užasa koji priziva prigušena je, u nelagodnoj domeni Freudova zazornog, mjesta radnje uključuju dezorijentirajuće labirinte onostranog, misterioznu šumu te gradić koji skriva obiteljske i društvene opasnosti i tajne, podvojeni likovi se suočavaju sa stvarnim demonima, dvojnicima i metaforičkim utvarama prošlosti, ne bi li došli do važnih spoznaja, a estetski postupci koje rabi naglašavaju tonalne kontraste i tenzije, kao i misterij skrivenog i nevidljivog, zbog čega se *Vatro hodaj sa mnom*, kao izdanje *Twin Peaks*a s izraženijim primjesama filma strave i užasa, uvelike može smatrati modernistički potentnom, snolikom žanrovskom inačicom američkoga gotičkoga horora.

Međutim, zanimljivo je uočiti i još jedan aspekt gotičkoga žanra koji izvrsno korespondira s *Vatro hodaj sa mnom*, pridonoseći feminističkoj analizi serijala. Radi se o – terminom Ellen Moers (1976) – podžanru "ženske gotike", populariziranom romanima Ann Radcliffe (npr. *Udolfske tajne* – *The Mysteries of Udolpho*, 1794), Charlotte Brontë (*Jane Eyre*, 1847) i Daphne du Maurier (*Rebecca*, 1938) o "inicijalno krhkim junakinjama koje moraju nadići probleme i učiti na greškama drugih viktimiziranih žena, ne bi li preživjele neprijateljstva i napade ne-nadnaravnih muških 'čudovišta'" (Aldana Reyes, 2020: 24), koji vladaju "domovima predaka" (ibid. 25), te predstavljaju "opresiju patrijarhalnih sustava" (ibid., 23), a koji je svoj filmski izraz osobito pronašao u hollywoodskom filmu 1940-ih, s Hitchcockovom adaptacijom *Rebecce* (1940) kao oglednim primjerom žanra.

Premda se *Vatro hodaj sa mnom* usredotočuje na heroinu u borbi sa zlikovcem dvojnoga statusa, i nadnaravnog i stvarnog, film ponajprije tematizira Laurin odnos s ocem kao generatorom osobnoga horora, što posebice potvrđuje predominacija kadrova u kojima se nalazi Leland nauštrb BOB-a, pogotovo u izravno nasilnim, stravičnim situacijama, čime se "ispravlja" Lelandov nejasan udio u zločinima nad Laurom, Maddy i Jacquesom iz prvih dviju sezona serijala. Nastavljajući se na Hallam, koja ispravno uočava da se u prizoru Teresina umorstva nazire samo Lelandova silueta, zamjetljivo je i da je njegovo tijelo u kontaktu i sa Ronette, koju zajedno s Laurom odvodi u željeznički vagon, gdje će potom ubiti vlastitu kćer.

Isto tako, vrijedi uočiti i da se u toj sekvenci Leland, u smjeni s BOB-om, pojavljuje kao zaseban adresat subjektivnih kadrova, od kojih se stilskom izražajnošću napose izdvajaju oni

Lelandova prekrivanja Laurina tijela plastikom, kao i prethodna kruženja oko zatočenih Ronette i Laure, čime se pak stvara paralelizam s prizorom Lelandova vrtložna plesa s Laurinom slikom i Maddyinim tijelom iz TV serijala. Ti se subjektivni kadrovi, dakako, u filmu pripisuju Lauri, ali se zahvaljujući rušenju četvrtoga zida mogu pripisati i gledateljstvu, koje se u tim trenucima izjednačuje s položajem Laure kao žrtve patrijarhalnoga nasilja, što je postupak koji nipošto ne valja izostaviti pri analizi *Twin Peaks*a.

U prilog Lelandovoj prevladavajućoj krivnji za nasilje nad kćeri u konačnici govori i izjava koju Lauri upućuje u vrhuncu svoga ubilačkoga bijesa – "Oduvijek sam mislio da si znala da sam to ja" – aludirajući na Laurino saznanje o njemu kao zlostavljaču, što je ona, zbog prirode traume, konačno spoznala tek netom prije smrti. BOB jest "zlo koje čine muškarci", no očito valja biti i dovoljno moralno upitan da se s njim sraste. Iz navedenih razloga, *Vatro hodaj sa mnom* uputno je čitati i kao psihološki film o nošenju s užasima incesta, što čini sljedeće potpoglavlje ovoga doktorskog rada.

3. 2. *Vatro hodaj sa mnom* kao psihološki film o Lauri Palmer

Filmski prednastavak serijalu, dakle, ne predstavlja samo borbu likova s fantastičnim silama i bićima, nego i uvid u osobnu patnju junakinje koju seksualno zlostavlja i u konačnici ubija vlastiti otac. Utoliko se film može sagledavati i u okvirima psihološke drame, koju Hrvoje Turković definira kao podvrstu filmske drame u kojoj se "junaci zatječu u psihološkim krizama", izlagački slijed koje "prati javljanje, razvoj i pokušaje razrješenja te krize", bilo da je riječ o unutarnjim psihičkim problemima ili onima izazvanima pritiskom okoline (usp. 2005: 219)

Nekovrsni sinonim za takvu dramu je i psihološki film, koji *Filmska enciklopedija* pak definira kao "svaki igr. film u kojem se tematizira priroda čovjekova psih. života i ponašanja" (1986–90, mrežno izdanje). Dakako, "[b]udući da su njihovi manifestansi neotuđivi od svakoga film. prikaza čovjeka, gotovo svaki film je unekoliko i psihološki, pa se P. od dr. filmova najčešće distingvira s obzirom na dominaciju psihol. dimenzije", a "kad je psihološko uočljivo u filmovima s dr. pretežitim žanrovskim svojstvima, atribut *psihološki* kod njih se često pridaje osnovnomu žanrovskom nazivu, kako bi se naznačila posebnost takvog filma u odnosu prema žanrovskim stereotipovima" (ibid.). Da bi se neki film odredio psihološkim, *Filmska enciklopedija* nastavlja, zavisi o kontekstu radnje "s pomoću kojega se posrednije zaključuje o duševnim stanjima i razlozima nečijega specifičnog ponašanja", kao i o uže filmskoj, slikovnoj i/ili zvučnoj ekspresivnosti kao modusima "kojima se sugeriraju psihol. značajke (duljinom kadrova, tempom odvijanja radnje, fotogr. stvaranjem 'atmosfera', 'raspoloženja', bojom, intenzitetom i bojom zvukova i sl.)" (ibid.).

Od početaka kinematografije, mnogi umjetnički filmovi pripadaju žanrovskoj kategoriji: psihološke drame, a njihovom pretečom smatra se redatelj D. W. Griffith. Ipak, "zamjetljiviji razvoj joj počinje tek 20-ih godina", među ostalim, i u njemačkim filmovima (npr. Kammerspielfilm, kojega su popularizirali F. W. Murnau i G. W. Pabst) ("psihološki film", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje). "O psihol. filmu kao svojevrsnom žanru moguće je govoriti tek u zv. razdoblju", naglašava *Filmska enciklopedija*, "kada se verbalna komponenta sve češće rabi kao efikasni indikator psih. života. Tada neki glumci (većinom i istaknuti kazališni)

postaju glasoviti upravo zbog jasnoga, ekspresivnoga ili suptilnog naznačavanja najuže psihol. motiviranosti" (ibid.).

Naglasak na psihološkome osobito je istaknut u filmovima franc. poetskog realizma, potom u am. crnom filmu (film noiru), a od redatelja pozornost skreću F. Lang, J. Renoir, W. Wyler i H.-G. Clouzot; razrađenija psihol. nadgradnja razlog je nagloga kvalitativnog razvitka nekih žanrova, npr. vesterna te krim. filma (u kojem je čest motiv razlike između "unutrašnjih" stanja i njihova "vanjskog" očitovanja), kasnije i obiteljskog filma. Od temâ najviše se eksploatiraju duševna oboljenja i fobije, vrlo često uz krajnje simplificiranu psihol. eksplikaciju i obradbu, a sve učestalije je – osobito u SAD – psihoanalitičko razrješavanje psihol. problematike. Nakon II svj. rata sve istaknutije film. struje prekidaju s klišejima i pretjeranom eksplikativnošću i površnim empirizmom filmova s naglaskom na psihološkome. Tal. neorealizam u prvom planu tematskih interesa ima soc. komponentu pa se čovjekovo ponašanje prikazuje kao rezultat polit. i socijalno-ekon. okolnosti. Tzv. veliki autori iz 50-ih godina, npr. R. Bresson i M. Antonioni, raskidaju sa svakim "psihologizmom" dočaravajući čovjekova duševna stanja i emocije krajnje posredno i izbjegavajući glum. indiciranje, te nastojeći da se ono dočara uz pomoć cjelokupnog konteksta zbivanja i stilskih komponenti. Novost je da se najuže psihološko sve više povezuje s moralnim, "duhovnim" krizama, gubljenjem identiteta te intelektualne i polit. orijentacije, otuđenjem i kolektivnim neurozama urbane civilizacije.

(ibid.)

Pritom valja spomenuti i onirički film, koji predstavlja "granično područje" s psihološkim filmom (ibid.). Takav film, kao što i njegov grčki korijen *óneiros* (hrv. san) sugerira, odnosi se na "filmove ili, što je učestalije, na pojedinačne sekvence u kojima se prikazuju altern. stanja ljudske svijesti (san, sanjarenje, mōre, tok svijesti, halucinacije, fobična stanja, vizije, prisjećanja i sl.)", postignuta npr. "pokretima kamere (naročito u kombinaciji s dubinskim kadrom), nelogičnim i

paradoksalnim mizanscenskim rješenjima, dinamičkom montažom (usredotočenje na krupne planove i detalje, korištenje kratkih kadrova /engl. *flash*/), zanemarivanjem uzročno-posljedičnog slijeda događaja te jedinstva vremena i radnje (upotreba montažnih skokova, višestruke ekspozicije), optičkim trikovima, iskrivljavanjem slike fiz. stvarnosti (upotreba posebnih objektiv), animacijom, neusklađenošću slike i zvuka, kontrastima boja, upotrebom specijalnih filtara" ("onirički film", *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje).

Od redatelja sklonih filmskom onirizmu, naslijeđenim od nadrealizma, isti izvor izdvaja Luisa Buñuela, Ingmara Bergmana, Alaina Resnaisa, Federica Fellinija i dr. (usp. *ibid.*), mnogi od kojih su izravni uzori ili se uspoređuju s Davidom Lynchom, koji se također može držati – kao što je sugerirano i u potpoglavlju o utjecaju nadrealizma na *Twin Peaks* – jednim od najznačajnijih predstavnika oniričkoga filma.

Iz navedenog je osobito jasno zašto bi se *Vatro hodaj sa mnom* smatrao psihološkim filmom, posebice kada se u obzir uzmu postavke njemu srodna oniričkoga filma, koji podrazumijeva prikaz različitih stanja svijesti, s kojima se Laura nedvojbeno nosi, a djelomice i FBI-jevi agenti iz prvoga dijela filma, koji se u svjetlu opisa psihološkoga žanra mogu, ali i ne moraju smatrati odbljeskom Laurine fantazije o događajima koji su prethodili njezinom umorstvu.⁴⁴ I da se prvi dio sagledava kao zaseban kriminalističko-fantastički segment cjeline, i dalje se većina filma, preko sat i trideset minuta od nešto više od dva sata, usredotočuje na Laurina psihološka suočavanja s traumama koje proživljava, inicijalno dočaranim u epistolarnom romanu *Tajni dnevnik Laure Palmer* Jennifer Lynch.

Iz toga razloga, Hallam *Vatro hodaj sa mnom* određuje i kao film traume (usp. 2018: 77), prema pojmu Janet Walker, koji se definira kao djelo usredotočeno na prikaz "traumatskih događaja", i to "u nerealističkom modusu" (*ibid.*), kakav obilježuje i Lynchovo ostvarenje, čija se mitologija i fantastičnost mogu shvatiti kao odraz Laurinih trauma te načina na koji "stvaraju neravnotežu i nered na dubljem duhovnom nivou" (*ibid.*, 18). Realnost koju filmovi traume prikazuju, pojašnjava

⁴⁴ John Thorne je napisao studiju "Dreams of Deer Meadow", u kojoj smatra da je prvi dio *Vatro hodaj sa mnom* prikaz Cooperova sna (usp. Thorne, 2016: 298–320).

Hallam, sukladno viziji traume kao disruptivnoga, odnosno intenzivnoga i šokantnoga događaja u životu pojedinca ("trauma ili traumatizam", *Rječnik psihoanalize*, 474–475), iskrivljena je te posredovana autorefleksivnim sredstvima (usp. Hallam, 2018: 76), zahvaljujući kojima gledateljstvo dobiva izravan uvid "u iskustvo traume, iskustvo koje često izaziva slom identiteta, rupe u pamćenju i odlaske u fantaziju" (ibid., 77).

Drugim riječima, *Vatro hodaj sa mnom* itekako se može držati filmom "koji nas odvodi u noćnu moru mlade žene koja pati od zlostavljanja", te čije se "traume manifestiraju u obliku nadnaravnih bića", neka od kojih je navode na borbu, dok je neka odvede u transcendenciju podalje od boli i mučenja koje izdržava (usp. ibid., 24–25). Sukladno navedenim prikazima, koji uključuju motive "dobroga" i "zlog" oca, odnosno Lelanda i BOB-a, daje se zaključiti da je njezino viđenje svijeta osobito obojeno obrambenim psihičkim mehanizmom rascjepljivanja (engl. *splitting*). Riječ je o pojmu Melanie Klein, "iznimno važne" teoretičarke "prededipskog" (Matijašević, 2011: 52), koji pak označava jedan od najranijih tipova čovjekove psihičke obrane, nastao kao novorođenčev odgovor na proturječna osjećanja "ljubavi i mržnje i posljedičnih tjeskoba" (Klein, 1987: 216), prema primarnom (parcijalnom) objektu – majčinoj dojci – koju potom razdjeljuje na dobru i lošu (usp. ibid.). U primjerenom razvoju, koji se "proteže do prvih tri ili četiri mjeseca života", takav oblik percepcije obilježuje djetetov odnos i prema sebi i prema svim objektima u njegovoj blizini, od majke, odnosno primarnog skrbnika, do oca i ostalih članova obitelji (Klein taj razvojni stadij naziva "paranoidno-shizoidnom pozicijom") (usp. ibid.), dok dijete ne uvidi kako su brojni "dobri" i "loši" objekti zapravo aspekti jednih te istih osoba, zbog čega će ga obuzeti osjećaji "tuge i brige za voljene objekte", uslijed agresije koje je projiciralo na njih tijekom prethodna razdoblja kada ih je sagledavalo opasnim po svoje postojanje (Klein taj drugi stadij naziva "depresivnom pozicijom") (ibid., 151).

U skladu s takvom vizijom razvoja, iskustva koje imamo kao djeca znatno utječu na naše odraslo ja. Ako nešto pođe krivo – primjerice, kada osoba nije u mogućnosti dovoljno duševno sazrijeti ili je u odraslijoj dobi pogođena velikom psihičkom disrupcijom, kao što je trauma – jednostavno je regresirati u infantilna stanja dezintegracije (usp. ibid., 185), koja uključuju sagledavanje drugih i/ili sebe po principima idealizacije i mržnje (usp. ibid., 152).

Većina se filma, stoga, može shvatiti kao proces Laurine konačne spoznaje o istovjetnosti dvaju tipova oca, Lelanda i BOB-a, kao i dvaju tipova vlastita sebstva, unatoč afektivnim poteškoćama koje joj izaziva suočavanje s traumom incesta. Taj se proces, pored vizualnih indikatora, vrlo umješno gradi i zvukom, sugerirajući subjektivistički karakter naracije: bučne sekvence, od kojih se osobito izdvaja ona u kojoj MIKE na cestovnom križanju Lauri pokušava reći da je BOB njezin otac, za vrijeme čega Leland mahnito stišće papučicu gasa u vozilu u kojem se nalaze, te sekvenca u Ružičastoj sobi, u kojoj Laura otupljuje misli opijatima, evidentno označavaju periode u kojima se junakinja još ne može suočiti s navedenom spoznajom (usp. Ryan, 2022).

Zahvaljujući navedenim postupcima razvidno je kako se radi o filmu s protagonisticom veoma složena psihičkoga života. Štoviše, sudeći po stručnjacima poput Hallam (2018) i Nochimson (1997), konsenzus je da se Lynch njime krenuo vraćati autorskim interesima predstavljenima u *Eraserheadu*, svojem izrazito eksperimentalnom, oniričnom prvijencu. Naime, nakon *Vatro hodaj sa mnom*, "Lynchovi protagonisti nemaju više stabilan osjećaj sebstva", ističe Hallam (2018: 87), odnosno "nisu više vezani uz tradicionalne postavke identiteta" niti zauzimaju singularnu formu (usp. ibid.), što ih čini veoma složenima.

Isti film predstavlja i prekretnicu kada je riječ o kompleksnosti prikaza *ženskih* likova; premda je Lynchovu publiku još u *Plavom baršunu* zbunila proturječnost sporedna lika Dorothy Vallens, *Vatro hodaj sa mnom* njegov je prvi film posvećen glavnom ženskom liku, slojevitost kojega, na tragu "trećevalnih" percepcija feminiteta, nije doprinijela inicijalno pozitivnoj recepciji djela. Hallam u tom kontekstu citira Davida Fostera Wallacea i njegov komentar kako je Laura u *Vatro hodaj sa mnom* "i 'dobra' i 'loša' i nijedno od toga". "[K]ompleksna je, proturječna, realna", nastavlja, "[i] mrzimo tu mogućnost u filmovima, mrzimo to 'oboje' sranje. 'Oboje' dolazi od neuredne karakterizacije, muljave režije, nedostatka fokusa. (...) No držim da je stvarni razlog zašto smo kritizirali i ne voljeli muljavo 'oboјstvo' Lynchove Laure to što je od nas zahtijevala empatičnu konfrontaciju s istovjetnim muljavim oboјstvom u nama i našim bližnjima" (2018: 90).

Kako film prikazuje, Laura je i protagonistica koja svojom ženstvenošću kao maskeradom, terminom Joan Riviere (1929), ili obrambenim mehanizmom u društvu vođenom muškarcima, djeluje kao očaravajuća slika, što osobito dočaravaju prizori u kojima njen "javni" dečko Bobby

ljubi Laurinu fotografiju izloženu u školskoj vitrini te podliježe "čarima" njezine znalačke zavodljivosti na školskom dvorištu. No Laura je i lik koji skriva vlastitu duševnu otupjelost, mrtvilo i tugu, izazvane očevim zlostavljanjem, koje pak liječi promiskuitetom i drogom. Potonju stranu donekle je nastojala približiti svom tajnom dečku Jamesu, kojemu govori "Ne poznaješ me (...) Tvoja je Laura nestala." te "Ja sam odavno otišla, kao purica u kukuruzu", što je rečenica koja zvuči luckasto, ali je zapravo aluzija na afroameričke ropske napjeve i pjesmu *Long Gone Like a Turkey Through the Corn* u izvedbi Lightnin' Hopkinsa. Isto tako, tu je stranu pokušala približiti svojoj najboljoj prijateljici Donni, kada joj je na pitanje bi li pri padanju svemirom usporila ili se još brže kretala, odgovorila: "Brže i brže. I dugo vremena ne bi osjećala ništa. A onda bi buknuła u vatru. Zauvijek... I anđeli ti ne bi pomogli. Zato što su otišli." Evidentno, Laura je djevojka koja vjeruje da su je oni koji bi je trebali štititi zauvijek napustili.

Dakako, "oni" se odnose na Laurinoga oca, ali i na širu zajednicu koja se protiv nje urotila šutnjom (usp. Hallam, 2018: 89) te pridonijela njezinoj posmrtnoj kanonizaciji, pobliže pojašnjenom u prethodnom poglavlju, kojom društvo "nadilazi istinu i ublažava krivnju" (ibid.), što se motivski proteže prvim dvjema sezonama serijala. Lynchov film utoliko još izraženije prikazuje pozadinu Laurine lažne fantazmatske slike, što je, prema mišljenju Scotta Ryana (2022), naznačeno već u njegovoj uvodnoj špici odabirom drugačije glazbene teme, koja do znanja daje kako to više nije djelo o djevojci iz očista drugih. "'Tema Laure Palmer' u televizijskom je serijalu svirala svaki put kada bi neki lik spomenuo ili pomislio na Lauru. Pjesma je malodramatični glazbeni komad osmišljen da prizove tugu i izrazi žalovanje (...) Savršeno prenosi ono što osjećaju Sarah Palmer i ostali mještani Twin Peaksa. To su ljudi kojima nedostaje njihova kraljica maturalne zabave te djevojka koja je pripremala" obroke za potrebite. No ona ne "reprezentira živuću Lauru Palmer", koju pak savršeno predstavlja Badalamentijeva filmska tema, utjelovljujući "seks, strah i rock 'n' roll", metaforičke oznake Laurina karaktera (ibid.).

Takav opis implicira i da Laura nije puka žrtva obitelji i mještana, kako misle pojedini kritičari djela. Naime, ona i prije smrti pokazuje nekovrsni oblik autentičnoga i suverenoga djelovanja i mišljenja, što se naglašenije očituje pri njezinim seksualnim odnosima, koje inicira, zadržavajući aktivnu poziciju (kao u prizoru s Ronette iz tzv. Ružičaste sobe, orgijastičkoga kluba kod granice s Kanadom), ili im se opire (kazavši "ne" Jacquesovu vezivanju užetom, koji je potom veže bez

njezina pristanka, zauzimajući ulogu još jednoga u nizu muških opresora), pridonoseći kompleksnosti svoje karakterizacije i odnosa prema vlastitoj seksualnosti.

Ipak, prijeloman trenutak na putu k vlastitoj autonomiji predstavlja nadrealistički izložena sekvenca njezina sna, u kojoj ulazi u sliku s motivom odškrnutih, misterioznih vrata, svojevrsni "portal u onostranost" (Hallam, 2018: 48), koju su joj poklonili Tremondi. Nochimson tu scenu tumači kao trenutak u kojemu Laura napokon dolazi u doticaj s vlastitom vizionarskom prirodom (usp. 1997: 184): prolazi kroz vrata spoznaje, ulazi u vlastitu inačicu Crvene sobe, u kojoj uz postolje s prstenom susreće Coopera i Čovjeka s Drugog Mjesta, te uviđa nužnost odabira između dviju verzija sebe, "vizionarske" i "ranjene" (usp. *ibid.*, 188), što je pak naznačeno kadrovima u kojima Laura u slici, gdje se "kreće slobodno kroz prostor podsvijesti", promatra Lauru u vlastitoj sobi, "zatočenu" u životu "unutar sistema" (usp. *ibid.*, 186).

Scott Ryan i Joshua Minton nazivaju tu sekvencu jednom od "najvažnijih meta-scena ikad prikazanih na filmu" (2013: 60). Takav komentar zvuči uvjerljivo, posebice kada se u obzir uzme uloga Laurine slike, odnosno fotografije u prvim dvjema sezonama *Twin Peaks*a. Ryan i Minton drže da je to Lynchov testament Lauri kao umjetničkom djelu; "Laura će uvijek biti zatočena u slici koju su Mark Frost i David Lynch naslikali", pišu. Međutim, je li zaista riječ o *zatočenosti*? S obzirom na njezino konačno oslobođenje u smrti, kako implicira kraj filma, scena njezina prolaza slikom prije označava početak njezina slobodna kretanja, na tragu tumačenja Marthe Nochimson. Za razliku od televizijske Laure, koja uglavnom "živi" kao ograničena predodžba mještana, filmska Laura ovladava vlastitom slikom, te je bliža Alisi "s one strane ogledala" (usp. Hallam, 2018: 55; Boulègue, 2017: 97), iz istoimena romana (*Through the Looking-Glass: And What Alice Found There*, 1871) Lewisa Carrolla, o Alisinom snolikom putovanju "u zemlju onkraj ogledala, u kojoj je sve, uključujući i vrijeme koje katkad teče unatrag ili unaprijed, brzo ili polako, poput zrcalnoga odraza postavljeno obrnuto" ("Carroll, Lewis", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje.).

Takva interpretacija također ima smisla u kontekstu Lynchove simbolike vrata, lajtmotiva koji se proteže nizom njegovih filmova, a posebice u *Unutrašnjem carstvu*, u kojemu junakinja Nikki Grace / Sue Blue (Laura Dern) prolazi ili uočava vrata na kojima piše Axxon N. – što je aluzija na akson, ili "dio živčane stanice, neurona, specijaliziran za brzo provođenje živčanih impulsa u

periferni i sr. živčani sustav", koji "sa svojim ovojnica čini *živčano vlakno*" ("živci", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje) – čime se motiv vrata značenjski povezuje s čovjekovim protočnim mentalnim procesima. Nochimson tako izdvaja Lynchov intervju u kojem objašnjava kako "[v]rata i hodnici koji vode do vrata ne samo da te odvede u drugu sobu, drugo mjesto, nego i u drugi svijet" (2013: 18). "Ti svjetovi nisu snovi", pojašnjava Nochimson, "oni su portali u univerzum (...) koji vodi u novo shvaćanje prostora i vremena" (ibid.). U prilog tomu piše i Hallam, koja izdvaja još jedan Lynchov citat vezan uz vrata: "Živimo u svijetu suprotnosti, ekstremnog zla i nasilja u suprotnosti s dobrotom i mirom. Tako je s razlogom, ali nam je teško shvatiti koji bi to bio razlog. U nastojanju shvaćanja toga razloga, učimo o ravnoteži", na čijoj su točki "misteriozna vrata", kojima "možemo proći" (McKenna, cit. u Hallam, 2018: 90).

Jednostavnije rečeno, Lyncha zanima "kako 'dobro' i 'zlo' supostoje u svakome. O tome je priča o Lauri Palmer" (2016: 235), Thorne naglašava referirajući se na *Vatro hodaj sa mnom*, "njenoj dvojnoj prirodi, kontradiktornom ponašanju" (ibid.) te (samo)realizaciji koja iz svijesti o toj dualnosti proizlazi (ibid., 298). Važnu ulogu u Laurinom prolazu kroz – kako film nalaže – svojevrsna vrata (samo)spoznaje, ima Prsten Sovine špilje, bajkoviti predmet koji je prije nje nosila Teresa, a Cooper u njezinoj viziji Crvene sobe rekao da ga ne uzima. "Laurin odnos prema prstenu bit će oblik ravnoteže između svjetova", nadovezuje se Nochimson (1997: 189), a odluka da ga nosi, čime joj se garantira smrt, izbor "preživljavanja", a ne "bezdana" (ibid., 190), kako ga tumače kritičari filma.

Takvo što sugerira se u posljednjoj sekvenci ostvarenja, koja se odvija u onostranosti nakon Laurina umorstva. Prema Hallam, ta je scena "iznimno emocionalna" i Lauri, zajedno s gledateljima, osigurava svojevrsnu "katarzu" nakon kulminacije užasa s kojim je suočavana, utjelovljene u prizoru smrti (usp. 2018: 71), koji, koliko je brutalan, toliko je i "duboko tužan" (ibid., 29). Drugim riječima, Lauri omogućuje "otpuštanje, olakšanje, ugodu i ljubav koje nije za života dobila" (ibid., 71), uz prisustvo Coopera, njezina ekstrasenzorna sugovornika, kao i lika kojim se narativno spajaju film i prve dvije sezone serijala (usp. ibid., 72), te anđela (Lorna MacMillan), koji za nju predstavlja "prostor ljubavi i sigurnosti" (Nochimson, 1997: 190), sudeći po značaju koji za nju ima kičasta slika iz vlastite sobe, na kojoj to kršćansko biće hrani djecu.

Anđeo pritom ne nosi univerzalnu religijsku poruku, nego utjelovljuje "sliku višega reda", isključivo smislenoga Lauri, zaključuje Nochimson, poput slika voljene majke Johna Merricka, Čovjeka slona, koja mu se pričinja prilikom podjednako oslobađajućega umiranja te ga tješi citatom pjesme Alfreda Tennysona, "Ništa ne umire", ili ukazanja dobre vještice Glinde u *Divlji u srcu* te crvendaća u *Plavom baršunu* (ibid.). Također sve te slike u načinu uprizorenja sadrže znatnu razinu artificijelnosti, čime se dodatno naglašava osobitost njihove funkcije u životima prikazanih likova.

Pri "najdubljoj točki svojega očaja, noći svoje smrti" Lauri nestaje anđeo sa slike, čime se "potvrđuje njezino pretkazanje kako su svi anđeli otišli", izrečeno u dijalogu s Donnom. No "nedostatak anđela" samo je odraz "manjkavih društvenih sistema", zaključuje Nochimson (usp. ibid.). "Njihova prisutnost je realnost kozmosa koju Laura ne može vidjeti dok ne prijeđe granice 'normalne' realnosti" (ibid.), što se implicira i u samoj sceni razgovora s Donnom, koja je, prema snimatelju Ronu Garciji, namjerno snimana iz gornjega rakursa, ne bi li nalikovala vizuri anđela (Hallam, 2018: 45). Iz toga razloga Laurinu smrt ne valja držati konačnom, niti oličenjem njezine nemoći i žrtvovanja, već hrabrim skokom u nepoznato, onkraj iluzija granica (usp. Nochimson, 1997: 191), koji se samo doimlje kao smrt (usp. ibid., 187), što ujedno potvrđuju i subjektivni kadrovi Lelandova i BOB-ova prebacivanja plastike preko mrtve Laure i nas, čiju perspektivu dijelimo (usp. ibid.): "postoji bogat život u drugim prostorima stvarnosti." (ibid.)

Vatro hodaj sa mnom, stoga, djelo je serijala *Twin Peaks* posvećeno razvojnoj putanji Laure Palmer, od "'lijepe mrtve djevojke', žrtve muškoga nasilja, do lika koji je složen i manjkav, ali i moćan i snažan, koji nikada ne podliježe zlu koje je okružuje", kazuje Hallam (2018: 121). Utoliko film pozicionira Lauru kao duševno najsnažniji od svih likova, uključujući i Coopera, koji se pri suočavanju sa svojim najvećim strahom na kraju druge sezone serijala, za razliku od Laure, ipak rascijepio, te poput Lelanda, predao BOB-u, a u trećoj sezoni jedva prošao kroz vrata vlastite spoznaje. Štoviše, otkako je serijala, Coopera film veoma jasno oslikava kao dobrohotnoga lika u zabludi, pridonoseći njegovoj negativnijoj karakterizaciji, koju će znatno složenije razvijati Frostove knjige o *Twin Peaksu* i Lynchov i Frostov *Twin Peaks: Povratak*. Ta je zabluda povezana s njegovim upozorenjem da Laura ne uzima prsten, premda "njezina snolika stvarnost govori drugačije" (Nochimson, 1997: 187). "U Laurinom snu, ona, a ne Cooper, naša je točka identifikacije. Kroz višestruku perspektivu Laura/kamera, pogled u snu ustvrđuje da je Cooper u

krivu" (ibid., 186), čime se prkosi "uobičajenim modusima intertekstualnosti". U toj sekvenci, Cooper nije detektiv kakvim se pričinja u većini epizoda originalnog TV serijala (usp. ibid., 187), već muškarac fragmentarnog, nedostatnog znanja tipičnoga za cerebralne likove istražitelja (usp. ibid., 189).

Cooper se, dakle, svojevrsnom zabranom upućenom Lauri pridružuje skupini muškaraca koji, namjerno ili ne, u pojedinim situacijama navode Lauru na pogrešan put i/ili je nastoje lišiti autonomije odlučivanja. Do kraja filma, Laurino implicitno "ne" Cooperu, a u širem smislu i zlostavljačkom ocu, doprinosi stvarnim promjenama, koje se najbolje očituju ako pri usporedbi prvotne i posljednje sekvence femicida: za razliku od prizora Teresina umorstva, u kojemu djevojka vrišti "Ne!", tijekom Laurina umorstva Leland je taj koji izgovara tu riječ, sugerirajući kako se dinamika moći, na koju je u suradnji s BOB-om navikao, ipak pomaknula (usp. ibid., 192).

Laurin neposluh zadobiva dodatne konotacije ako u obzir uzmemo rani model melodrame, koja je kao žanr imala značajnu ulogu u prvim dvjema sezonama serijala. Posebice ako se prisjetimo njezine tipične strukture, koja, prema Esquenaziju, odnosno Brooksu, uključuje djevojku čija se nevinost nastoji oskvrnuti, zbog čega je primorana pobjeći iz vlastite porodice, ne bi li se nakon niza peripetija u nju vratila ili ulaskom u brak osnovala novu, čime se dokazuje inicijalna "čistoća" junakinje (usp. 2013: 65–66). Laurina pripovjedna putanja može se iščitati na sličnome tragu, doduše s mnogo više primjesa gotičkoga romana: i ona je primorana na neki način napustiti vlastitu porodicu (zbog negativca u obličju svoga demonskog oca), dok svoju "čestitost" osigurava činom istinske subverzije – svojevrsnim ugovorom sa smrću, kao bračnim partnerom koji to nije.

Zanimljivo je uočiti da film uključuje dva prizora s jasnim aluzijama na brak. U oba Čovjek s Drugoga Mjesta u ruci drži Prsten Sovine špilje: u Sobi iznad trgovine živežnih namirnica pritom izgovara bračni zavjet "Primi ovaj prsten u znak moje ljubavi i vjernosti" (engl. *With this ring I thee wed*), dok ga u sekvenci Laurina sna predaje junakinji kao nositeljici vizure, a posredno i gledateljstvu, prizivajući čin zaruka. Prsten, dakako, nosi konotaciju smrti – njegovo prihvatanje obvezivanje je na ostanak u onostranosti, detalj koji ponovno zaziva Laurinu srodnost s Hitchcockovom Madeleine, likom koji uslijed obilježnosti nagonom k smrću privlači i odbija Scottieja, tipičnoga patrijarhalnog muškarca.

Naime, poput Madeleine, i Laura je svoga "udvarača" – riječima Elisabeth Bronfen, koja pak citira Madeleininu dvojnicu Judy – "'ostavila zbog drugoga tipa', to jest smrti" (1992: 344), nehotice ga potaknuvši na grčevitu potragu za "drugim pokopom", ne bi li sliku izmičuće "loše ljubavi", koja u njem izaziva osjećaje osвете i bijesa, zamijenio slikom "dobre ljubavi", koja mu u konačnici donosi stabilizaciju narcističkoga sebstva (usp. ibid. 327). Leland/BOB u drugoj će sezoni *Twin Peaks*a potonje nastojati postići ubojstvom Maddy, Laurine kopije i suštinske Judy izvornoga TV serijala, koja ni ne sluti kakvu joj je ulogu ujak namijenio u lančanoj igri vlastita sadizma.

Iz toga razloga, Laurina narativna i karakterizacijska putanja u *Vatro hodaj sa mnom* mnogo je bliža onoj Sofoklove Antigone nego Edipa, čija se trajektorija najčešće uzima kao model psihoanalitičke interpretacije pripovjednih djela. I Antigona i Laura protive se ovozemaljskim pravilima, no s važnom razlikom u objektima njihove skrbi: umjesto k zaštiti bratova posmrtna dostojanstva, Laurina etika žudnje prvenstveno je usmjerena k očuvanju vlastita digniteta; ona radije umire nego se podčinjava Lelandu i BOB-u kao izrazima vladajućega patrijarhata.

Sve navedeno pridonosi tumačenju *Vatro hodaj sa mnom* kao testamenta Laurinom otporu i snazi usprkos brojnim duševnim previranjima nastalima pod utjecajem spolnog zlostavljanja koje je nad njom godinama provodio incestuozni otac. Unatoč povremenim objektivnim kadrovima koji Lauru svode na predmet muškoga pogleda, Lynchov film raznim sadržajnim i formalnim tehnikama, zasnovanima na razvijanju ili subvertiranju žanrovskih modela "ženskoga" gotičkog horora, psihološkog filma i melodrame, junakinju ne pozicionira kao "lijepu mrtvu djevojku", nego kao traumatizirani subjekt s vlastitom autonomijom, unatoč tomu što je odluke koje donosi odvođe u smrt.

Međutim, u obzir valja uzeti da za Lyncha, poklonika istočnjačkih religija, smrt ne označava kraj Laurina života; završetak na koji kraj filma ukazuje, sudeći po katarzi i empatiji koje osigurava i junakinji i gledateljstvu – tijekom 1990-ih nedostatno upućenom u teme zlostavljanja žena i incesta – *početak* je njezina novoga života izvan radikalno opresivna okruženja. Još više nego što je činio TV serijal, film navedenim krajem nedvojbeno naznačuje kako "žena nikad u potpunosti ne pripada patrijarhatu", citirajući Taniu Modleski i njezin pogled na protagonistice filmova Alfreda Hitchcocka (2016: 100). A hoće li ona živjeti sukladno njegovim štetnim pravilima

ponajprije ovisi o unutrašnjoj i vanjskoj podršci koju dobiva u okviru, riječima Nochimson, "manjkavih društvenih sistema" (1997: 190), koja djevojkama poput Laure i Ronette osiguravaju pravovremenu pomoć "anđela".

4. TWIN PEAKS: POVRATAK (2017)

"Vidimo se za 25 godina", Laura je poručila Cooperu u Crvenoj sobi, u sekvenci izvorno emitiranoj tijekom finala druge sezone (1991), koja se pak ponavlja i u filmskom prednastavku *Vatro hodaj sa mnom* (1992). Kombinacijom intencije i slučaja, 25 godina od predstavljanja potonjega filma, započelo je emitiranje treće sezone serijala. Iako vrijeme u *Twin Peaksu* ne teče uobičajenim tokom te su mnoge vremenske linije proturječne, ovisno o djelu o kojemu je riječ (npr. prve dvije sezone i film uglavnom se odvijaju početkom 1989, u *Tajnom dnevniku Laure Palmer* nadnevcu završavaju u listopadu 1989, dok se u *Posljednjem dosjeu* dio događaja iz *Povratka*, u kojem se ne precizira vrijeme radnje, zbiva 2016, a ne, kako bi trebalo, 2014), gledatelju takva izjava, u skladu s nadrealističkim prosedeom autorâ zasnovanom na suigri fikcije i tzv. faksije, djeluje osobito "proročanskom". Takvom se pokazuje i izjava Čovjeka s Drugog Mjesta, također izgovorena u finalu izvornoga serijala: "Kada ćeš me opet vidjeti, to neću biti ja". Naime, osim što se u *Povratku* isti lik pojavljuje u obličju drvca imena Ruka, s glavom nalik mozgu od žvakaće gume, to se proročanstvo može primijeniti i na čitavu treću sezonu *Twin Peaksa*, koja se poetički, kako je u uvodu ove disertacije naznačeno, razlikuje od izvornoga TV serijala.

Navedena razlika odgovara Lynchovu sve izraženijem stvaralačkom odmaku od sadržajnoga fokusa na san i snoliko k naraciji oblikovanoj logikom sna, kakvu je isprva predstavio u *Eraserheadu*, ne bi li je napustio u dramaturški manje složenim filmovima: *Čovjek slon*, *Dina*, *Plavi baršun*, *Divlji u srcu* i – nešto kasnije – *Straightova priča*, od kojih je narativno najsmjeliji *Plavi baršun*, zbog središnjega dijela priče koji se može protumačiti kao uron u svijet fantazije protagonista, sudeći po kadrovima prizornoga ulaska i izlaska iz unutrašnjosti odrezanoga uha, koje je junak pronašao na livadi.

Ipak, od *Vatro hodaj sa mnom* granice između svijeta zbilje i fantazije (ili sna) mnogo su zamućenije, na što Lynch ukazuje eksperimentalnijim pristupom pripovijedanju, koje je potom naglašenije razvio u cjelovečernjim filmovima *Izgubljena cesta*, *Mulholland Drive* i *Unutrašnje carstvo*, čiji se likovi, prema Timothyju Williamu Galowu, kreću u "višestrukim realnostima, svjetovima koji se znatno razlikuju, ali i podsjećaju jedno na drugo" (2019: 203), prizivajući

pojedine psihološke fenomene, poput fantazijske projekcije, ispunjenja želje ili psihogene fuge (usp. ibid.), zasnovane na nekom iskustvu traume (usp. ibid., 204). Od njih najrecentniji, *Unutrašnje carstvo*, najbliži je novom nastavku *Twin Peaks*a: "[n]akon što je istražio binarne strukture u *Izgubljenoj cesti* i *Mulholland Driveu*", odnosno priče podijeljene na dva dijela, jedna od kojih ukazuje na fantazmatsku perspektivu protagonista, a druga u mnogočemu realniju, ali nikad posve konvencionalno realističku priču, "*Unutrašnje carstvo* istražuje odnos između traume i fantazije putem višeslojnoga pristupa s mnogo fluidnijim granicama. Priča otvara slojeve priča unutar priča unutar priča koje se spajaju i fragmentiraju na neočekivane načine", ističe Galow (ibid., 212), a slično se zbiva i u *Povratku*.

U skladu s njegovom narativnom kompleksnošću, *Povratak* je nemoguće opisati u jednostavnim žanrovskim kategorijama. U izvornom *Twin Peaksu*, razni su žanrovski elementi, poput onih melodrame i kriminalističkoga filma, jasnije razaberivi, proničniji te primjereniji Lynchovim i Frostovim inklinacijama postmodernističkom stilu 1980-ih. Premda *Vatro hodaj sa mnom* predstavlja Lynchov odmak od spomenutog modela, i taj je film, unatoč snažnim modernističkim obilježjima, relativno nezahtjevno pozicionirati unutar spektra umjetničkoga psihološkog horora. *Povratak*, s druge strane, predstavlja radikalniji uron u avangardni i modernistički diskurs, još neodredivijega odnosa prema žanrovskim elementima kojih se dotiče.

Neki filmovi, kako ističe Hrvoje Turković, bolji su reprezentanti pojedinih žanrova, neki slabiji, a neki nisu ni dobri primjerci žanrovskog, niti tzv. nežanrovskog, u pravilu umjetničkog filma, koji primarno obilježuje slaba fabula (usp. 2005: 66). U tom smislu, *Povratak* izraženije no njegovi prednastavci naginje tzv. nežanrovskom filmu. No ipak, mnogi stručnjaci izdvajaju nekoliko dominantnih žanrovskih elemenata na kojima se serijal zasniva te kojima se poigrava. Temeljno, riječ je o žanru filmskog mita, odnosno epske priče o putovanju junaka, u ovom slučaju Dalea Coopera, kao i horora, vesterna i filmske bajke, od kojih potonji izričitije pripadaju nadžanru pustolovnoga filma (premda od njega značajno ne odmiču niti pojedini filmovi strave). Sve to povezano je pak stilskim modusom u prevrednovalačkoj tradiciji modernizma, na koju su se Lynch i Frost obilato oslanjali, a koja otvara nova, plodna feministička i psihoanalitička čitanja *Twin Peaks*a. Naime, upravo junačko putovanje Dale Coopera nije onakvim kakvim se čini.

4. 1. *Povratak* kao (ne)žanrovski melanž

Više se stručnjaka, dakle, u svojim radovima nastojalo osvrnuti na pojedine vrstovne segmente *Povratka*. Lindsay Hallam, sukladno svojim znanstvenim interesima, usredotočuje se na njegova prijanjanja uz žanr filma strave i užasa, odnosno subverziju konvencija horora: "[p]remda postoje reference na konvencionalne žanrovske obrasce horora", koji uključuju motive šokantnih krvoprolića koje počinjuju stravična bića poput tzv. Drvosječa i Eksperimenta, zaslužnoga i za najezdu zastrašujućih hibrida između žabe i noćnoga leptira, "Lynch se kreće onkraj žanra, aludirajući na dublju razinu kozmičke disrupcije koja razotkriva istinski horor egzistencije. Dom i sebstvo – od presudne važnosti za osjećaje zaštićenosti i sigurnosti – destabilizirani su, pokazuju se suštinski nesigurnima i podložnima neprestanoj mijeni. Fragmentirano sebstvo uznemiruje sve oko sebe, odjekujući u domu i nadalje, remeteći duboko ukorijenjene zamisli o Americi kao mjestu nepokolebljiva razuma i (...) pravde. U *Twin Peaks: Povratku* ideja reda na svim razinama – osobnoj, socijalnoj, nacionalnoj i kolektivnoj – pokazuje se iluzijom. (...) Kao što protagonist Dale Cooper spoznaje, traganje za kontrolom (...) ne bi li nametnuo (...) vlastiti osjećaj reda bezgraničnoj prirodi univerzuma (makar s najboljim namjerama), oslobađa horor." (2020).

Drugim riječima, prema Hallam, Cooperovo rastakanje sebstva, "dio je većega kozmičkoga poremećaja, najdojmljivije izraženoga u 8. dijelu" (ibid.), u kojem gledateljstvo svjedoči detonaciji atomske bombe u Novom Meksiku, iz koje se rađaju i diljem SAD-a rasipaju BOB i drugi zli stvorovi, prizivajući ikonografiju američkoga znanstvenofantastičnoga horora 1950-ih, utemeljenomu "na osobitom strahu i paranoji zbog Hladnoga rata i prijetnje nuklearnim uništenjem" (ibid.). No u *Povratku*, Lynch ne vezuje čudovišta uz simboličku sovjetsku invaziju, karakterističnu za takav horor, nego prijetnju koja dolazi iznutra, kako iz unutrašnjosti vlastita sebstva, tako i američkih državnih granica, na što Frost u svojim romanima izravnije ukazuje spominjući ličnosti poput predsjednika Richarda Nixona, okultista Jacka Parsonsa i kapitalista i budućega predsjednika Donalda Trumpa (usp. ibid.). "Povratkom u *Twin Peaks*, Lynch i Frost proširili su svoj univerzum i protkali njegovu mitologiju poviješću i krajolikom Amerike, razotkrivajući horor u njegovu tamnom srcu"; ako je "[g]rad Twin Peaks u izvornom serijalu

prikazan kao malena kriška *americane* za koju se pretpostavlja da je davno iščezla", u *Povratku* postaje jasno da je riječ o viziji "Amerike koja nikada nije ni postojala" (ibid.).

Usredotočenjem na osobitu viziju SAD-a, *Povratak* u mnogočemu priziva i obilježja vesterna, igranofilmskog žanra iznimno razrađene žanrovske ikonografije, motiva i formula, odnosno upečatljiva svijeta (usp. Turković, 2005: 127), radnja kojega se odvija na Divljem zapadu SAD-a tijekom druge polovice XIX. stoljeća (usp. Gilić, 2013: 45) i fabularno se temelji na "pretvaranju divljine u vrt" (ibid., 47), odnosno na sukobu između "snaga zakona i snaga bezakonja", koji je u srži društvenoga formiranja moderne Amerike. Štoviše, Franck Boulègue i Marisa C. Hayes smatraju da se svojim likovima, temom i strukturom *Povratak* uvelike može iščitati kao inačica toga žanra (usp. 2023).

Geografski gledano, zadnja sezona doista odgovara takvim čitanjima: većina njezine radnje smještena u državama povezanim s mitosom američkoga Zapada – Južnoj Dakoti,⁴⁵ Novom Meksiku, Nevadi, Kaliforniji te, dakako, Washingtonu, "posljednjoj granici" nekadašnjega Oregona, kojega su početkom XIX. stoljeća "prvi" istražili američki kolonizatori Meriwether Lewis i William Clark, o čemu pak detaljnije piše Mark Frost u svojoj *Tajnoj povijesti Twin Peaks*.

Vesterni podrazumijevaju osobit odnos Istoka prema Zapadu, koji je krajnja destinacija njegove radnje, a takvu prostornu orijentaciju zrcali i narativna putanja *Povratka*, ako je percipiramo kao Cooperovo putovanje od istočnijega djela SAD-a, odnosno New Yorka, u koji isprva iz onostranosti upada, prema Zapadu, tj. Twin Peaksu, kao i vremenska obilježja početnih i završnih prizora serijala, koja prizivaju dnevni ciklus od izlaska do zalaska sunca. Naime, čitav serijal započinje jutarnjom sekvencom Jacobyjeva primitka pošiljke lopata te završava noćnom

⁴⁵ U toj se državi, znakovito, nalazi i Planina Rushmore, koja je ujedno i motiv u *Povratku*, a od "očeva nacije" koje prikazuje, lik Abrahama Lincolna vezuje se i uz dodatna dva prizora. Naime, Lincoln se pojavljuje na kovanici koju pronalazi mlada djevojka u Novom Meksiku, jedna od prvih žrtava napada "žabomoljac", za koju Frost u *Tajnoj povijesti Twin Peaks* kazuje da je Sarah Palmer. Također, svojom je vanjštinom usporediv i s likom osobito ubojita Drvosječe, kojega tumači Robert Broski, njegov ugledni imitator.

sekvencom povratka Richarda/Coopera i Carrie/Laure pred kuću Tremondovih/Palmerovih u Twin Peaksu (usp. *ibid.*).

Međutim, valja imati na umu da Lynchov odnos prema Zapadu, u skladu s njegovim autorskim sklonostima, većinom nije klasičan. "Njegov Zapad utjelovljuje Istok", ističe John Thorne u predgovoru zborniku radova posvećenih Lynchovoj viziji Zapada (2023). "Ne geografski istok (...) nego filozofski Istok, istok iz hinduističkih učenja" (*ibid.*). Iz toga razloga, Boulègue i Hayes skloniji su tumačiti *Povratak* na podžanrovsku tragu "neovesterna, koji se osvrće na western 'svježim očima, nudeći nova gledišta i omogućujući mu suvremenu obnovu'", čime se odražavaju Lynchovi i Frostovi interesi "za spiritualnost i mitologiju" (*ibid.*), zbog čega se novo izdanje *Twin Peaks*a daje svrstati u revizionističku tradiciju tzv. *acid western*a, podžanra nastalog 1960-ih, koji promiče kontrakulturne vrijednosti, zasnovane na motivima jungovske duhovne potrage, snova i halucinogenih droga (*ibid.*).

Naime, Cooperovo putovanje, kao što se na ranije u disertaciji ustanovilo, ne odvija se samo na prostornoj nego i na duhovnoj razini; jedan je od njegovih ciljeva vratiti se na točku rascjepljenja svoje ličnosti, ne bi li je ponovno sjedinio. "Cikličko vrijeme, beskrajna svijest, potraga za duhovnom stabilnošću – ti se istočnjački koncepti manifestiraju u Lynchovim prikazima divljine, indigene duhovnosti, putovanja kroz izmjenjujuće krajolike" (*ibid.*). No "Lynchov Zapad ne označava samo mir i sklad (...) prijetnje vrebaju u beskrajnim mračnim prostorima filmova Davida Lyncha, i čovjekovo neovlašteno zalaženje u prirodne i natprirodne predjele često dovodi do uništenja" (*ibid.*).

U tomu pojedini stručnjaci vide Lynchov dijalog s tradicionalnijim obrascima sagledavanja Zapada, koji se, otkako je američke kolonijalne ekspanzije, kulturalno vezuje uz divljinu, nekultiviranu prirodu i bezakonje, nasuprot civilizacijskih vrednota koje predstavlja američki Istok (usp. "western", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje). Međutim, po tom se pitanju, kao i pitanju reprezentacije roda, filmolozi uzajamno razlikuju: dok jedni Lyncha uglavnom smatraju autorom progresivna ili propitivačka gledišta prema odnosima Istoka i Zapada, drugi ga drže tipičnim bijelim autorom koji perpetuira američke kolonijalne fantazije.

Takvi prijepori očituju se najviše pri analizi likova *Twin Peaks*a, koje pojedini stručnjaci vide u dualnim kategorijama. Primjerice, Boulègue i Hayes Coopera sagledavaju kompleksnim likom čije persone pozivaju na propitivanje njegove uloge u serijalu, s obzirom da utjelovljuju i tipičnoga protagonista i antagonista vesterna: s jedne strane Cooper obnaša ulogu predstavnika zakona uglađene vanjštine te intuitivna pristupa karakterističnoga za herojsku figuru "iskupitelja" (usp. 2023), dok, s druge strane, njegov zli dvojnik Gospodin C. utjelovljuje tzv. *desperada* ili razbojnika, "arhetipskoga odmetnika Staroga Zapada" (ibid.), zapuštena i prljava, odnosno "divljega" izgleda, koji osobito podcrtava njegova jakna od zmijske kože (usp. ibid.).

Pojedini autori, poput Geoffa Bila i Molly O’Gorman, u junacima čitavoga serijala *Twin Peaks*a vide klasičnije predstavnike ideološki suprotstavljenih kolonizatora/kauboja i Indijanaca. Pritom Coopera drže predstavnikom "bijeloga američkoga identiteta", s obzirom na njegova smjela zalaženja u druge svjetove, što O’Gorman iščitava kao "oblik imperijalnoga nametanja doseljeničkoga zakona" (2023). Kao što se vidjelo još u prvoj sezoni izvornoga serijala, kada gledateljstvo svjedoči Cooperovom sudjelovanju u akciji istraživanja kockarnice i bordela One Eyed Jack’s, koji se nalazi izvan njegove jurisdikcije, odnosno u Kanadi, očito je riječ o muškarcu koji je "voljan nametati svoj zakon (...) u svrhu vlastita koncepta pravde" poput "osvajackoga pionira. Iako Cooper ne želi materijalno posjedovati druge svjetove, njegova želja da dovede američki red može se čitati kao pokušaj nametanja civilizacije, pokušaj koji je nedvojbeno kolonijalan" (ibid.). Njemu suprotstavljen, barem naizgled, lik je BOB-a, kojega smatraju inačicom tipa "zlog Indijanca" duge masne kose i zvjerskoga glasanja, koje O’Gorman uspoređuje s "barbarskom Drugosti", protivne koncepciji "plemenitog divljaka" (Carroll, 1993; Bil, 2016; O’Gorman, 2023), još jednoga arhetipa Indijanca kojemu pak pripada Hawk, saveznik bijeloga kolonizatora.

Andrew T. Burt agenta Coopera, kao i šerifa Harryja S. Trumana iz originalnoga serijala, uspoređuje pak s tipičnim kaubojima, uzornim modelima američkoga identiteta, koji "njeguju svoj maskulinitet oslanjanjem na etičke kodekse i pristajanje uz odabrane uloge u svijetu problematičnih granica" (2023), posebice na razmeđu Istoka i Zapada (ibid.). Cooper pritom djeluje na tragu tzv. kauboja filozofa, čija je filozofija "amalgamacija različitih razdoblja arhetipova kauboja, uključujući istočnjačkog 'frajera' i surovog individualista. On inkorporira elemente raspjevanog

kauboja, stoičkih John Wayne tipova i moralno ambigvitetnih heroja špageti vesterna" (ibid.), dok Harry S. Truman za autora predstavlja klasičnijega kauboja i zaštitnika, "tradicionalnog muškarca od zakona koji nije toliko voljan [kao Cooper] kršiti zakon, ali svejedno živi u skladu sa svojim etičkim kodeksom" (ibid.), što su karakteristike koje se u trećoj sezoni mogu pripisati i njegovu bratu i poslovnom nasljedniku, šerifu Franklinu "Franku" Trumanu (Robert Forster).

I ostali se likovi ranijih, a posebice novoga izdanja *Twin Peaks*a, mogu povezati s osobitim tipskim likovima prisutnih u vesternu, temeljno povezanim s pojedinim tipovima društvenih ustanova: kockarnicama (u *Povratku* su to braća Mitchum /Robert Knepper i Jim Belushi/, vlasnici Silver Mustang casina u Las Vegasu, te tri žene Candie /Amy Shiels/, Mandie /Andrea Leal/ i Sandie /Giselle DaMier/, koje nalikuju tipičnim zabavljačicama ili poročnim ženama vesterna), šerifovoj postaji (koju vode prikladno odjeveni šerifi, isprva Harry S. Truman, a u *Povratku* njegov brat Frank) i saloonima (mnoštvo likova u RR *dineru*, hotelu Great Northern te, dakako, Roadhouseu, koji svojim drugim imenom Bang Bang Bar i neonski obojenim logom pištolja priziva idealtipsko okupljalište Divljega zapada, u koje se pak u drugoj sezoni serijala doslovno i pretvorio, poda prekrivenog iverjem nalik sijenu u sekvenci Lelandova suđenja za umorstvo Jacquesa Renaulta, procesom kojega je predsjedao sudac Clinton Sternwood /Royal Dano/, pojave nalik filmsko-kaubojском arhetipu etičkoga nositelja zakona).

Elementi vesterna mogu se prepoznati i u mnogim drugim motivima. Primjerice, Dougie-Cooperovoj fascinaciji policijskom značkom (Boulègue i Hayes, 2023) i spomenikom kauboja ispred tvrtke u kojoj radi Dougie (Boulègue, 2021), u anakronoj scenografiji sobe Dougiejeva sina Sonny-Jima, koja sadrži tapete, posteljinu i figurice mahom s motivima kauboja (ibid.), imenu opustjela lasvegaškog naselja Rancho Rosa (španj. crveni ranč), te motivima vezanima uz zlato (zlatne lopate koje prodaje Jacoby, ne bi li se njima frustrirani potrošači "iskopali iz vlastita sranja", te više onostranih artefakta, u koje spadaju zlatne kugle ekstrahirane iz tulpi, zlatna izmaglica koju u onostranosti emitira biće zvano Vatrogasac /Carel Struycken/, zlatna kugla s likom Laure, Johnnnyjeva svjetiljka glavatog oblika i zlaćanog odsjaja) i srebro (kockarnica Silver Mustang i kovanice iz njegovih automata, etimologija imena Argentine /lat. *argentum* označava srebro/, u kojoj se također dio radnje odvija), koji predstavljaju vrijedne metale nalazišta kojih su bila povod "zlatnoj groznici" američkoga Zapada (Boulègue i Hayes, 2023).

Povratak aludira i na druge mitove svojstvene američkom Zapadu. Prema Robu E. Kingu, zapušteno naselje Rancho Rosa, okupljalište kriminalaca, preljubnika i narkomana, referenca je na tipične zapadno-američke "gradove duhova", opustjele zbog raznih socio-ekonomskih činitelja nakon zlatnih i sličnih "groznica", koje *Povratak* pak dovodi u vezu s mitosom Crvene sobe, pogotovo ako se u obzir uzme naopako izgovaranje broja hitne službe, koji zaziva lik Drogirane majke (usp. 2020).

King s mitologijom Zapada također povezuje i važne motive *Twin Peaksa* – naftu i atomsku energiju, koji su zamijenili ulogu zlata u geografskoj i ekonomsko-političkoj ekspanziji SAD-a (usp. ibid.). Naime, u prvim dvjema sezonama naznačeno je da BOB-a prati miris zagorjela motornog ulja, tekućine uglavnom na bazi nafte, koja se nalazi i pri ulazu u Crnu kolibu u Glastonbury Groveu, dijelu nacionalne šume Ghostwood nadomak Twin Peaksa. S druge strane, atomska se energija u *Tajnoj povijesti Twin Peaksa* osobito spominje u kontekstu raketnog izumitelja i okultista Jacka Parsonsa, suodgovornoga za poremećaj u prirodnoj ravnoteži između dobra i zla, dok *Povratkom* pak dominira dojmljiv prizor testne eksplozije atomske bombe, iz koje se "rađaju" Eksperiment, izgleda sličnoga izvanzemaljcu (predstavnik još jednoga mitosa američkoga Zapada, koji se, zanimljivo, razvio nakon izuma nuklearnog oružja i kraja Drugog svjetskog rata), BOB i ostala zla, u koje King svakako svrstava i radijaciju, utjecaj koje prepoznaje u liku Naido, Azijke izobličenih očnih kapaka, koji podsjećaju na deformitete žrtava američkoga atomskoga napada na Hirošimu (usp. ibid.).

Pripovjedni model vesterna kao prostornoga kretanja, suočavanja s nepoznatim i ekspanzije povezan je i s nadžanrovskom kategorijom pustolovnog ili avanturističkog filma, koja označava skupinu "izrazito akcijskih filmova o zanimljivim događajima (pustolovine), koji su često bizarni (fantastični, kriminalistički, ratni), odnosno bitno različiti od svakodnevnog iskustva" (Gilić, 2013: 63). Utoliko se podvrstama pustolovnog filma, osim vesterna, često drže i mnogi drugi žanrovski filmovi: filmovi ceste, filmske bajke, filmovi mača i magije, viteški filmovi i dr. (usp. "pustolovni film", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje).

Ne čudi, stoga, što se *Povratak* među filmolozima često uspoređuje s istaknutim djelima pojedinih takvih (pod)žanrova. Od njih je u referentnom smislu osobito važna glazbena bajka

Čarobnjak iz Oza Victora Fleminga, filmska adaptacija istoimenog romana za djecu (1900) Lymana Franka Bauma, o djevojčici Dorothy i njezinu psiću Totu, koje uragan odnese u neobičnu zemlju Oz, iz koje se nastoje vratiti kući uz pomoć više novih prijatelja (Strašilo, Limeni Drvosječa, Plašljivi Lav) i pomagača (Dobra vještica Glinda, Čarobnjak iz Oza i dr.). Riječ je o djelu koje je osobito utjecalo na cjelokupno stvaralaštvo Davida Lyncha, o čemu detaljno svjedoči i film-esej *Lynch/Oz* (2022) Alexandrea O. Phillipea, u kojemu se izdvaja Lynchova izjava "Ne prođe nijedan dan da ne pomislim na *Čarobnjaka iz Oza*". Takvo što djeluje uvjerljivo, s obzirom da sva njegova djela, a posebice *Divlji u srcu*, koji pak funkcionira kao njegova reinterpetacija, sadrže bar poneki citat posvećen tom popularnom filmskom klasiku.

Povratak u tomu nije iznimka. Naime, čitava njegova priča, poput one o Dorothy (Judy Garland) zalutale u Oz, usredotočuje se na pitanje "povratka kući", u Twin Peaks, na što upućuje putanja Coopera i njegovih persona, Dougie-Coopera i Richarda, te ona Carrie Page, odnosno Laure Palmer, koju Richard nastoji odvesti k majci Sari: tijekom serijala Dougie-Cooper višestruko se referira na dom, dok u 17. dijelu Richard kazuje mladoj Lauri "Idemo kući", čime sugerira da Twin Peaks nije samo njen dom, nego i njegov, pojašnjava Boulègue (usp. 2021), izjednačavajući pritom Coopera s Dorothy.

Vezu tih likova također uočava i Gino C. Mongelli (2022), posvećujući poveznicama između *Čarobnjaka iz Oza* i *Povratka* čitavo poglavlje svoje knjige, u kojemu ukazuje kako i Dorothy i Coopera u određenom trenutku dočekuju tri djevojčice/mlade žene u ružičastim haljinama (Liga uspavanki u filmu, odnosno Candie, Mandie i Sandie u serijalu), i trojica dječaka/muškaraca (Udruženje lizalice u *Čarobnjaku*, odnosno braća policajci Fusco u *Povratku*). Isto tako, ističe kako se u oba djela (kao i u Lynchovim filmovima *Čovjek slon* i *Divlji u srcu*) pojavljuju znakoviti mjehurići, pomoću kojih se kreću dobra (Glinda, Laura Palmer)⁴⁶ i zla bića (BOB) (usp. *ibid.*).

Pomnijim gledanjem obaju djela, može se uočiti i da značajnu ulogu imaju pojedini metafilmski motivi koji imaju funkciju ekrana: kristalne kugle (u *Ozu* se razabiru kugla šarlatanskog, no dobrohotnog vidovnjaka Profesora Čuda, kojega tumači Frank Morgan, ujedno i glumac iza ruha

⁴⁶ Zanimljivo je uočiti da u filmu *Divlji u srcu* inačicu Glinde tumači upravo Sheryl Lee, koja glumi i Lauru Palmer.

Čarobnjaka iz Oza, koji se također ispostavlja varalicom, kao i velika kugla Zle vještice Zapada, u kojoj je, kao na kakvom ekranu, moguće gledati geografski udaljene prizore, dok se u *Povratku* na uredskome stolu navodnoga Audreyna supruga izdvaja malena kristalna kugla) te svojevrsna platna (primjerice, pri Dorothynom letenju u uraganom nošenoj kući, prozor djeluje kao platno na kojem se projicira pretvorba likova iz zbilje u likove iz mašte, dok se u *Povratku* na platno nalik onomu iz raskošnih kinodvorana projicira crno-bijela karta svijeta, u koji Vatrogasac šalje zlatnu kuglu s Laurinim licem, pretpostavljenom silom Utjehe i Dobra, kojoj je suđeno da se bori s BOB-om ili silom Zla). Isto tako, povlači se i paralela žute ciglene ceste iz Oza i inače tipična Lynchova motiva vožnje cestama prebojanima žutom crtom, kao i "središta" žute ciglene ceste, odakle Dorothy na put kreće iz zemlje patuljaka, prikazanoga u obliku spirale, koja se motivski pojavljuje i u *Povratku*, kao vrtložni prolaz u drugu dimenziju (što je i vjerojatna referenca na Hitchcockovu *Vrtoglavicu*).

Valja spomenuti i sadržajne elemente koje *Oz* dijeli ne samo s *Povratkom*, nego i drugim dijelovima *Twin Peaks*a: motive zloćudnih ptica (u prvom su to uglavnom vrane, u serijalu uglavnom sove), vjetra (uragan u *Ozu* te zloslutna strujanja zraka u *Twin Peaksu*), zastora iza kojih se krije svojevrsan misterij (zelenih zastora *Oza* koji kriju Čarobnjakovu tajnu te crvenih zastora u enigmatičnoj Crvenoj sobi i poročnom One Eyed Jack'su), cipela (crvene cipele u *Ozu* nosi Dorothy, nesvjesna njihove čarobne moći koja je može odvesti kući, dok u svijetu *Twin Peaks*a cipele iste boje nose Audrey /u prvoj sezoni/, agent Jeffries /u *Vatro hodaj sa mnom*/ te uredska službenica u Dougiejevom uredu i Janey-E /u *Povratku*/, dok se s motivom gubljenja snage kroz prizmu gubljenja cipela, kao što je slučaj sa Zlom vješticom Istoka, potencijalno izjednačava Cooperov gubitak cipela pri prolazu električnim portalom iz onostranosti u ovostranost). Nadalje, svim tim djelima zajednička je zamjena i dupliranja likova u svjetovima fantazije i zbilje, kao i "bazični" vizualni efekti, osobito popularni 1950-ih, kako se ističe u filmu *Lynch/Oz*.

Isto tako, postoje i motivi koji samo ranija izdanja *Twin Peaks*a dijele s *Ozom*, od kojih se naročito ističu likovi letećih zlih majmuna i kapucina iz *Vatro hodaj sa mnom*, koji izgovara ime Judy, ujedno glumice koja tumači Dorothy, a koju pak u drugoj sezoni *Twin Peaks*a doslovno spominje bojničar Garland, njezin prezimenjak. Isto tako, Laura, kada u *Vatro hodaj sa mnom* Haroldu Smithu pokaže svoju demonsku personu, čini to usana našminkanih crnim ružem, nalik Zloj vješticu Zapada, a uputno je i spomenuti i reklamu koju je Lynch snimio za izvorni *Twin Peaks*,

u kojoj se Cooper budi u krevetu okružen omiljenim likovima iz serijala (Margaret Lantermann, Čovjek s Drugoga Mjesta i dr.), baš poput Dorothy poslije sanjanja Oza, nakon čega izgovara ikoničku rečenicu Flemingova filma "Nema mjesta do doma".

Sve te poveznice, dakako, pobuđuju razne interpretacije. Ono što Lyncha najizglednije fascinira u *Čarobnjaku iz Oza*, njegovo je poigravanje nasuprotnim registrima zbilje i (filmske) fantazije, svjesnog i nesvjesnog, sjete i sreće, te raščaranosti i čarolije. Međutim, pojedine veze mogu se pronaći i s nešto razrađenijim tumačenjima *Čarobnjaka iz Oza*. Prema jednom od njih, to je djelo alegorija o propalom "populističkom pokretu SAD-a potkraj XIX. st." ("*Čarobnjak iz Oza*", *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje), koji se, zagovarajući interese "maloga čovjeka", zalagao za uvođenje i zlata i srebra kao američkih valuta, što se pak može dovesti u svezu sa žanrovskim i socijalno kritičnim elementima vesterna u *Twin Peaksu*, posebice kada je riječ o motivima zlata i srebra, a podjednako je utjecajno tumačenje *Oza* i kao alegorije o alkemijskoj pretvorbi materije te duhovnom traganju za kamenom mudraca (utjelovljenim u zlatu), što rezonira s pojedinim jungovskim interpretacijama *Povratka* kao Cooperova individuacijskog putovanja (usp. Boulègue, 2017; Fleischer 2017b; Lončar, 2019. i dr.), natuknuta i u izvornom serijalu.

Međutim, motiv povratka kući nije samo svojstven *Čarobnjaku iz Oza* i sličnim filmovima. Štoviše, jedan je od najstarijih književnih motiva. Antički Grci za njega su skovali pojam *nostos* (usp. Alexopoulou, 2009), ogledni primjer kojega je Homerov ep *Odiseja*, čiji mitski junak, među ostalim likovima, serijom analepsa, pripovijeda priču o nedaćama i avanturama koje su mu otežavale povratak na rodnu Itaku, do koje je s trojanskog ratišta putovao dvadeset godina.

S navedenim epom povezuje se i *Twin Peaks: Povratak*, koji se – kao što je više puta naznačeno – vrti oko Cooperove fiksacije na dom, koja ga u 18. dijelu, zanimljivo, dovodi i do tekšaškog gradića imena Odessa. Primjerice, predsjednik Showtimea, David Nevins, opisao je treću sezonu kao Cooperovu odiseju k sebi (usp. Schneider, 2017). Franck Boulègue nazvao ju je "palimpsestom *Odiseje*", premda je u određenim aspektima veoma ispravno uspoređuje i s ostalim mitološkim djelima o herojskom putovanju, poput epa o Gilgamešu, legendi o kralju Arturu i vitezovima "okrugloga stola", itd. (2021): "Cooper, slično Odiseju, skiće se svojom verzijom Mediteranskog mora, od Crne kolibe do Las Vegasa, preko New Yorka i Ljubičastog oceana. Tek se u 16. dijelu

istinski vrati k sebi i k nama. Prije toga trenutka proživljava trenutke *nostosa*, kao kada spominje svoj 'dom' i proučava, kao Dougie, cipele spomenika kauboju ispred svoga ureda (referenca na cipele koje je izgubio u 3. dijelu, a koje su ga podsjetile na dom)." (ibid.)

Sasvim prikladno, postupak odgađanja Cooperova povratka kući dodatno "povećava i našu nostalgiju", ističe autor, namjerno koristeći pojam nostalgije, u čijem se korijenu nalazi grčka riječ *nóstos* zajedno s rječju *álgos*, koja označava bol, "s obzirom da smo nestrpljivi vidjeti ga kako reintegrira svoj 'biotop', unatoč simpatičnoj personi Dougieja Jonesa" (ibid.). *Povratak* nas, slično kao i *Vatro hodaj sa mnom*, zapravo vraća na "izvorište priče" pristupom koji je "mitološki" (ibid.), odnosno zasnovan na "mitološkoj svijesti (i pripadajućem svjetonazoru), sa specifičnim (cikličkim) shvaćanjem vremena i uzročno-posljedičnih veza" (Gilić, 2013: 72), usporedivim s Nietzscheovim konceptom vječnog vraćanja (ili povratka), prema kojem "nije bitno kojim putem se ide, s obzirom da se oba kraja daleke prošlosti i budućnosti susreću 'iznova'", što također "rezonira s Lynchovim interesom za Vede" te, posebice, "transcendentalnu meditaciju" (Boulègue, 2021).

Povratak, međutim, nije konvencionalna rekreacija epskoga putovanja. Boulègue, primjerice, nekonvencionalnost *Povratka* – kojom "transcendira tradicionalne kategorije žanrova i prede zamršenu intertekstualnu mrežu referenci i utjecaja, nastalih iz različitih izvora: mitoloških, književnih, filmskih i povijesnih" – uspoređuje s proširenim filmom, terminom Genea Youngblooda, bez obzira promatra li se kao televizijsko ili filmsko djelo (usp. ibid.). Martha P. Nochimson *Povratak* pak mnogo preciznije smješta u kategoriju "modernističke epske priče za televiziju" (2019: 238), kojom "Lynch odguruje televiziju (...) još dalje od utjeha savršenog heroja", lik kojega je u obličju Coopera destruirao još u izvornome serijalu (ibid.).

"Kad antički epovi postavljaju velika pitanja o zlu i dobru, konkretan odgovor daju epski heroji, koji napreduju uz pomoć sila većih od njih samih", kazuje Nochimson, "[n]o modernost Lynchova epa zamišlja te sile u kafkijanskim terminima" kao nešto što nije u skladu s naravi epskih junaka (usp. ibid., 245). Zbog te kafkijanske, neprijeporno moderne kvalitete, koju, potaknuti raznim Lynchovim i Frostovim referencama na Kafku i njegovo stvaralaštvo, spominju i Boulègue i drugi (npr. Eidizadeh, 2018; Hageman, 2019; Lončar, 2020; Thorne, 2022), *Povratak* je bliži pomaknutoj inačici nekovrsnoga epa, na tragu *Uliksa* Jamesa Joycea (usp. Nochimson, 2019; Boulègue, 2021),

ali i bilo kakvog antičkoga mita o junakovu stvarnom ili alegorijskom putovanju u Podzemlje i natrag, kojega se, prema Boulègueu, osim Odiseja, laćaju, primjerice, Dioniz, Psiha, Tezej i Orfej, o kojemu će biti više riječi kasnije.

To Podzemlje za Coopera je, dakako, duhovno: njegovo suočavanje i povezivanje s neintegriranim dijelovima sebe blisko je procesu već spominjane alkemijske pretvorbe i jungovske individuacije – s kojim se pripovjedna konvencija junakova putovanja u jungovskoj kritici često i izjednačuje – a koji se još izraženije može primijeniti na razvoj njegovih persona u *Povratku*. Naime, kako ističe Boulègue, nastavljajući se na svoje stajalište da je čitav *Twin Peaks* "fundamentalno" o procesu individuacije (usp. 2017), Cooper u novoj sezoni mora ujediniti svoju podijeljenu ličnost, ne bi li se vratio spašavanju Laure, svojoj prvotnoj potrazi. Dapače, moglo bi se reći da se čitava nova sezona odnosi na putovanje od "višestrukosti (nekoliko Cooperovih avatara, različite lokacije SAD-a) do jedinstva (Cooperovo integriranje podijeljenih ličnosti, povratak Lauri kao 'Toj' / 'Jedinoj', povratak u grad Twin Peaks). To se potvrđuje i u najavnoj špici sezone, u kojoj se prikazuje proces stapanja različitih elemenata u jedno, za razliku od najavne špice prve i druge sezone, koje su bile o uzletu dualnosti u svijetu: rezanje izvornog kozmičkog stabla na kojem na početku (...) sjedi ptica vodi do višestrukih cjepanica, koje simboliziraju razdvajanje svijeta" (2021).

Ipak, valja se zapitati: zašto se Cooper uopće otiskuje na epsko putovanje "k sebi" ne bi li pronašao Lauru, kako mu nalaže Leland u Crvenoj sobi? Cooperova potraga za integracijom vlastite Sjene razumljiv je tijek radnje, s obzirom da se njezinim bijegom, nakon prethodna razdvajanja Cooperove ličnosti, završila druga sezona *Twin Peaks*a. No otkud zanimanje za Lauru i njezin, a ne vlastiti povratak "kući"? U konačnici, djevojka je mrtva, kao što vrlo jasno pokazuju pilot *Twin Peaks*a, ostatak izvornoga serijala te film *Vatro hodaj sa mnom*. Ako Laura, sukladno enigmatskoj izjavi njezine onostrane pojave "Mrtva sam, ali živim" (sjajnom primjeru Bronfenina promišljanja o društvenoj percepciji "mrtve djevojke"), u ovozemaljskom obliku "živi" kao Carrie Page, koja se pojavljuje u zadnjem dijelu *Povratka*, ona niti ne želi biti spašena. Uzimajući u obzir narav njegove druge potrage, kritike Coopera kao ideološki suspektne inačice kauboja i kolonizatora itekako rezoniraju, povlačeći tumačenja *Twin Peaks*a u smjeru Boulègueovog i Hayesinog upućivanja na složenost njegova lika, zasnovanoga na dihotomiji između predstavnika

zakona i *desperada*. Drugim riječima, ako su ikakve sumnje postojale o Cooperu kao fantazmatskom kolonijalistu, treće sezona na njih se itekako kritički osvrće, tako što mu pridaje i značajno obilježje patrijarhalnosti, koju odražava njegova posesivna fiksacija na Lauru.

Na Cooperove manjkavosti serijal je izravno ukazao tek u finalu druge sezone, kada Lynch i Frost iznenađuju naglim preokretom radnje, prema kojemu zlo ipak prevladava tako što zaposjeda Coopera, kojega se dotad poglavito prikazivalo kao dopadljiva te – kako ovaj rad i potvrđuje – subverzivna detektiva. Međutim, prostora za razvoj Cooperova karaktera više nije bilo: nakon završetka izvornoga serijala: MacLachlan se htio odmaknuti od svoje ikoničke uloge, a Lynchov se interes prvenstveno usmjerio na elaboraciju Laurina lika u *Vatro hodaj sa mnom*. Takvo što trajalo je do *Povratka*, kada se Lynch i Frost konkretnije usredotočavaju na Coopera. I to na način kojim se jasno daje do znanja kako njegovo zaposjednuće nipošto nije bilo produkt uzbudljivog poigravanja očekivanjima gledatelja.

Naime, od svih mogućih Sjena ili zlih doppelgängera, zanimljivo je da Cooperova dvojnika predstavlja upravo Gospodin C., za kojega se doznaje da je kriminalac, ubojica i silovatelj itekako otvoren za suradnju s BOB-om. Ta narcistički onnipotentna i maligna Cooperova persona, dakako, ne sačinjava čitavu njegovu ličnost, ali sudeći po sadržaju *Povratka* – u kojemu pratimo Dougie-Coopera, Daleov "dobri" pol smanjenih mentalnih sposobnosti, metaforičke impotencije i ehoističkoga ponavljanja tuđih rečenica, koji se u konačnici stapa s Gospodinom C.-jem u lik Richarda, ambicioznoga FBI-jeva agenta – izgleda da ni nekadašnja Cooperova persona to nije činila.

Ako se Cooper ikada i mogao sagledavati u crno-bijelim kategorijama, *Povratak* ukazuje da to više nije moguće: pozicionirajući ga kao disperziranu i u suštini ambigvitetnu personu sklonu i pozitivnim i negativnim pomicanjima granica, novo izdanje serijala, osobito svojim horor, vestern, bajkovitim i pustolovnim elementima, predstavlja značajnu de(kon)strukciju, ali i reviziju njegova "junačkoga" karaktera, koji, koliko god sadrži uzorite osobine, ujedno njeguje i problematičan odnos spram pojedinih žena (Audrey, Diane, Laura, Carrie i dr.) te vlastita maskuliniteta. Razvojem priče, postaje jasnije da je Cooper izvorna serijala muškarac koji za sebe samo voli misliti da je "šampion, moralni nosilac zakona i zaštitnik nezaštićenih i ranjivih", kako pojašnjava John Thorne

(2022). No zapravo, Cooper je "ustrašen i nesiguran", netko tko svoje manjkavosti maskira fasadom hrabrosti (ibid.).

U skladu s navedenim, naredna potpoglavlja osobito će se usredotočiti na načine konstrukcije "novog-starog" Cooperova lika, s naglaskom na njegovo viđenje muškaraca i žena, kao i odnosa s pojedinim ženskim likovima, posebice Laurom/Carrie, koji pak narativno zrcali priču o Orfeju i Euridici, te – još izraženije no u ranijim izdanjima serijala – Scottieju Fergusonu i Madeleine Elster/Judy Barton.

4. 2. Svijet prema Daleu Cooperu

Protagonistom *Povratka*, sukladno spominjanim izvorima, uglavnom se drži Dale Cooper. Izvorni serijal u duhu se melodramskog žanra najčešće smatra ansambl-serijalom, sastavljenim od više ili manje istaknutih likova, od kojih je jedan od najvažnijih također Cooper, subjekt kriminalističke istrage ubojstva "objekta" djela – Laure Palmer. Protagonistom *Vatro hodaj sa mnom* uglavnom se pak drži Laura, usprkos mnoštvu likova, kao i podijeljenosti filma na dva dijela, od kojih se prvi usredotočuje na FBI-jevu istragu umorstva Terese Banks. Pojedini stručnjaci, poput Thornea, vizuru toga dijela pripisuju Cooperu, no za takvu tezu nema dovoljno unutar dijegetskih uporišta.

Kada je riječ o *Povratku*, lik najrazrađenijega dramskog luka, usprkos postojanju mnoštva drugih likova, nesumnjivo je Cooper, s obzirom na tematizaciju njegova doslovnog i metaforičkog putovanja, koji se ponovno dotiče objekta njegove istrage, Laure Palmer (pritom osobito rezonira Boulègueova tvrdnja da su "Cooper i Laura dvostruki vrhovi [twin peaks] serijala"). Međutim, zanimljivo je istaknuti da je više stručnjaka, poput Thornea, Boulèguea, Nochimson (2019) i Mongellija (2022), iznijelo uvjerljivo stajalište o čitavom serijalu kao svojevrsnom odbljesku Cooperova uma, koji odražavaju i usporedne priče nevezane uz njegovu trajektoriju, što se može povezati i s koncepcijom Lynchova *Unutrašnjega carstva*, za čiju se protagonisticu Nikki drži da je vezivno tkivo filma, čak i kada se priča odmiče od nje, odnosno usredotočuje na njoj nepoznate likove.

Povratak je djelo o "psihološkom putovanju Dalea Coopera", naglašava John Thorne: "Cooperova prisutnost nameće se *Povratkom*. Njegova perspektiva ispitivat će razne zakutke i zabačenosti priče, istraživati, tražiti odgovore, nastojati shvatiti zbunjujući svijet koji promatra s distance. Njegova istraživanja ne moraju se slagati u logičnu priču, no to nije bitno. Priča nije nužno svrha." (2022) Na potvrdu te premise ukazuje nekoliko motiva, kao što je naziv ulice Sycamore, koji djeluje kao asocijacija na krug američkih platana na Glastonbury Groveu, jednomu od ulaza u Crvenu sobu (ibid.), koji pak reflektiraju crvena ulazna vrata Jonesovih, te, posebice, ključ Cooperove sobe iz Great Northern Hotela (usp. ibid.; Mongelli, 2022), na poledini kojega piše

"Čisto mjesto razumne cijene", fraza koja "nikada nije bila slogan Great Northerna", nego "linija Cooperova dijaloga iz pilota *Twin Peaks*" (Thorne, 2022).

Prema Ginu C. Mongelliju, čitav *Povratak* prikaz je Cooperova sna (2022), što je onirička interpretacija koja slijedi Thorneovo viđenje prvoga dijela *Vatro hodaj sa mnom*. Takvo što spomenula je i Sheryl Lee u jednom od svojih intervjuova vezanih za treću sezonu serijala: "Možda je to samo u njegovu umu", rekla je misleći na Coopera, "Agent Cooper želi vratiti se u vrijeme i spasiti [Lauru]. Nema dokaza da je to učinio. Sjetite se čiji se san... pripovijeda" (Thorne, 2022). San koji Lee spominje ujedno je i referenca na dvije značajne sekvence *Povratka*: sekvencu unutardijetskog sna Gordona Colea, u kojem mu glumica Monica Bellucci (u cameo ulozi), rušeći četvrti zid, citira vedski tekst "Mi smo kao sanjač koji sanja i potom živi u tom snu", nakon kojega zabrinuto pita "Ali tko je sanjač?", nadahnjujući Colea na pogled prema publici, kao i prizivanje sjećanja na Jeffriesovo ukazivanje u philadelphijskom uredu FBI-ja, izvorno prikazano u *Vatro hodaj sa mnom*, pri kojem je, k tomu, uzviknuo kako "Živimo u snu". Isto tako, Leejin citat referenca je i na sekvencu 17. dijela, u kojoj se u dvostrukoj ekspoziciji krupni plan Cooperova lica stapa s događajima u šerifovoj postaji, nakon čega se on razotkriva i kao personalizirani narator tako što u *offu* ponavlja "Živimo u snu", prije nego li se ekran zacrnjuje te Dale, Gordon i Diane upute u Cooperovu nekadašnju hotelsku sobu, čime se uvjerljivo naznačuje kako je je dotadašnja radnja rezultat Cooperovih zamišljaja.

Ipak, valja biti oprezan s definicijom sanjanja i sanjača u Lyncha, što osobito naglašava Thorne, premda mu nedostaje adekvatan teorijski aparat za argumentaciju takvoga stajališta: "Cooper je sanjač, ali nije sanjač u očitom smislu", kazuje (2022), misleći na uvriježeno mišljenje kojim se sanjanje izjednačuje s "neozbiljnim" fantaziranjem, tj. izraženijim odsustvom realiteta. U filmu se takvo što primjećuje u klasično izloženim pričama. Primjerice, u *Čarobnjaku iz Oza* Dorothyno sanjanje Zemlje Oza, pripovjedno uokvireno metakomunikacijskim signalima, doživljava se kao sanjačicin izlet u nescjesno, koji, premda ima dodirne točke sa stvarnošću, od nje je ujedno i odijeljen. "To je bio samo san", često se zaključuje nakon takvoga raspleta događaja, implicirajući kako oni sami nisu stvarni niti pretjerano istinosni po doživljajni svijet likova, već puki odraz nescjesnih i često zbunjujućih potreba, emocija i želja, razgraničenih od tzv. objektivne stvarnosti.

Međutim, ako *Povratak* tumačimo u svjetlu poetike modernizma, a posebice nadrealizma, što ova disertacija smatra uputnim, Cooperovo sanjanje primjerenije bi bilo sagledavati u izraženijoj sprezi sa zbiljom, kao mehanizam srodan struji svijesti, odnosno neprekinutome tijeku misli, osjećaja i dojmova koji tvore unutrašnji život čovjeka (usp. James, 1890: 239). Ono čemu gledateljstvo svjedoči u *Povratku* jest priča razlomljena "kroz prizmu psihe Dalea Coopera", pojašnjava Thorne (ibid.). I to takva koju valja tumačiti kao svojevrsan "prijevod" događaja, koji nam dopušta "neku razinu užitka u tome da ishodi (...) raznih drama" – poput konačnog spajanja Eda i Norme ili bračnoga zadovoljstva Lucy i Andyja – nisu puki plod mašte, nego prikaz stvarnih zbivanja, koji imaju svojevrsno "značenje" te su "vrijedni naše pažnje" (ibid.). Prema Thorneu, Cooper je i protagonist, pripovjedač i nositelj perspektive (ibid.), kroz čije se gledište dobiva uvid i u stvarne i u izmaštane elemente realnosti. Za potrebe ove disertacije, kada je riječ o potonjoj Cooperovoj odrednici koristit će se i termin (unutrašnji) fokalizator naracije, koji se, prema Gérardu Genetteu, odnosi na lika koji provodi ili prema kojemu se provodi "selekcija narativnih informacija" (1988: 74); u *Povratku* se, naime, kategorije lika, naratora i fokalizatora stapaju i urušavaju, približavajući djelo, primjerice, formalnim aspektima Joyceva *Uliksa*.

Subjektivističkoj vizuri treće sezone, pored motiva hotelskoga ključa i ulice Sycamore, doprinosi i povremeno neuredna montaža *Povratka*, koju je potvrdio montažer Duwayne Dunham. Referirajući se na prizor u RR *dineru* s kraja 7. dijela, koji se odabirom i postavom likova kosi s prethodno viđenom sekvencom, rekao je da je posrijedi puka greška: "To je jedna od stvari koju napraviš pri radu na filmu. Uzmeš koju god snimku snimanu u *dineru* i iskoristiš je. (...) Napravili smo devet filmova u jednoj godini!", pravdao se. David Lynch redatelj je audiovizualnih djela pažljivo osmišljene zagonetnosti, ističe Thorne, no katkad mu se potkradaju poneke montažne omaške (2022). U *Povratku* se, međutim, itekako mogu tolerirati takva "aljkava" montažna rješenja zato što se vrlo prikladno "tumače kao krivo zapažanje opservirajućega uma, mentalno zakazivanje nedosljedne i umorne psihe Dalea Coopera", nastavlja. "Iako nisu namjerne, mnoge montažne pogreške u *Povratku* ne remete priču, nego joj doprinose. Povremeni eratični tijek *Twin Peaks*a naprosto je odraz zamagljenog, nesavršenog uma Dalea Coopera." (ibid.)

Da bi dodatno pojasnio svoje viđenje, Thorne pronalazi paralelizam s Lynchovim filmom *Izgubljena cesta*. U njemu protagonist djela, Fred Madison izjavljuje da se voli "prisjećati stvari na

svoj način, ne nužno kako su se dogodile". U sličnoj maniri, ono što vidimo u *Povratku* "događaji su prikazani načinom kako ih Dale Cooper mentalno prorađuje, *ne nužno onako kako su se dogodili*", naglašava Thorne, uspoređujući svijet nove sezone *Twin Peaks* s kantovskom koncepcijom fenomenalnog svijeta, ili svijeta ograničenoga manjkavostima čovjekove svijesti i osjetila (ibid.).

No ipak, *Povratak* ne valja tumačiti kao struju svijesti posve budnoga stanja, niti plod psihotičnog, halucinatornog uma, kakav je onaj Freda Madisona. Naime, kao što je natuknuto, narativni tijek bliži je struji svijesti kakvoga snatrenja, odnosno graničnoga stanja između budnoga stanja i sna, usporedivog s (transcendentalnom) meditacijom koju Lynch preferira, ili freudovske koncepcije sna, koji odražava procese (osobnog) nesvjesnog (sadržaj kojega preoblikuje u prihvatljiv, manifestni sadržaj, radom koji uključuje načela kondenzacije i zamjene, ili pak simbolizacije), a prema jungovskoj psihoanalizi i elemente kolektivnog nesvjesnog (kojima pripadaju arhetipovi).

U uvodu 8. epizode izvornoga *Twin Peaks*, koji je napisao David Lynch, Margaret Lantermann pita gledateljstvo: "U snu, jesu li svi likovi zaista ti?", implicirajući osobnu narav snova, kroz čiju se optiku ogledaju potisnuti aspekti jastva. Ako pripišemo takva promišljanja *Povratku*, koji je evidentno ispričovijedan iz pripovjedačke i fokalizacijske perspektive Dalea Coopera, otvaraju se razna čitanja toga djela.

Prema Thorneu, treća sezona prikazuje Cooperovu priču o boli i patnji, sjećanju i starenju, o tome kako gledamo na prošlost i ono što cijenimo u životu (ibid.). U njoj "pravi Cooper traga za nečim, ali nije siguran što traži. Evidentno je slijep na one kojima je stalo do njega (poput Diane) i hendikepiran vlastitim osjećajem dužnosti da čini ono što je ispravno (kao što je spašavanje Laure) (usp. ibid.). "Bol je dio života, i *Povratak* nas podsjeća kako nas način na koji se nosimo s patnjom i kako prihvaćamo nevolje definira. Štoviše, kako se nosimo s tuđom patnjom podjednako je važno", zaključuje, podrazumijevajući kako on takvo što ne čini na adekvatan način (ibid.). Nadovezujući se na takvo tumačenje, ova disertacija drži kako se iza njegovih misli i postupaka kriju suspektna, patrijarhalna stajališta, pozadinu kojih valja istražiti na primjeru likova i rodničkih konstelacija *Povratka*.

4. 2. 1. Likovi *Povratka* u svjetlu Cooperova rascjepa i melankolije

Analizu likova *Twin Peaks: Povratka*, k tomu iz fokalizacijske perspektive Dalea Coopera, ne može se započeti bez raščlambe inačica njegova lika, odnosno njegovih triju glavnih persona: Dougie-Coopera ili "dobroga" Dalea zatočenoga u tijelu Daleove doppelgängerovske tulpe Dougieja Jonesa, Gospodina C.-ja ili zlog Dalea, te integrirane verzije lika, kojega pri kraju serijala vidimo nakon eliminacije BOB-a (Thorne tvrdi i prije, tijekom dvostruke ekspozicije, pri kojoj Cooper izriče da živimo u snu), kao i na tragalačkom putovanju k Lauri, odnosno Twin Peaksu, kada ga se prepoznaje i pod imenom Richard. Dougie-Cooper i Gospodin C. uzajamne su suprotnosti, rezultat psihološkoga rascjepa na tragu onoga dr. Jekylla i gospodina Hydeja, kojemu se svjedočilo u finalu druge sezone, kada je Cooper primoran suočiti se s arhetipom svoje Sjene. Ono što je obojici zajedničko, osim što potječu iz istoga izvora, jest da njeguju osobit odnos prema moći (usp. Lončar, 2021b).

Dougie-Cooper je, naime, "oličenje nemoći, s obzirom da je posve ovisan o drugima: hoda gdje ga se usmjeri i jedino je kadar ponavljati tuđe rečenice (kao što je 'Zovite pomoć'). Katkad se ponaša kao stari ja – primjerice, kada prvi put okusi kavu nakon 25 godina odsutnosti (4. dio) ili kada umješno razoruža Ikea 'The Spikea' (Christophe Zajac-Denek) u samoobrani – ali nije u stanju svjesno kontrolirati svoje ponašanje. Čini se da nema ni erotski nagon, također, osim jednoga puta kada opći sa suprugom Dougieja Jonesa, Janey-E, koja je poduzela svu inicijativu (10. dio)." (ibid.) Za razliku od svoga impotentnoga pola, Gospodin C. je pak utjelovljenje ideala "svemoćnog Amerikanca" (Stepien, 2018), doduše, vanjštine nalik latinoameričkom *desperadu* (Boulègue i Hayes, 2023), koji, prikladno, odlikuje toksični pristup maskulinitetu (Lončar, 2021b) i kapitalistički odnos prema bićima i stvarima (usp. Stepien, 2018). On se ponaša sukladno svojim željama, a ne "slabićkim" potrebama, što osobito daje do znanja u svom čuvenom citatu "Ne trebam ja ništa, Ray, ja želim." (2. dio), koji je parafraza BOB-ove izjave "NE TREBAM JA NIŠTA. (...) JA ŽELIM STVARI." iz *Tajnoga dnevnika Laure Palmer* (Lynch, 1990: 127), demona kojega je u sebe prizvao.

Ipak, postoji jedan vid moći koju Dougie-Cooper ipak posjeduje. Koliko je god manjkav, on je ujedno i super-biće, zaključuje Thorne (2022). Iako je svojevrsna poluosoba, oličenje je moći dobra

te mnogima djeluje kao "vitez luralica" (napokon, Jonesovi žive u ulici Lancelot Court, što je još jedna od referenci na legende o Arturu i vitezovima Okruglog stola) ili "anđeo" čuvar (donosi boljitak Dougijevoj supruzi i sinu, beskućnici u kockarnici Silver Mustang osigurava jackpot, mafijašku braću Mitchum odvodi na put etičkoga odabira dobra itd.) (usp. *ibid.*). Kao svojevrsno ovozemaljsko biće odraz je sila dobra, koje predstavljaju Vatrogasac, Señorita Dido (Joy Nash) i zlatna "esencija" Laure Palmer, pretpostavljeni stanovnici Bijele kolibe.

Nasuprot njega, Gospodin C. jest, dakako, ljudska inačica demona koji šteti većini koje dotakne, ne prezajući ni od ubojstava niti silovanja žena, poput Audrey i Diane, kao ni mafijaških aktivnosti niti stjecanja nezakonitog bogatstva. Sasvim prikladno, njegovi su transcendentalni pandani, osim njegova partnera BOB-a, i ostala zla bića onostranosti, od Skačućeg čovjeka, preko Drvosječa do Eksperimenta, na čelu s objektom njegove potrage Judy, odnosno Jowday (kako je naziva Cole) ili Joudy (kako se na nju referira Frost), ženskim demonom koji predstavlja radikalno zlo, a prema Thorneu, i traumom i zlo koje čine drugi, odnosno muškarci (usp. 2022),⁴⁷ čime se daje objasniti začuđujuće maligna karakterizacija Sare Palmer u *Povratku*, koja se nakon obiteljske tragedije povukla iz javnosti, uvelike zbog potpadanja pod utjecaj sila zla.⁴⁸

Binarne karakterne principe Dougie-Coopera i Gospodina C.-ja reflektiraju i drugi likovi. S prvotnim poveznice dijele jurodivi Andy, Lucy i hotelski redar Freddie Sykes (Jack Wardle), kojima je zajednička ekscentrična jednostavnost, život u prezentu te, ono najbitnije, kontakt s Vatrogascem i sposobnost uništavanja zla (BOB-a nije otklonio Cooper nego njih troje, svatko na svoj način), a sličnosti, posebice u smislu mentalne pomaknutosti, vezuju ga i s Candie, vodećom od triju lasvegaških "zabavljačica", koja svojom emocionalnom izgubljenosti priziva gledateljsku empatiju, te, konceptualno, s vrijednostima koje predstavlja Laurina zlatna kugla. Utjecaj Gospodina C., pak, očituje se u više likova. Prvenstveno, u Richardu Horneu, njegovu sadističkom

⁴⁷ Valja spomenuti da Judy u početku nije tako zamišljena, već je trebala predstavljati Josienu sestru koja se nalazi u Buenos Airesu, gdje se susreće s Jeffriesom u *Vatro hodaj sa mnom* (usp. Thorne, 2022).

⁴⁸ Takvo što osobito se naznačuje u 15. dijelu, kada u interakciji s podjednako malignim vozačem kamiona pokazuje svoje "pravo" lice, odnosno lice nasmiješena crnila, s kojim se stapa i ono Skačućeg čovjeka. Isto tako, valja podsjetiti i kako se s istim silama Sarah najvjerojatnije susrela još kao djevojčica, kada je, sudeći prema Frostovoj knjizi, 1945. u nju ušao demonski žabomoljac (usp. 2017: 136), što se prikazuje, iako znatno enigmatičnije, u 8. dijelu *Povratka*.

sinu, koji automobilom gazi dijete te, među ostalim, fizički napada baku Sylvii, svjedokinju djetetova ubojstva Miriam (Sarah Jean Long) i djevojku iz Roadhousea, Charlotte, kojoj prijeti i silovanjem. Također, odbljesci Gospodina C.-ja mogu se pronaći i u Redu (Balthazar Getty), glavnom dileru droge Twin Peaksa, Chadu Broxfordu, nemoralnom, izrazito odbojnom policajcu, zatim neprijateljski nastrojenom dječaku u vojničkoj opremi, koji u 11. dijelu očevim oružjem puca u RR, kao i svim ostalim jasno obojenim negativcima, koji bi se mogli smatrati, kako Janey-E u 6. dijelu ističe, dijelom problema našega življenja u "mračnom, mračnom dobu".

Drugim riječima, dijegetskom svijetu kojega se u svojim maničnim političkim govorima dotiče i nova Jacobyjeva persona, dr. Amp, a u kojemu vladaju izgubljenost, patnja, siromaštvo i/ili strah, najočitiji u likovima narkomana (npr. Drogirana majka, Ella /Sky Ferreira/, Becky, Steven, Gersten Hayward /Alicia Witt/ i dr.), bolesnika (Bolesna djevojčica /Priya Diane Niehaus/ koja povraća u 11. dijelu, Tom Paige /Hugh Dillon/, žena-žrtava (Becky Burnett, Sylvia Horne, Beverly Paige, Ruby, Doris Truman, Nadine, Audrey, Janey-E i dr.), zarobljenima u nesretnim brakovima, iz kojih se, doduše, može iskobeljati, što napose čini Nadine, oslobađajući sebe, Eda i Normu toksičnosti njihova ljubavnog trokuta.

Poigravanje binarnim opozicijama jedna je od glavnih značajki serijala *Twin Peaks*. Od audiovizualnih djela, one izraženije zalaze u subjektivno već u *Vatro hodaj sa mnom*, u kojemu se mogu interpretirati kao aspekti Laurina doživljaja realnosti, obilježenog, psihoanalitički gledano, obrambenim mehanizmom rascjepljivanja, tipičnim za nošenje s traumom seksualnog zlostavljanja. *Povratak* se može na veoma sličan tumačiti, kao rascijepljeni pogled na sebstvo i svijet psihički nagriženog Dalea Coopera, u kojemu se pojedini likovi i motivi sagledavaju kao izrazi ili dobra ili zla. Na tragu prijašnjih izdanja, potonji se dominantno vezuju uz nasilne muškarce, osobito neprijateljski nastrojene prema slabijima, ženama i djeci, neki od kojih, u lynchovskoj snolikoj maniri zamjena identiteta, zrcale negativce prvih dviju sezona (Thorne, primjerice, tvrdi da je Red inačica Lea Johnsona, kakvom je Cooper u svom umu doživljava: kao i on, vozi crveni Chevrolet Corvette, te je u vezi sa Shelly, koja još nije spremna odcijepiti se od svoje romantične žudnje prema toksičnim odnosima /usp. 2022/).

Takav zalaz u prededipsku domenu, koja se prema kleinijanskoj teoriji očituje suigrom ljubavi i mržnje spram majke, odnosno raznih drugih objekata, Sally Rowe Munt drži tipičnim za kriminalističku fikciju, žanr u kojem je junak sklon projicirati svoju mračnu stranu na svojevrsnog "neprijatelja" (Munt, 1998), odražavajući procese oblikovanja samopercepcije djeteta kao zasebnoga identiteta, koja se ostvaruje kroz opoziciju s "neprijateljskim" drugim (usp. Munt, cit. u: Lončar, 2021b). "Rascjepljivanje projiciranih i introjiciranih slika u dva tipa – dobre, voljene fantazme, i opasne, loše fantazme – vodi do onipotentnih fantazija o restoraciji i fantazija o paranoidnoj destrukciji (...) Postepeno, kroz proces žalovanja [dijete] uči reintegrirati dvije strane tog unutrašnjeg, psihičkog, manično-depresivnog odgovora, kroz izražajno testiranje realnosti, koji on/a ostvaruje kroz aktivaciju super-ega" (Munt: 1998). Međutim, Munt ujedno ističe da ako žalovanje nije uspješno, bijes spram imaginarnog neprijatelja ustraje i pretvara se u stanje melankolije (usp. Lončar, 2021b).

Na tom tragu daje se iščitati Cooperovo stanje u većini *Povratka*, obilježeno kleinijanskim, paranoidno-shizoidnim "progoniteljskim strahovima" (Matijašević, 2011: 56), utjelovljenima u sukobu između Dougie-Coopera i njegova neprijatelja Gospodina C.-ja, koji ga, zajedno sa svojim agentima tijekom gotovo čitava serijala opsjeda ne li bi ga vratio u Crnu kolibu, isto kao što ga, indikativno, progoni i svojevrsna neprikazana, no evidentno čudovišna "majka", od koje dobri Dale bježi u onostranosti prije upada u ovozemaljsko. Slijedeći tu misao, nije neobično da se pojedini oblici "majčinskog" u trećoj sezoni tretiraju ili kao nešto izrazito loše i opasno (spomenuta onostrana "majka", Eksperiment koji nosi zametak BOB-a, Sarah Palmer i dr.) ili nešto čemu se simbiotski teži, čemu se treba vratiti "kući" (C.-jeva opsesija pronalaženja Judy, koja bi ga pretpostavljeno spasila od povratka u Crvenu sobu, Richardova opsesija povratka Sari Palmer u posljednjem dijelu), reflektirajući putanju junakova mitskoga putovanja.

Dakako, *Povratak* se ne temelji isključivo na sadržajnim i oblikovnim dihotomijama. Drugim riječima, serijal nudi i ambigvitetnije, složenije karakterizacije likova (dobar su primjer braća Mitchum, Gordon Cole, za kojega gledateljstvo nije posve sigurno ponaša li se seksistički ili ne, i dr.), koji se pretpostavljeno sagledavaju iz Cooperova očista. Ako se pomnije razmotri, i Cooperova "dobra" polovica znatno je konstruiranija no što se čini. Naime, nakon što gledateljstvo svjedoči pretvorbi Dougie-Coopera u "pravog" dobrog Coopera, uočiti će da je ta inačica veoma

nalik Cooperu iz prvih dviju sezona: dopadljiva i ekscentrična, oličenje pravoga junaka – "zvijezda serijala" (Thorne, 2022). No ako je to "dobri" Cooper, postavlja se pitanje je li protagonist prve dvije sezone uopće "pravi" Cooper, onaj u kojem se sintetiziraju i dobra i loša polovica? Thorne smatra da nije, odnosno, da *Povratak* jasno signalizira kako je onaj "stari" Cooper najbliži njegovoj zamišljenoj, hiperboliziranoj verziji, oslonjen o sistemsku moć koju mu donosi FBI (usp. *ibid.*).⁴⁹ "Više od samoga junaka, Cooper je institucionalna moć. On je *superjunak*" poput Betty Elms, fantastičke, idealizirane inačice nesretne protagonistice *Mulholland Drivea*, Diane Selwyn (usp. *ibid.*) ili Pete Dayton (Balthazar Getty), inačica Freda Madisona. No takav koji nije u stanju poraziti svoga neprijatelja, nego to za njega čine, kako je rečeno, Andy, Lucy i Freddie.

"Pravog" Coopera, ili barem personu najbližu tome može se vidjeti u posljednja dva dijela *Povratka*, netom prije i nakon što otključa vrata svoje sobe u hotelu Great Northern, metafori usporedivoj s dosegom jednog od stadija jungovske individuacije, ulaskom u kleinijansku depresivnu poziciju, ili pak prolaskom kroz vrata zakona, kakva se spominju u romanu *Proces* (*Der Process*, 1925) Franza Kafke.⁵⁰ Ta treća inačica Coopera, ili Richard, kako ga u jednom trenutku naziva Diane, ili Linda, odražava karakteristike i Gospodina C.-ja i dobrog Dalea: i moćan je i pretjerano samouvjeren, osobito sudeći po ponašanju koje pokazuje pri sukobu s neprijateljima u *dineru* indikativna naziva Judy's u Odessi, ali i nemoćan i zbunjen, s obzirom da ne uspijeva u svojoj misiji vraćanja Laure, ili Carrie, "kući" u Twin Peaks.

Prema Jungu, da bi se autentično jastvo postiglo, nužno je prihvatiti unutrašnje opozicije, odnosno suočiti se sa svojom tamnom, kao i bilo kojom drugom "nasuprotnom" stranom, kojoj u slučaju muškarca pripadaju i tradicionalno feminini elementi jastva. Richardova ličnost evidentno nije produkt takve sinteze, već i dalje prebiva u svijetu nepomirenosti i opozicija, ispunjenomu nestabilnim odnosom prema faličkoj moći, koju Jack Halberstam definira kao "reprezentaciju moći dostupne muškarcima u socijalnom i političkom smislu unutar kulture dominirane muškarcima" (2002: 355), a time i vlastitom maskulinitetu.

⁴⁹ Vrativši se u punom kapacitetu, on i uzvikuje: "Ja sam FBI!"

⁵⁰ Više o tome vidi u Lončar, 2020.

Istu dezorijentiranost prati i odnos "pravog" Coopera prema ženskim likovima, poglavito Diane/Lindi i Lauri/Carrie, koji također mogu označavati – posebice jer se *Povratak* tretira kao njegova fantazmagorija – i njegovu femininu stranu ili, jungovskim pojmom, animu. Prema prvoj se ponaša nezainteresirano, očekujući spremnu asistenciju, a prema drugoj kao bijeli vitez s kompulzijom spašavanja žena. Potonje potvrđuje i FBI-jeva agentica Tammy Preston u *Posljednjem dosjeu* Marka Frosta: "Cooper nikada nije mogao odoljeti ptici slomljenog krila – ti znaš kao i ja (...) da je to središnji dio njegove naravi: sindrom bijelog viteza, neodoljivi poriv za spašavanjem svake dame u nevolji na koju je naišao" (Frost, 2017: 57). Međutim, opisivanjem njegove tipične osobine, njezina se izjava odnosi i na "oduvijek", odnosno "staroga" Coopera. Shodno tomu, daje se zaključiti da je Richard dominantan spoj nekovrsnog anti-Coopera, kada je riječ o otklonu od njegovih dopadljivih i suosjećajnih osobina, ali i mračne strane "izvornoga" Coopera, snažnoga patrijarhalnoga predznaka, kojim žene valja spašavati, a vlastite ranjivosti, kao nedobrodošle oznake "femininog", suzbijati.

Ipak, Cooperov psihički proces ne završava, što uvjerljivo pokazuje posljednji kadar *Povratka*, ponavljajući prizor Laurina onostrana šaptanja u Daleovo uho, čime se sugerira kako mu, unatoč neuspjelom vođenju Laure/Carrie kući, potencijalno slijedi još jedan pokušaj pronicanja misterija njezine poruke. Međutim, indikativno je da taj misterij, premda audiovizualno oblikovan da ga se tako doživi, nije uopće misterij, ako se prisjetimo da se isti prizor odvio u jednom od Cooperovih vizionarskih snova, a u kojemu mu je Laura šapnula identitet njezina ubojice. Ono što je tu mnogo važnije jest Cooperova sklonost da takvu informaciju, indikativno, zaboravlja.

Potraga za razrješenjem nepoznanice Coopera dodatno pozicionira kao detektiva, no, nasuprot prve dvije sezone *Twin Peaks*a, gdje je djelovao kao agent "prave" kriminalističke istrage, ponajprije detektiva vlastite psihe. Sally Rowe Munt u tomu dvome, kriminalističkoj fikciji i načelima psihoanalize, vidi mnoštvo sličnosti. "U srži obje istrage je konflikta, s namjerom pronalaženja razrješenja i pomirenja" (1994: 143). Psihoanalitičar je kao detektiv, interpretira tragove i simbole, instanca moći koja tumači tekst (usp. *ibid.*), napose "repeticiju i povratak, ono što karakterizira ne samo djelovanje detektiva", nego i samu priču (usp. Munt, cit. u: Lončar, 2021b). Stoga se *Povratak* "može shvatiti i kao svojevrsna parabola o psihoanalizi" (Lončar, 2021), ne samo svojim naslovom, nego i sadržajem i formom, vrtlozi kojih privilegiraju "čin intepretacije"

namjesto objektivnog iskaza traumatskog, "izvornog događaja" (Munt, 1994: 144), koji se u serijalu odnosi na umorstvo Laure Palmer, na kojega se Cooper, kao kombinacija i analitičara i analizanda, ali i drugi likovi te samo gledateljstvo, opsesivno vraća, neprestano ga iznova proživljavajući (usp. *ibid.*).

Takvo što Cooper doslovno i čini, putujući kroz vrijeme, ne bi li spasio Lauru od zastranjenja i smrti. Sukladno dosezima znanosti, to je zasad jedino moguće činiti u fikcijskim djelima znanstvenofantastične provenijencije, od kojih *Povratak* posuđuje motive vremenskoga putovanja i alternativnih stvarnosti. A njih pak Slavoj Žižek, raščlanjujući vremenske petlje Lynchove *Izgubljene ceste*, zanimljivo, također uspoređuje s petljama psihoanalitičkoga tretmana, pri kojemu se "nakon duge obilaznice, na našu početnu poziciju vraćamo iz druge perspektive" (2000: 21).

4. 2. 2. Laura, Diane i Audrey: žena kao "komadić koji nedostaje"

S obzirom na navedeno, logično se zapitati: kamo Cooper smjera u toj rekreaciji psihoanalitičkoga procesa? Na kraju druge sezone, u Crnoj kolibi, dano je do znanja kako Cooper nije samo detektiv u potrazi za rješenjem enigme umorstva, nego i muškarac u potrazi za svojom voljenom u nevolji, Annie Blackburn, čija se pojava izmjenjuje s Caroline te Laurom i njenim dvojnicama, zlom Laurom i Maddy – žrtvama "zla koje čine muškarci", koje su ujedno i predmeti njegove žudnje, bila ona romantično kodirana (Annie, Caroline) ili gonjena krivnjom uslijed nemogućnosti njihova spašavanja (Laura, Maddy). Njegova *Autobiografija* kompletira taj niz, ističući paralelizam između Laurina snolika šaptanja Cooperu i sjećanja na prizor njegove umiruće majke, objekta od kojega je prvi put doživio traumatično razdvajanje.

Ako fantastične predjele onostranog iz prvih dviju sezona usporedimo s Cooperovim nesvjesnim, oblikovanim postupkom logike sna, daje se zaključiti kako je ono ispunjeno multiplicirajućim te uzajamno zamjenjivim predodžbama pojedinih žena, čime se gledateljstvo nagoni na sumnju u pravi identitet i koje od njih. U suštini, one su internalizirani objekti koje Cooper vezuje uz određena iskustva traumatskog, prožetog freudovskim nagonom k smrti, ili lakanovskim registrom Realnog. Drugim riječima svi ti ženski likovi mogu se sagledavati i kao odvojeni entiteti zapeli u svijetu nadnaravnih zakonitosti, ali i jedan te isti entitet, čiji je primarni predstavnik Laura, izvorna "mrtva djevojka" *Twin Peaks*a te zlatna poslanica Vatrogasca, no u poopćenom smislu i žena kao takva. Kao što Margaret Lantermann u pilotu serijala kazuje, "[p]riča je to o mnogima, ali započinje s jednom", Laurom Palmer, što u raznim oblicima ponavljaju i drugi likovi. Laura je "ta": jedina, prva, ali i jedna [engl. *one*], čime se implicira ne samo njezin izdvojen, nego i općenit ženski status (usp. Kuzniar, 1995).

Povratak nastavlja razvijati tu premisu, pružajući još izraženiji uvid u Cooperove obrane nesvjesnog: u njemu evidentno postoji problem, patnja, rascjep, ponajprije vezan uz njegov osobit, "viteški" odnos prema ženama, koji ih lišava izražajnijega subjektiviteta. Takav, u suštini patrijarhalan subjektivistički stav itekako odražava već spomenuta podjela ženskih likova na dualne kategorije: pozitivne i negativne. Također, takvom pristupu odgovara i seksualiziranje pojedinih likova, kao što su Tracey, Darya, Jade, Tammy i Francuskinja (Bérénice Marlohe), pri

čemu je zanimljivo uočiti kako Darya i Jade ponajprije pripadaju liniji radnje vezanoj uz zlu i/ili animalističku Cooperovu stranu – Gospodina C.-ja te njegovu promiskuitetnu, rastrošnu i nevjernu tulpu Dougieja, dok se Tammy i Francuskinja vezuju uz Gordona Colea – što predstavlja moguću asocijaciju na Gordonov komentar Shelly iz druge sezone: "To je tip cure zbog koje žališ što ne govoriš malo francuskog!", kao i autoironijski komentar na pritužbe o redateljevoj sklonosti lijepim glumicama i seksizmu,⁵¹ s obzirom da lik Gordona tumači upravo Lynch, koji je u izvornom serijalu, podsjetimo se, za ulogu unuka gospođe Tremond, mađioničara, u metafikcijskoj maniri, angažirao vlastitog sina, koji mu nevjerojatno nalikuje.

Neke od njih, ipak, ocrtane su na znatno kompleksniji način, predstavljajući otklon od stereotipova ili jednodimenzionalnih likova koje naizgled predstavljaju. Njima svakako pripada tip "naporne žene", kako je naziva John Thorne (2022), a koji u novom serijalu najnaglašenije utjelovljuju Janey-E i Doris Truman, za čije se ponašanje daje eksplicitno ili implicitno objašnjenje, s obzirom da je riječ o ženama nesretnih životnih okolnosti i brakova. Isto tako, djelomičan odmak od očekivanoga predstavljaju i likovi Mitchumovih hostesa Candie, Mandie i Sandie, koje naizgled djeluju kao tipični tipovi pomagačica i zabavljačica, seksualno privlačne vanjštine bez individualiteta. Dok Mandie i Sandie ne pokazuju značajniji karakterni razvoj, sve se tri seksualno ne objektiviziraju u očima Mitchumovih, dok Candie pokazuje zbunjujuć raspon emocija, i komičnoga registra, na tragu Lucy (s kojom se implicitno uspoređuje jer, poput Lucy u 2. epizodi druge sezone, provodi mnogo vremena nastojeći ubiti muhu), ali i tragičnoga registra, koji joj daje kompleksnost karaktera, koliko se god činio nejasnim.

Candie, Mandie i Sandie mogu se dovesti u vezu s još jednim, znatno kompleksnijim likom. Naime, kako se Naido, nijema stanovnica onostranosti zašivenih kapaka, u 17. dijelu ispostavlja inačicom Diane, na što upućuje njezino ime koje gotovo djeluje kao Dianin anagram, tako se i lasvegaški trio može smatrati njezinim verzijama, s obzirom na moguću jezičnu igrariju njihovim imenima.

⁵¹ Zanimljivo je da se i Colea ujedno drži i likom progresivnih rodnih gledišta, s obzirom na zaštitničku naklonost prema Denise Bryson, kojoj u 4. dijelu *Povratka* poručuje da svi koji ne prihvataju njen transrodni identitet trebaju "popraviti svoja srca ili umrijeti".

Tijekom čitava serijala, od prve sezone do *Povratka*, Diane je imala zanimljivu karakternu putanju. U prvim dvjema sezonama djelovala kao misteriozna tajnica Dalea Coopera, nevidljivi i nijemi adresat njegovih snimljenih poruka. U *Autobiografiji* Dalea Coopera, agent je znakovito opisuje kao "zanimljivu mješavinu između svete i kabaretske pjevačice" (Frost, 1991: 110), implicirajući kako se nalazi u spektru između dviju tradicionalnih kategorija žene: svete i raskalašene žene (kakvima se, indikativno, doimlju i Candie, Mandie i Sandie). Kada je riječ o *Vatro hodaj sa mnom* "pojavljuje" se u *Komadićima koji nedostaju*, ponovno kao neprisutna prisutnost u prizoru u kojem joj Cooper uz dovratak ureda dijeli komplimente, likuje nad svojom perceptivnošću i sposobnostima dedukcije, te joj nalaže da napravi kavu.

U *Povratku* Diane napokon nastupa kao lik. No ono što se čini kao jedan, u nadrealističkoj je maniri više likova. Martha Nochimson identificira četiri fragmenata Diane: Naido, koja se u Diane pretvara tek na kraju serijala (2019: 254), platinasta i verbalno agresivna tulpa Diane, špijunka svoga silovatelja Gospodina C.-ja (ibid., 255), koju u konačnici rastrojava vlastito otuđenje (posebice je efektan njezin vapaj iz 16. dijela: "Ja nisam ja!"), "prava" Diane crvene kose koja nastaje nakon što nestanu Naido i Dianina tulpa, te dvojnica "prave" Diane, s kojom se pogledava na parkiralištu motela (ibid., 256). Thorne pak smatra, generalno se slažući s Nochimsoninom premisom o fragmentarnosti njezina identiteta, da Diane koja nastaje nakon što Naido nestaje jest "idealizirana Diane", njegova ljubav, koja govori što Dale želi čuti ("Cooper, jedan jedini"), dok se "prava Diane" s Daleom susreće kasnije, na Glastonbury Groveu (Lynch je pri režiji te scene Lauri Dern, Dianinoj glumačkoj interpretatorici, dao sljedeće upute: "Niste se vidjeli 25 godina. Zaista i iskreno."), dok Linda predstavlja "oslobođenu Diane", koja odlučuje napustiti Dalea i – doslovno – njegovu priču, nakon što zaključi kako ne želi biti dijelom Cooperove potrage za Laurom, kao ni pogleda (sudeći po načinu kako u jednom od zadnjih prizora vode ljubav). Isto tako smatra i da je Janey-E inačica Diane, s obzirom da se ispostavlja kako joj je to polusestra, koja u okvirima Cooperova uma označava viziju savršene kućevne partnerice, lojalne i protektivne (usp. 2022). Ova disertacija tom nizu likova nadodaje i već spomenute Candie, Mandie i Sandie, ne bi li upotpunila djeliće mnogih osobina koje Cooper dodjeljuje svojoj "pravoj ljubavi", kako je naziva Dern, ukazujući na srž Cooperove psihičke stature: "ona razumije rascjep u njemu s kojim se bori,

i njime je bila najviše viktimizirana – možda više nego sam Cooper." (ibid.). Evidentno, Diane *Povratka* amalgam je Cooperovih predodžaba o njoj, o kojima u konačnici nije htjela više ovisiti.

Još jedan lik kojega je u suradnji s BOB-om silovao Gospodin C. i koji izgovara rečenicu "ovo nisam ja" je Audrey Horne. U prve dvije sezone pokazao je jednu od najrazrađenijih razvojnih putanja. Premda je prvotno prikazana kao buntovna, osamljena i zanemarivana, no ujedno i razmažena tinejdžerica, Audrey se ubrzo pokazala kao dobrohotna djevojka zaljubljena u Coopera, kojega je, tipično za svoju dob, nastojala impresionirati svojim detektivskim sposobnostima. No, nakon njegova ljubavnoga odbijanja (uz indikativno objašnjenje kako su ono što on želi i treba dvije različite stvari, za razliku od Gospodina C.-ja i BOB-a koje obilježuje čista želja) te debakla od kriminalističke akcije u kojoj je samoinicijativno sudjelovala (ne očekujući da će se dovesti u životnu opasnost), odlučila si je preokrenuti život: posvetiti se karijeri kroz rad s ocem, sanjarenju o radu u FBI-ju i ekološkim protestima, jedan od kojih je odводи u komu, uslijed eksplozije banke u kojoj je prosvjedovala. Ono što je zajedničko svakoj njenoj "inkarnaciji" jest upornost, samosvojnost i ambicioznost, zbog čega je se u više navrata predstavlja kartom kraljice karo (u One Eyed Jack'su ona sama bira tu kartu, a takvom je etiketira i Windom Earle pri vrebalačkom pohodu na buduću Miss Twin Peaks), koja u kartomantiji simbolizira sposobnu, okretnu i strastvenu ženu frustriranu represivnim društvenim okolnostima (usp. Dee, 2018: 45), a slične konotacije utjelovljuje i Hester Prynne, protagonistica *Grimiznog slova* (*Scarlett Letter*, 1850) Nathaniela Hawthornea, čije si ime nadjenjuje tijekom svoje misije u javnoj kući.

Premda je u *Posljednjem dosjeu* Frost opisuje kao uspješnu lokalnu frizerku, primoranu odgajati demonsko dijete Gospodina C.-ja (usp. 2017: 32), koji ju je oplodio silovavši je u komi, u *Povratku* je prikazana u zasebnoj, izrazito teatraliziranoj pripovjednoj liniji, u kojoj uglavnom interagira s navodnim suprugom Charliejem (Clark Middleton) u komornom ambijentu njegova ureda. Međutim, sekvenca djeluje izrazito snoliko, gotovo nevjerojatno: ured njezina supruga ispunjen je veoma anakronim namještajem i detaljima, atipičnima za suvremene prostore (stari telefon, mnoštvo papira, odustvo računala i dr.), a njihov konfliktni dijalog začudan te primjereniji kakvoj grubljoj psihoterapijskoj sesiji, sadržaj koje se odvija u realiziranim metaforama. Naime, Audrey tijekom scena u uredu cijelo vrijeme nastoji otići u Roadhouse, ne bi li pronašla misterioznog Billyja, prema kojemu očito dijeli romantična osjećanja, no u tome dugo ne uspijeva,

usprkos tomu što je Charlie potiče da priđe "prag", kako ga znakovito naziva, pozivajući na usporedbu s indijanskim "stanovnikom praga", koji, podsjetimo se, u mitologiji *Twin Peaks* utjelovljuje sve želje, snove, žudnje i negativnosti neke osobe, koje se "na putu za prosvjetljenje (...) moraju konfrontirati i nadići" (Frost, cit. u Bushman, 2020). Kad to Audrey na koncu učini, Roadhouse kojemu svjedoči više je nalik mjestu iz sna, u kojemu ne pronalazi Billyja, ali uspijeva rekreirati svoj čuveni ples iz 2. epizode prve sezone (DJ ga na razglasu i najavljuje kao "Audreyin ples", što je ujedno i naslov Badalamentijeve skladbe, čime se dodatno pridonosi nerealističnosti, subjektivnosti i metafikcionalnosti prizora), čime nakratko dospijeva u središte pozornosti.

Međutim, taj se ugodan san ubrzo pretvara u noćnu moru nakon što joj ples prekida tučnjava, od koje Audrey, uz pomoć Charlieja, bježi, da bi se našla u bijelom prostoru nalik bolnici, te s užasom pogledala u ogledalo. Iz navedenog se daje zaključiti da su te sekvence "odraz Audreyne psihičkog stanja", koje je na "putovanju nadilaženja, buđenja i prihvatanja", kako ističe Thorne (usp. 2022), povezujući ih sa sekvencom Sueina monologa u *Unutrašnjem carstvu*, koja je poput Audrey, također zaljubljena u Billyja, nesigurna u svoj identitet te konfesionalno okrenuta pasivnoj muškoj figuri, u Sueinu slučaju Gospodinu K.-u (Erik Crary). Potonji je, dakako, referenca na (prez)imena Kafkinih protagonista iz romana *Dvorac* (*Das Schloss*, 1926; K.) i *Procesa* (Josef K.), kako ustvrđuje Thorne (ibid.), čime Audreyne muke zadobivaju kafkijansku težinu, pogotovo ako njezino stajanje pred "otvorenim" vratima ureda usporedimo s parabolom o seljaku i zakonu, ključnim dijelom *Procesa* (Lončar, 2020).

Ako *Povratak* gledamo iz Cooperova očista, spomenute scene stvaraju paralelizam s njegovom zatočenošću u onostranosti; u njoj mu, naime, Laura kazuje "Možeš sada ići" (2. dio), nakon čega on i dalje nastavlja otezati sa svojim odlaskom, premda je naumio izići i tragati za objektom svoga zanimanja. Iz tih se razloga Audrey može sagledavati ne samo kao inačica Diane, nego i inačica Coopera,⁵² ili naprosto lik za kojega on smatra da je u sličnom, meandrirajućem položaju kao on. Ipak, koliko god njena priča izazivala neugodu, ona ipak uključuje buđenje, koje, zbog svoje

⁵² U sličnom je položaju, po pitanju "nemogućnosti prolaska kroz vrata", i sporedan lik s početka *Povratka*, Marjorie Green (Melissa Bailey), susjeda ubijene Ruth Davenport (Mary Stofle), koja navodi policajce da traže ključ Ruthina stana, iako joj se isti taj ključ cijelo vrijeme nalazi na zapešću, čime se ujedno anticipira tema čitavoga djela.

poveznice s psihičkim realizacijama, ima pozitivne konotacije u svijetu *Twin Peaks*a (MIKE moli Dougie-Coopera da se probudi i ne umre u 6. dijelu), kao i Lynchova opusa (npr. Kauboj /Monty Montgomery/ budi Diane Selwyn iz sna o Betty Elms u *Mulholland Drive*u, Paul Artreides /Kyle MacLachlan/ je "heroj koji se budi" u Dini). Audrey možda posjeduje sličnu sudbinu kao Cooper: oboje su u stanju vremenske zamrznutosti (usp. Thorne, 2022), iz koje se, na neki način, u istom, 16. dijelu, bude. Ipak, za razliku od Coopera, ona ipak nadilazi ono što on, sudeći po cjelokupnoj priči *Povratka* (još) ne može.

Naime, premda se Dougie-Cooper iz svoga stupora eventualno probudi, čime se napokon pretvara u funkcionalnog "dobrog" Coopera (nakon što ga na strujni udar potakne pogled na lik Gordona Colea iz *Bulevara sumraka* koji se emitira na televiziji), ta transformacija ne djeluje autentično jer ne uključuje individuacijsku sintezu obaju njegovih polova, za razliku od Audrey, koja iz svoje fantazije izlazi *zajedno* s Charliejem, možebitnim jungovskim stanovnikom svoga praga i animusom. Pomaci k svojevrsnom buđenju odvijaju se tek tada, nakon što "pravi", odnosno unificirani Cooper završi u pripovjednoj liniji iz 1989, u kojoj spašava od umorstva Lauru Palmer – još jedan kompleksni, ako ne i najkompleksniji lik *Twin Peaks*a – tako što joj, u rekreaciji prizora iz *Vatro hodaj sa mnom*, u trenutku kojega je Laura već prošla kroz vrata vlastite spoznaje, prilazi u šumi i nastoji odvesti u drugu priču prije nego li je iz nje iščupa nevidljiva sila, kao i u liniji iz nepoznate godine, u kojoj pronalazi nestalu Lauru u obličju Carrie Page ne bi li je iz Odesse u Texasu odveo k majci u Twin Peaks, za koju Carrie tvrdi da je ne poznaje: razlog zašto je uopće pristala ići na put jest misteriozno tijelo ubijenoga muškarca u njezinu stanu, od kojega se željela maknuti. U oba slučaja, Laura završava sekvencu svojim vriskom, nakon kojega nestaje, evocirajući scenu 2. dijela serijala, smještenu u Crvenoj sobi, u koju Lauru pred Cooperom uz vrisak odvodi nepoznata sila, a u posrednom smislu i vrisakove Ruby, nakon što je sa svog mjesta u Roadhouseu izbace muškarci (15. dio), Žene u autu, nakon što ugleda pretpostavljenu kći kako povraća zelenu supstancu (11. dio), Supruge iz New Mexica, nakon što sa mužem susreće Drvosječu (8. dio), te Janey-E, u trenutku Dougie-Cooperova udara strujom (16. dio).

Dakako, suigra Laurinih nastajanja i vrištećih nestajanja priziva i još jednu, u svijetu *Twin Peaks*a veoma poznatu priču "drugoga pokopa" (Bronfen), već spominjanu *Vrtoglavicu* Alfreda Hitchcocka. Naime, i u tom filmu uz vrisak nestaju, odnosno umiru dvije verzije iste žene: i

Madeleine Elster, koju glumi Judy Barton ne bi li detektiva Fergusona uvukla u zavjeru umorstva prave Madeleine, i sama Judy, nakon što se zaljubi u Fergusona, koji u njoj traži sliku "prave" Madeleine, koja je, dakako, od samoga početka predstavljala prazninu fantazije (usp. Lončar, 2018).

Međutim, u srži obje te priče postoji jedna temeljna, a to je mit, odnosno skupina mitova o starogrčkom glazbeniku Orfeju i njegovoj ženi Euridiki (usp. Dumas, 2019; Lončar, 2021a). U njemu Orfej, pjesnik, koji svojom glazbom i pjesmom kroti zvijeri, zaustavlja rijeke, pokreće kamenje i drveće te stvara savršen sklad i mir u prirodi, silazi u podzemni svijet Hada, ne bi li zamolio bogove da mu u život vrate ženu, koja je umrla od ujeda zmije; bogovi na to pristaju, no samo ako se na putu iz Hada nijednom ne osvrne da provjeri je li Euridika iza njega (usp. "Orfej", *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje). Takvo što nije uspio ispoštovati, stoga je Euridika pred njegovim očima ponovno, ovoga puta zauvijek nestala (usp. *ibid.*)

Cooperovu usporedbu s Orfejom potvrdio je i sam Frost: "Cooper osjeća neku vrstu dužnosti pristati na potragu za Laurom. Ona ga pokreće", pri čemu "nailazi na uistinu smrtonosnu opasnost, ne samo fizički nego (...) i metafizički". Mitološke su to teme: "[t]o je Orfej koji silazi u Podzemlje. Igraš se s dubokim, snažnim, misterioznim silama koje će imati neželjene posljedice. U staroj mitologiji, kao smrtnik, prijeći u domenu koja se smatra božjom značilo je riskirati sve. Takvo što vidimo i ovdje", kazao je (cit. u Cotter, 2017).

U *Povratku* se nalazi još nekoliko referenci na taj mit, odnosno umjetnička djela koja se njime, pored Hitchcockove *Vrtoglavice*, nadahnjuju. Primjerice, prizor iz 17. dijela, u kojemu Cooper u šumi nastoji spasiti Lauru od smrti, nevjerojatno nalikuje na sliku *Orfej vodi Euridiku iz Podzemlja* (*Orphée ramenant Eurydice des enfers*, 1861) Jean-Baptiste'a Camillea Corota. Poveznice postoje i s filmom *Zmijaska koža* (*The Fugitive Kind*, 1960), Sidneyja Lumeta, adaptaciji drame *Silazak Orfeja* (*Orpheus Descending*, 1957) Tennesseeja Williamsa, u kojemu Valentine Xavier, u izvedbi Marlona Branda (na čiju popkulturnu personu, pak, u *Povratku* aludira lik motociklista Wallyja Branda /Michael Cera/), rekreira orfičku tragediju s nesretnom Lady Torrance, koju tumači Anna Magnani, znakovito odjeven u jaknu od zmijske kože, ili životinje koja je ubila Euridiku, a koju nosi i Gospodin C. (usp. Lončar, 2021a).

Posebice važnima djeluju poveznice *Povratka*, ali i cijeloga serijala, s orfičkom (filmskom) trilogijom Jeana Cocteaua (usp. Boulègue, 2017: 22–24; Wolpert, 2019; Lončar, 2021a) izrazito oniričke forme i sadržaja. Primjerice, u prvom od Cocteauovih ostvarenja posvećenih legendarnom Orfeju, avangardnom kratkom filmu *Pjesnikova krv* (*Le sang d'un poète*, 1932), protagonist je Pjesnik (Enrique Riveros) koji, na prijedlog antičke statue žene (Lee Miller), ulazi u snoliku onostranost nalik hotelu, koja se nalazi iza ogledala (usp. Lončar, 2021a), što uvelike podsjeća na Cooperov posjet Crvenoj sobi, u prostorije koje se, ispunjene kipovima božice Venere, može ući i iz hotela Great Northern, a zajednički im je i motiv ogledala (usp. *ibid.*).

U sljedećem Cocteauovom filmu, *Orfej* (*Orphée*, 1950), adaptaciji njegove istoimene kazališne predstave (1926), u tematskom je središtu pak Orfej (Jean Marais) koji se otiskuje u Podzemlje, zvano Zona, ne bi li uskrnuo Euridiku (Marie Déa), gdje ga više privlači Princeza (María Casares) koja predstavlja smrt, nego njegova umrla supruga i ljubav koju osjeća prema njoj (usp. *ibid.*). Poveznica s *Povratkom* jasna je: i u Lynchovom i Frostovom serijalu jedno od imena za onostranost je Zona, a u tom se kontekstu Diane može smatrati Euridikom, a Laura Princezom. Međutim, *Povratak* se uvelike oslanja i na mnoge postupke i vizuale prisutne u Cocteauovom filmu: onostranost je prikazana uporabom obrnutog pokreta i govora; u nju se ulazi kroz ogledalo, koje se nalazi u sobi ispunjenoj sagom cik-cak uzorka, nalik podu Crvene sobe, te cvjetnim tapetama, u tipu onih koje se nalaze u prostorijama iznad trgovine živežnih namirnica (a u izvornom serijalu i bordelu One Eyed Jack's), kao i magičnim gumenim rukavicama, jednu od kojih pak u trećoj sezoni nosi Freddie Sykes, koji njome poražava Gospodina C.-ja (usp. *ibid.*).

I s trećim se Cocteauovim filmom, *Orfejev testament* (*Le Testament d'Orphée*, 1960) mogu pronaći značajne poveznice (usp. *ibid.*). U njemu se Orfej "izjednačava s autorom, kojega glumi sam redatelj, a koji mora opetovano umrijeti ne bi li učio i stvarao, napose u mediju filma, koji naziva 'petrificirajućim izvorom misli' koja 'oživljava mrtve čine'. Ukazujući na analogiju između umjetnosti filma i ljudske kreativnosti, Pjesnik može putovati kroz vrijeme", pri čemu "u jednom trenutku pita: 'Koja je godina?'" , isto kao Cooper na kraju *Povratka*, prije kojega su i on i Laura prošli kroz mnoge transformacije (usp. *ibid.*), u jednoj od kojih mu Laura kazuje "Ja sam mrtva, ali i živim".

Ipak, Cooper i Laura se ne ponašaju sasvim u skladu s uvriježenom verzijom mita o Orfeju. Euridikin duh bio je nečujan i spreman slijediti Orfeja, dok mu Laura, u obličju Carrie Page, u sekvenci koja najviše nalikuje rekreaciji mita,⁵³ pruža otpor: ona ne želi natrag u rodnu kuću, poprište najvećih zala, i to jasno daje do znanja prodornim vriskom, zbog kojega u kući Palmerovih, a u danom trenutku Tremondovih, uz eksploziju nestane struje (a time i protoka demona kroz moguće ventilacijske lustere i gramofone, kako je prikazano u prijašnjim djelima serijala).

Zbog takvoga otklona, *Povratak* navodi na feministička čitanja navedene orfičke pozadine. Rodno osviještenih analiza mita o Orfeju ne manjka (usp. Lončar, 2021a): prema inačicama mita Orfej je prezirao žene, koje su mu to zamjerile, stoga je umro tako što su ga rastrgale bakhantice ili menade (usp. Guthrie, 1993: 49), a takav mizogin stav naslijedili su i stvarni sljedbenici orfizma, "isključivo muške religijske sekte" (Locke, 1997: 4), nadošle u Grčku oko VII. st. pr. Kr. Prema njima, "znanje se ne rađa iz ženskih tijela" (Locke, 1997: 17), što se može povezati i s predajom o Orfejevoj pjesmi i glazbi, koja "kroti i civilizira divljinu", kao i s ranijom verzijom Euridikina imena, koja je glasila Agriopa, što znači "divljooka" ili "divljoglasa", čime se naglašava Orfejev patrijarhalni karakter (usp. ibid., 19). Kaja Silverman, proučavajući recepciju toga mita na Zapadu, uočava da se tijekom stoljeća naglasak sve više stavljao na Orfeja – s vremenom "Euridikina druga smrt prestala je značiti", a ono što je postalo važno jest prijetnja koju je za Orfeja predstavljao pogled unatrag (usp. 2009: 5). Naime, za razne mislioce, Euridika je simbolizirala "zemaljske strasti", "vruga" ili "tijelo", odnosno "opasne iracionalne porive", za razliku od Orfeja, prototipskoga umjetnika viših duhovnih moći, koji na Euridiku gleda kao na umjetnički objekt (usp. ibid., 5–6). Iz toga razloga, ne čudi je što nije zaživjela Ovidijeva inačica mita, u kojoj se ubijeni Orfej u Hadu sjedinjuje s Euridikom tako što je "objeručke zagrlj željno" (Ovidije Nazon, 2008: 226): "Tu sad zajedno jedno pored drugog šeću, te sada / Za njom Orfej korača, a sada ide pred njome / I na Euridiku svoju obazret se sigurno može." (ibid.)

⁵³ Kao što je u ranijim poglavljima spomenuto, slični motivi pojavljuju se i u prvim dvjema sezonama, pogotovo kada je riječ o Laurinoj dvostrukoj smrti, ako inačicom Laure možemo smatrati i Maddy, kao i Cooperovom putovanju u onostrano u zadnjoj epizodi serijala, u kojoj mu, neprestano se transformirajući i izmjenjujući s prikazima drugih žena, metaforički dvaput umire voljena Annie: prvi put kada ju u nju unosi Earle, a drugi put, kada, unatoč preživljavanju, zapadne u komu, nakon koje, kako se doznaje iz Frostova romana (2018), više nikada nije bila ista.

Socio-kulturnoj privilegiranosti Orfejeva pogleda na zanimljiv se način opire i Bracha L. Ettinger (Lončar, 2021a), u svom feminističko-psihoanalitičkom radu posebice usredotočuje na Euridiku, koja je uvijek "već izgubljena", "nestala", "mrtva", ali je ipak tu kada je pogledamo: "[o]na nam prilazi, ona od nas nestaje i oboje je u isto vrijeme istinito"(usp. Butler, cit. u: Ettinger, 2006: vii–viii). Prostor u kojem ona i jest i nije, "Ettinger naziva matriksom, ili matriksijalnim, koji izjednačava s prenatalnim simboličkim prostorom, ili graničnim mjestom, gdje *ja* i *ne-ja* koegzistiraju" (Dumas, 2019: 338), koji je nakon rođenja doseživ putem umjetnosti, u sklopu koje nudi golem potencijal za transformaciju, ako napustimo falički pogled, koji nastoji vladati, posjedovati i poniziti (usp. ibid.). Gledanje unatrag privilegira i psihoanalitičarka Lou Andreas-Salomé, za koje smatra da sadrži "iskupljujuću kvalitetu – svojstvo da se prošlost ponovno dogodi, na nov način" (cit. u Silverman, 2009: 8), u čemu je vidjela poticaj za pozitivne promjene, ne samo u "privatnoj prošlosti osobe", nego i u "povijesnoj prošlosti" (ibid.): "kada se okrenemo i zagrlimo 'partnera' kojega smo odbacili (...) svi nestali ljudi prošlosti nanovo ožive" (ibid.).

Cooper se tijekom čitavog serijala, a posebice u *Povratku*, uvelike ponaša kao Orfej na svom osobnom putovanju k Euridiki (usp. Lončar, 2021a). Većina treće sezone možda se doimlje kao svojevrsna *Odiseja*, no u konačnici – ono za čim Cooper na svom junačkom putovanju k osobnom "Zapadu" traga, nakon dijelova samog sebe, neuhvatljiva je "zlatna" Laura, kakvom je obilježuje Vatrogasac, nakon što je u obliku zlatne kugle pošalje na Zemlju, da stvara protutežu BOB-u i drugim zlima.⁵⁴ No ona nije samo Laura: ona je i Carrie, a u prijašnjim navratima i Caroline, Annie, Maddy ili čak preslika Cooperove umiruće, idealizirane majke. Također, izjednačivanje i s Diane i Audrey, s obzirom da sve djeluju kao zamjenjivi zbirovi svojevrsnih fragmenata, koji u određenom trenu bivaju žrtve Cooperovog "zmijskog ujeda".

Međutim, kao što se elaboriralo u ranijem tekstu, Cooperovo je junačko putovanje kafkijanskoga, duboko tragičnoga, no u konačnici ironičnoga karaktera; njegov "pad", započet u

⁵⁴ Inačicom te kugle može se sagledavati i bizarna svjetleća "lutka" autističnoga Johnnija Hornea (Erik Rondell), glava koje je u obliku lopte s nacrtanim očima i ustima (9. dio), što je poveznica koja ima smisla, s obzirom da je Lauru kao tutoricu nekoć jako volio. Napokon, i Johnny Horne *Povratka* može se smatrati verzijom izgubljenoga Dalea Coopera, s obzirom da ga vidimo kako se zalijeće u zid, evocirajući Cooperova trčanja Crvenom sobom te udarac u ogledalo, koji obilježuju finale izvornoga serijala.

drugoј sezoni serijala, svoje je puno obličje zadobio u *Povratku*, koji njegov lik, kao i publiku potanko suočava s fantazijom u pozadini njegove karakterizacije i predodžbi koje za njega ima "dom", odnosno Twin Peaks, te Laura, kao žena za kojom viteški traga, ne bi li tu fantaziju rastočio i uništio, kao zalog za sljedeći stadij Cooperova psihičkoga razvoja. "Iako na Dalea Coopera čekamo gotovo cijelu sezonu, posljednje dvije epizode, razotkrivaju manjkavost te fantazijske figure", ističe Todd McGowan (2022: 127). *Povratak* nam poručuje da je Cooperovo nastojanje spašavanja Laure – i nastojanja muškaraca poput njega – zapravo dio nasilja koje se vrši nad njom, ne i lijek za nju", nastavlja; on ne nudi spasenje, nego "produbljuje problem": "pozitivac s pištoljem" nevidljiva je podrška 'negativcu s pištoljem' prije nego li nužna protuteža" (usp. *ibid.*).

Fantazija koju Dale Cooper nudi uključuje i "prevenciju ubojstva Laure Palmer, poraz figure falusnoga užitka BOB-a i pokušaj trijumfa nad enigmatskog negativnom silom Judy" (usp. *ibid.*, 132), za koju se pretpostavlja, iako se ne potvrđuje, da stoji i iza Laurinih vrištećih nestajanja, te prebiva u kući Palmerovih. "Ultimativni san zakona jest da spriječi zločine prije nego li se dogode" radije nego da ih se istražuje nakon toga čina (usp. *ibid.*, 133), što, premda djeluje kao društveni ideal, nužno vodi u distopiju. "Trauma konstituira subjekt kao subjekt. Eliminirati traumu prije no što se dogodi ili otkloniti svu negativnu silu univerzuma pokušaj je uklanjanja subjektiviteta kao takvog, zbog čega takvo što uvijek završava stvaranjem dodatne traume" (*ibid.*, 135). Takvo što Cooper očito ne razumije, već se, u maniri ideologije kapitalizma (usp. *ibid.*, 137), te ranije naznačenog vestern kolonijalizma, prepušta gruboj misiji transgresivne eliminacije gubitka, ne shvaćajući da se zadovoljstvo koje traži jedino može ostvariti putem "prihvatanja fundamentalnog manjka" (*ibid.*). Ta je fantazija ostvariva, ali ne na način postojanja vječnoga sklada (usp. *ibid.*, 138), koji, paradoksalno, producira upravo nesklad, odnosno nasilje i konflikt, posebice kada je riječ o ophođenju muškaraca prema ženama.

Isto tako, kao što *Povratak* odlazi korak dalje u posvemašnjoj dekonstrukciji Cooperove herojske figure – koja, zanimljivo, uvelike odgovara preokupacijama tzv. četvrtog vala feminizma, započetog ranih 2010-ih s ciljem prokazivanja problematike osobne i systemske zloupotrebe moći muškaraca (osobito oprimjerene u postavkama globalnog #MeToo pokreta) (usp. Chamberlain, 2017) – takvo što čini i liku Laure, a time i ideji žene kao takve. Uronom u subjektivističku vizuru suštinski ipak patrijarhalnog, kolonijalnog, kapitalistički ustrojenoga pseudoheroja Coopera, kao

prosječnoga muškarca-stvaraoca, rastrganog između naloga za viteškim spašavanjem žena i njihovim unižavanjem, Laura se napokon razotkriva kao doslovna enigma, imaginarni entitet proturječnih osobina, koja zauzima ulogu "komadića koji nedostaje", odnosno lacanovskoga objekta (malog) a ili nedohvatljivoga "objekta žudnje koji se traži u drugome" (Jacobus, 2006: 25), konceptijski nadahnutog kleinijanskim parcijalnim objektom. Taj je objekt, dakako, imaginaran, nudi lažno obećanje ispunjenja, a od njegova se destruktivna utjecaja moguće odcijepiti jedino prihvaćanjem gubitka i manjka, konstitutivnog, kao što McGowan ističe, subjektivitetu i svijetu u kojemu živimo.

Međutim, unatoč tomu što kulminira eksplozivnim nestankom struje, izazvanim Laurinim / Carrienim vriskom, kraj *Povratka* ne svršava crnilom. Retrospektivno gledano, Laura se tijekom serijala pojavljivala, pa nakon vriska iznenadno nestajala. Ipak, nakon zatamnjenja kadra, serijal završava prizorom Laurina šaptanja Cooperu u onostranosti Crvene sobe, čime se ne podcrtava dojam njezina nepovratnoga nestanka; dapače, kadar se može protumačiti i kao adaptacija Ovidijeva završetka mita o Orfeju i Euridiki, u kojem mrtvi Orfej u Podzemlju ravnopravno bivstvuje s Euridikom, ne gledajući je više ni kao privlačni ni opasni objekt. No opet: Cooperov tjeskobni izraz lica i nelagodna popratna glazba ukazuju da nije riječ o završetku, nego još jednom od povrataka k izvorištima duševnih disrupcija. No sve ipak više nije isto kao prije; spoznaja o vlastitoj izgubljenosti te Laurinu, kao i Dianinu vrlo jasnom subjektivnom otporu postoji, ili se bar psihoanalitički osvještava, zbog čega taj ponovni "pogled unatrag", i to na poprište komunikacije s Laurom, itekako sadrži konotacije "konstruktivne repeticije" (Bronfen), i na osobnoj i na povijesnoj razini (usp. Andreas-Salomé, cit. u: Silverman, 2009: 8).

5. ZAKLJUČAK

Serijal *Twin Peaks* jedno je od najznačajnijih transmedijskih djela današnjice, no – kako disertacija ustanovljava – i poprište zaoštrenih feminističkih diskusija. Kao i pri feminističkim tumačenjima ostatka Lynchova opusa, pritom se razlikuju dva tipa učestalih stajališta: jedno koje drži da serijal perpetuira mizoginiju i drugo koje smatra da realistički predstavlja rodnu, a time i mračnu dinamiku suvremenog patrijarhalnog društva. Protivnici rodni diskursa u *Twin Peaksu* prigovaraju reduktivan i esencijalistički pogled na žene, koje su, prema njima, uglavnom predstavljene kao rasno mahom bijele svetice/djevice ili grešnice/kurve (Hume George, Rosenbaum, Ahlf, Sela-Inbar i dr.) te osakaćene, psihološki simplificirane ili na bilo koji način manjkave žene, podložne nasilju nadmoćnijih muškaraca, pozicija kojih se slavi i uvažava. Potonje za njih osobito dokazuje blagonakloni tretman demonom zaposjednutog Lelanda Palmera, nakon što se sazna da je silovao i ubio vlastitu kćer Lauru, središnji lik čitavog serijala, te podjednako zvjerski usmrtio njenu sestričnu Maddy. Zagovornici rodne reprezentacije i odnosa u *Twin Peaksu* najčešće ukazuju da serijal ne podržava, već odražava i/ili propituje uobičajenu rodnu neravnopravnost te probleme nasilja, incesta i sl. (Davenport, Stevenson, Bainbridge i Delaney, Hallam, Stailings i dr.), pogotovo među američkom srednjom klasom, u pozadini koje se nalazi stravična redukcija djevojaka i žena na binarne kategorije. Prema njima, takvo što ne očituje samo u izvornom serijalu, nego i u ostalim transmedijskim dijelovima toga fikcijskoga univerzuma, posebice kada se u obzir uzmu i pojedine sadržajne, a napose formalne, uglavnom postmodernističke transgresije serijala.

Navedena proturječja odražavaju razlike unutar feminističkog pokreta, nesvodivog na jedan tip idejnoga sustava, a posebice prijepore između postavki drugoga (mahom protivnici serijala) i trećega vala feminizma (češće zagovornici serijala). Pomnim razmatranjem, nešto manjkaviju argumentaciju njeguju prvotni (uglavnom zbog pretjeranog fokusa na izvorni serijal nauštrb filma i drugih djela te etički nauštrb estetičkog aspekta djela i dr.); ipak, i drugotnima se može zamjeriti štošta (nedostatno proučavanje oblikovnih komponenti, nemogućnost objašnjenja pojedinih problematičnih točaka serijala, pogotovo kada je riječ o tretmanu i manjku likova nebije rase i dr.). Drugim riječima, interpretativni modeli navedenih stručnih radova pokazuju se manjkavima i

/ili nedostatno obuhvatnima; analizama konteksta često nedostaje tekst, a etičko nedovoljno integrira estetičko, koje, s obzirom na Lynchov i Frostov autorski prosede, nipošto ne valja zanemariti.

U pokušaju rješenja toga problema, ova je disertacija rodnim pitanjima serijala nastojala pristupiti sa znatnim usredotočenjem na njegova dominantno žanrovska, a samim time i sadržajno-oblikovna obilježja, koje je pak čitala u feminističkom i psihoanalitičkom teorijskom ključu, ne bi li potvrdila ili odbacila hipotezu o rodno propitivačkom i subverzivnom karakteru *Twin Peaks*. Predmet njezina istraživanja, dakako, bio je čitav serijal, a posebice, kronološki gledano, njegove prve dvije sezone, filmski prednastavak, kao i treća, odnosno zadnja sezona djela.

U prvim dvjema sezonama *Twin Peaks* osobito su izražajni postmodernistički, modernistički, melodramski i kriminalistički aspekti serijala. Obradom literature dolazi se do zanimljivih zaključaka. Njegov postmodernistički, žanrovsko-hibridni aspekt ilustrira transgresivan karakter serijala, i na sadržajnoj i na oblikovnoj razini, što ima reperkusije i po reprezentaciju roda i rodnih odnosa: tematski gledano, pojmovi reda, konvencija i zakona do kraja se izvornoga *Twin Peaks* ispostavljaju iluzornima ili se drastično propituju (u pozitivnom smislu, slavljenjem labavih granica, poput afirmacije transrodne FBI-jeve agentice Denise Bryson, i u negativnom smislu, neprestanim prikazom podbačaja raznih vrsta autoriteta, osobito obiteljskog i društvenog, koji umjesto osjećaja sigurnosti generiraju odbojnost i strah), dok se njegova formalna poigravanja raznim vrstama, ironijom i parodijom, opiru uvriježeno postmodernističkoj površnosti kombinacijom postupaka različitih, a često i kontrastnih tonaliteta i registara. Zbog složenije uporabe navedenih postupaka, prve dvije sezone itekako su povezive s pojmovima koji se tretiraju "onkraj" postmodernizma, ali u suglasju s modernizmom, kao što su stilsko-svjetonazorske odrednice "nove iskrenosti" (Collins) i "metamodernizma" (Vermeulen i van den Akker).

Modernizam, dakle, od velikog je značaja za tvorbu *Twin Peaks*, pogotovo njegovih kasnijih izdanja, zbog čega ga je uputno nazivati i modernim ili, Orrovim terminom, neomodernim serijalom. Odražava Lynchovu distinktivnu autorsku poetiku, nekonvencionalan je, originalan, antimimetički i antiracionalistički orijentiran, te često oprimjeruje subjektivna stanja i vizure korištenjem postupaka tipičnih za avangardne pokrete ekspresionizma i nadrealizma. S prvotnim

ga vezuje sklonost sadržajnim i oblikovnim udvajanjima, kontrastima te groteski, kao i iskazima izražajnih emocija, osobito neugodna ili stravičnoga pečata, kojima se odaju i muški, počesto demonski, i ženski likovi, koji, na tragu ekspresionističkih stremljenja, često predstavljaju društveno slabo vidljive, no rodno subverzivne persone socijalno "neispravnih" izbora i osobina (prostitucija, emotivna neuzdržljivost i pomaknutost, komunikacija s onostranim, itd.). Ono u čemu se *Twin Peaks* razlikuje od tog pokreta jest usredotočenost serijala na objelodanjivanje građanskih malignosti iznutra, a ne izvana, kao što to čini ekspresionizam, čime pruža inovativnu viziju otpora buržujskim, a time i patrijarhalnim vrijednostima dominantnoga sistema, protiv kojega se povijesna avangarda također (bar nominalno) borila.

Naglašenim prijanjanjem uz svjetonazor i estetska obilježja nadrealizma, *Twin Peaks* još izraženije izražava svoje anti-tendencije. Prema nadrealizmu, umjetnost valja voditi k temeljitim promjenama na duševnoj i društvenoj razini, što se postiže kontaktom s nesvjesnim i njegovim manifestacijama, koji Lynch i Frost nastoje postići evokacijom oniričke kvalitete audiovizualnih djela, nadahnute jungovskom psihoanalizom i istočnjačkom filozofijom. Uvid u viziju rodnih odnosa izvornih nadrealista, zanimljivo, potencijalno pojašnjava i odnos *Twin Peaks*a prema ženama i rodnim pitanjima. Naime, premda inicijalno protiv bilo kakvih hegemonijskih društvenih struktura, pa time i patrijarhalnih, konsenzus je da je nadrealizam, slaveći žene i ženstvenost, u svom najeksponiranijem odvjetku često zalazio u rodni esencijalizam i redukcionizam. Ipak, falocentrizam nadrealista nikada nije ostvario svoj puni potencijal; njihovi začudni postupci redovito su razotkrivali, a time i nesvjesno posramljivali žudnju publike i autora, kastrirajući njihov imaginarni falus. Slično od samih početaka funkcionira i umjetnost *Twin Peaks*a: ako se u njoj naziru primjese patrijarhalne ideologije, njezina je modernistička estetika naveliko propituje, što se najuočljivije očituje u dinamici odnosa između Laure Palmer, tipičnoga nadrealističkoga subjekta velike privlačnosti te neuhvatljiva i fluidna identiteta, i Dalea Coopera, drugoga središnjeg lika djela, koji, unatoč doticaju s nesvjesnim, na nj na koncu reagira melankolijom, tjeskobom i krizom svijesti, pokazujući kako je njegova "prava" strana ipak mnogo buržujskija, patrijarhalnija i racionalističkija no što se čini, ali i potencijalno otvorena za korjenite promjene kojima pokret nadrealizma teži.

S obzirom na Lynchov i Frostov interes za razotkrivanjem nesvjesnih impulsa, građanskih patologija te izazivanjem etičkih i estetičkih neugoda putem različitih oblika kontrasta, ne čudi ni njihova fascinacija – istovremeno iskrena, ironijska i parodijska – televizijskom melodramom ili sapunicom, na kojoj osobito počivaju pripovjedna struktura, pojedini motivi te tragična struktura osjećaja izvornoga serijala, posebice kada je riječ o i o muškim i ženskim likovima koji se neprestano suočavaju s emocionalnim krizama, izazvanima "prljavim" naličjem privatnih i obiteljskih odnosa. Taj žanr izrazito se vezuje uz žensko iskustvo i diskurse, a prijanjanjem uz njih moguće je protumačiti i otvoreni kraj druge sezone *Twin Peaks*a, prenaplašene izraze emocionalnosti i antimimetizam, koji se temeljno opiru maskulinim, uredno strukturiranim i uvjerljivo psihologiziranim fikcionalnim konvencijama. Utoliko feminističke kritike upućene naizgled plošnim, jednostavnim, "osakaćenim" i na druge načine problematičnim ženskim likovima serijala ne valja prihvatiti kao valjane, budući da se takav način konstrukcije ženskih likova, unutar okvira melodrame, itekako može smatrati rodno progresivnim, a u kontekstu (post)modernističkih korijena i "autorefleksivnim" (Halskov).

Protutežu elementima televizijske melodrame, a u rodnom smislu i dodatan pregovaralački doprinos, osigurao je kriminalistički okvir izvornom serijalu. Njega se, poput prvotnoga žanra, i slavi i ironizira, osobito kada je riječ o konstrukciji subjekta kriminalističke istrage, FBI-jeva agenta Dalea Coopera. Naime, premda utjelovljuje pojedine muževne osobine tipičnih detektiva i junaka kriminalističke fikcije, on se ujedno od njih i odmiče, osobito svojim atipičnim, ekscentričnim obilježjima i intuitivnim metodama istrage, kojima zauzima "deracionaliziranu" ulogu (Hague), kao i vlastitom nesposobnošću otklanjanja zločin(c)a, te fizičkim izgledom svojstvenim likovima sapunica, čime se *Twin Peaks* opire hollywoodskom trendu revitalizacije "grubljega" maskuliniteta 1980-ih. Međutim, do kraja druge sezone Cooper se rascjepljivanjem svoje ličnosti na dobru i lošu ne pozicionira toliko daleko od zla koje predstavljaju pojedini muškarci, što ga čini ambigvitetnim protagonistom u dijalogu s rodnim obrascima, a u širem smislu predstavnikom rodno subverzivna aspekta serijala, kojim se poručuje kako i pozitivci sadrže itekako negativnu, mračnu i nasilnu stranu.

Rodno ambigvitetnu ulogu u izvornom serijalu zauzima i objekt Cooperove istrage te žalovanja i melankolije mještana *Twin Peaks*a, prototipska "mrtva djevojka" Laura Palmer. Ona je i lijepi

leš, idealizirana slika, ali i fatalna pozadina te slike, odnosno predstavnicu žena čija proturječja uznemiruju patrijarhalno društvo u kojemu žive. Potonji aspekt pokazuje se od velike važnosti po feminističko-psihoanalitičku interpretaciju djela, osobito ako se u obzir uzmu naglašeni motivi dvojništva i udvajanja, posebice kada je riječ o Lauri i njezinoj dvojnici Maddy, koja skončava kao i ona, tragom verzija protagonistice *Vrtoglavice* Alfreda Hitchcocka. Time se veoma uspješno rekreira društveni ritual tzv. drugoga pokopa (Bronfen), na kojemu patrijarhat pri susretu s imalo "nestabilnim" feminitetima zasniva svoju imaginarnu, narcističku stabilnost. Naime, takvu je ženu lakše ukloniti, odnosno ubiti te potom "stabilizirati" u fetišiziranom obličju lijepoga, no neživog objekta, nego se nositi s kastracijskom prijetnjom i "drugotnošću" koje svojim proturječjima predstavlja. No taj je mehanizam u svojoj srži jalov: Laura kao sablast nastaviti će živjeti u "neprilagođenim" ženama, dokle god im se oduzima pravo na složenost subjektiviteta, a društvo kao takvo ne suoči s vlastitim nedostacima, smrću i manjkovima, što Cooper kreće činiti u finalu serijala. Upravo zbog takvog tretmana ženskih (i muških) likova, *Twin Peaks* se pokazuje serijalom koji ipak ponajprije razotkriva, a ne perpetuira štetne rodne fantazije društva, čime se proturječi kritičarima koji se protive rodnim reprezentacijama prvih dviju sezona.

Pristup rodnim odnosima Lynch je još više razradio u filmskom prednastavku, psihološkom hororu *Vatro hodaj sa mnom*, svojevrsnoj zrcalnoj slici izvornoga serijala, u kojem je posve destruirao "idealiziranu" sliku Laure, tako što ju je jasno prikazao kao složeni, autonomni i aktivni subjekt, kao i ukazao na Lelandovu odgovornost za zločine koje je činio s demonom BOB-om, a kojih je i sam bio svjestan. Naime, BOB se u filmu ispostavlja kao maligni entitet kojemu se ne mora, ali i može oduprijeti, kao što je učinila Laura, u kojoj se povremeno nakratko znao manifestirati, predstavljajući njezinu mračnu stranu, od koje se važnim uvidima uspjela odmaknuti, prošavši kroz vrata vlastite spoznaje u onostranost Crvene sobe, koja se prvi puta u svijetu *Twin Peaks*a pokazuje i kao odraz individualnoga duha. Svijet fantastičnog u ovom se filmu, naime, jasnije izjednačava s doživljajnim svijetom (Laurinog) duševnog, koje se, znatno više nego u izvornom serijalu, ostvaruje onkraj čvrstih granica sebstva. Takvo što, dakako, Lynch postiže prikladnim modernističkim tehnikama kojima subvertira Laurinu priču, pripovijedajući je ispreplitanjem konvencija ženskoga gotičkoga horora, melodrame i psihološkog filma snažnog oniričkog, odnosno ekspresionističko-nadrealističkog predznaka; naposljetku, čitav se film svodi

na junakinjin radikalni rez s vlastitim "domom predaka", kojim vlada nadnaravno biće – utjelovljenje obiteljskih trauma i tajni s kojima se ne boji suočiti. Iz toga razloga Laura figurira kao amalgam Carrollove Alise i Sofoklove Antigone, koju nipošto ne valja držati žrtvom, premda bijeg iz patrijarhalne opresije Twin Peaksa ostvaruje svjesnim odlaskom u smrt. Međutim, smrt u *Twin Peaksu*, kao i u Lynchovom opusu, ne izjednačava se s tradicionalnom shvaćenim krajem, što osim prizora njezine posmrtno sreće, potvrđuju i subjektivni kadrovi Laure, a potencijalno i gledatelja, koji se odvijaju netom nakon njezine smrti (Nochimson). Drugim riječima, suprotno glasovima pojedinih kritičara, *Vatro hodaj sa mnom* itekako predstavlja film u kojem se protagonistica ne ustručava reći "ne" patrijarhatu: ni svojim aktivnim opresorima u obličju oca i BOB-a, niti pasivnim, kao što su Cooper, a posredno i ostali sugrađani, čije ih zablude svrstavaju uz bok onih prvih.

Nasuprot filmu, dominantno posvećenom Laurinom iskustvu nošenja s traumama incesta, *Povratak*, pak predstavlja dubinsku eksploraciju doživljajnog svijeta Dalea Coopera, i to postupcima koji reflektiraju svojevrsnu struju svijesti u snatećem stanju protagonista, čije se sebstvo, ali i percepcija sebstva ključnih ženskih likova – Diane, Audrey i Laure – sastoji od zbira fragmenata upitno "objektivna", no svejedno znakovita statusa, osobito kada je riječ o rodnim stajalištima djela. Naime, većina treće sezone djeluje kao modernističko putovanje "paloga" protagonista, herojstvo kojega se, nastavljajući se na finale izvorna serijala, temeljito dekonstruira. To se čini kroz žanrovsku prizmu na momente stravičnoga pustolovnog filma, sačinjena od elemenata vesterna, filmske bajke te, ponajviše, žanra u njihovu temelju – filmskoga mita, zasnovanoga na pripovjednoj strukturi *Odiseje*, koja uprizoruje Cooperov proces individuacije, ili povratka k autentičnom sebi, te orfičke priče, kojom se naznačuje njegova krajnja potraga za Laurom, čija mu pojavnost – tragom izmjena likova bližih mu žena (Annie, Caroline, Laura, Maddy i dr.) u finalu izvorna serijala, nadahnute sadržajem Hitchcockove *Vrtoglavice* – višestruko izmiče. Potonja referenca osigurava plodno tlo feminističkim i psihoanalitičkim interpretacijama: naslovni povrat(ak) ostvaruje se kroz Cooperove opetovane podbačaje u ostvarenju svoga sindroma bijelog viteza (Frost), potpomognutog prededipskom sklonošću psihoanalitičkom "rascjepljivanju" objekata na dobre i loše (Klein), utjecaj kojega se očituje u konstrukciji ponekih dihotomno ili manjkavo osmišljenih likova. Otpor tomu pokazuju mu likovi njegove ljubavi Diane, čija ga krajnja

inačica ostavlja te doslovno napušta priču, i, posebice, Laura, Cooperova Euridika, utjelovljenje žene kao takve: neuhvatljivoga objekta a (Lacan), kojim se nastoji zakriliti postojanje čovjeku inherentnoga manjka. Ipak, nije sve izgubljeno; nastavno na procese ponovnih pogleda i detektivsko-psihoanalitičkih povrataka, obilježenih pripovjednom petljama te spoznajom o Laurinom nepristajanju na klasičnu ulogu Orfejeve supruge i života bez autonomnosti, ali i patnje, serijal završava otvoreno, u atmosferi tjeskobe, ali s naznakom Daleove spremnosti za napuštanje štetnih, polarizirajućih poimanja subjektiviteta i roda kroz suradnju s Laurom. Jer, ako su i rod i subjektivitet konstrukt, odgovornost je na svakome kako će se, i kojim metodama prema njima odnositi.

Uzimajući u obzir analize triju glavnih audiovizualnih djela *Twin Peaks*a, daje se zaključiti kako se taj serijal itekako bavi patrijarhalnim društvenim obrascima, koje propituje i subvertira raznovrsnim žanrovskim i stilskim kodovima, čime se potvrđuje hipoteza ovoga doktorskoga istraživanja, rezultati kojega se približavaju zagovornicima serijala. Dapače, svakim svojim izdanjem serijal je dokazao sve izraženiju preokupaciju rodnim pitanjima: isprva iz "objektivna" očišta društva (izvorni serijal), a zatim iz jasno naznačena subjektivističkog gledišta dvoje glavnih protagonista – Laure (*Vatro hodaj sa mnom*) i Coopera (*Povratak*), kao svojevrsnih reprezentanata pojedinih rodova. Svako od tih djela nudi višestruke perspektive vezane uz rod i patrijarhat, povezane s duhom vremena i valom feminizma u kojem je nastalo, pri kojima se osobito izdvaja anksiozna pozicija muškaraca, koju izazivaju njima "neshvatljivi" feminiteti, a koja kulminira u zadnjim epizodama treće sezone. Te perspektive možda nisu feminističke, u smislu transparentnog, idealtipskog zalaganja za rodnu ravnopravnost, ali su nedvojbeno pregovaračke i ispitivalačke, posebice u svojim odrazima vladajućih kulturnih tjeskoba. U njih serijal uvlači i gledateljstvo, modernim postupcima koji stvaraju konfuziju i nelagodu, no ujedno i empatiju, kako prema likovima, tako i prema sebi. Naime, ako rodne reprezentacije i odnosi u *Twin Peaksu*, kao i mehanizmi konstrukcije subjektiviteta, zasnovani na iskustvu traume, rascjepa, melankolije i narcizma, te povezani sa socijalno uvjetovanim pogledima na rod, nipošto nisu onakvi kakvima se čine, na gledateljstvu je da, slijedeći "naloge" moderniz(a)ma, također pronikne u predodžbe vlastitog nesvjesnog.

U vrijeme nastanka prvih dviju sezona i filmskog prednastavka *Twin Peaksu*, John Orr je napisao: Lynch samosvjesno reciklira "odmetničke i buntovne teme američkog žanrovskog filma u malograđanskom ambijentu 1980-ih, gdje se nostalgija (...) i tradicija miješaju sa svakodnevnim hororom neočekivanoga i neobjašnjivoga" (1993: 12). "Lynchova briljantna i uznemirujuća vizija suvremenih običaja" vezuje se uz utjecaj Buñuela, pretjerane gestualnosti ekspresionizma, kao i glumačkoga stila i mizanscene klasične hollywoodske melodrame (usp. *ibid.*). "Lynch je veoma suvremen upravo po vraćanju u prošlost, pripovjedač je parodijskih priča neprestanoga odjeka u filmskoj povijesti svoje nacije. No izrugivač žanra ujedno je i njegov zatočenik", nastavlja Orr, iščitavajući u njegovim uprizorenjima afirmaciju nostalgije i američkog sna. (usp. *ibid.*). Prema njemu, Lynch je iz toga razloga istinski konzervativan u svom robovanju mitu, unatoč golemom talentu i sposobnosti nasljeđivanja neomodernoga pristupa umjetnosti (usp. *ibid.*). "To je konzervativizam od kojega se moramo odmaknuti, bijegom (...), od zavodljivih sinergija hollywoodskoga žanra i američke žudnje za nostalgijom" (*ibid.*, 12–13), zaključuje. Međutim, serijal *Twin Peaks*, od svoga početka do kraja, zaključenog u 2018, dokazuje upravo suprotno: unatoč tomu što na njima temelji svoja djela, redovito zaokupljena nekovrsnim povratcima u filmsku i osobnu prošlost, Lynchove i Frostove preokupacije društvenim mitovima sve su samo ne afirmativne, a odnos prema nostalgiji sumnjičav, što je nedvojben pokazatelj njihova suštinski progresivna i – Orrovom terminologijom – neomoderna stava prema umjetnosti televizije i filma. Takvom stajalištu, dakako, pripadaju i dekonstrukcije rodni mitova, svojevrsnih sablasti, koje, u svrhu vlastita i društvena razvoja, neprestano valja razarati.

6. LITERATURA

Ahlf, Chloe, 2013, "She's dead – wrapped in plastic": Unwrapping Rape Culture in *Twin Peaks*, manuskript diplomskog rada, 5. listopada 2013, <<http://twin-peaks-senior-thesis.blogspot.com>>, pristupljeno 26. kolovoza 2023.

Aldana Reyes, Xavier, 2020, *Gothic Cinema*, London i New York: Routledge

Alexopoulou, Marigo, 2009, *The Theme of Returning Home in Ancient Greek Literature: The Nostos of the Epic Hero*, Lewiston: Edwin Mellen Press

Bainbridge, Jason Graham i Delaney, Elizabeth, 2012, "Murder, Incest and Damn Fine Coffee: *Twin Peaks* as New Incest Narrative 20 Years On", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, sv. 26, br. 4, str. 637–651.

Ball, Timmah, 2017, "Wrapped in Plastic: *Twin Peaks*, Toxic Masculinity and Resolving My Love of Lynch", *The Lifted Brow*, 5. rujna 2017, <<https://www.theliftebrow.com/liftebrow/2017/9/4/wrapped-in-plastic-twin-peaks-toxic-masculinity-and-resolving-my-love-of-lynch-by-timmah-ball>>, pristupljeno 31. siječnja 2022.

Bauduin, Tessel M., 2014, *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Bil, Geoff, 2016, "Tensions in the World of Moon: *Twin Peaks*, Indigeneity and Territoriality", *Senses of Cinema*, br. 79, <<https://www.sensesofcinema.com/2016/twin-peaks/twin-peaks-indigeneity-territoriality/>>, pristupljeno 11. veljače 2024.

Bodehneimer, Rebecca, 2017, "The Trouble With *Twin Peaks*' Embittered Wives", *Paste Magazine*, 24. kolovoza 2017, <<https://www.pastemagazine.com/articles/2017/08/twin-peaks-the-return-david-lynch-women-embittered.html>>, pristupljeno 3. siječnja 2022.

- Bolin, Alice, 2014, "The Oldest Story: Toward a Theory of a Dead Girl Show", *Los Angeles Review of Books*, 28. travnja 2014, <<https://lareviewofbooks.org/article/oldest-story-toward-theory-dead-girl-show/>>
- Boulègue, Franck, 2021, *The Return of "Twin Peaks": Squaring the Circle*, Bristol: Intellect, Kindle izdanje
- _____, 2017, *Twin Peaks: Unwrapping the Plastic*, Bristol: Intellect, Kindle izdanje
- Boulègue, Franck i Hayes, Marisa C., 2023, "Once Upon a Time in Rancho Rosa: Reading Twin Peaks Season 3 as a Neo-Western", u: King, Rob E., Self, Christine i Weaver, Robert, G., *David Lynch and the American West: Essays on Regionalism and Indigeneity in Twin Peaks and the Films*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Kindle izdanje.
- Breskin, David, 1990, "Interview with David Lynch", *Rolling Stone*, str. 58–63, 98–100.
- Breton, André, 2006, *Nadja*, s francuskoga prevela Vanda Mikšić, Zagreb: Meandar
- Bronfen, Elisabeth, 1992, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press
- Brooks, Peter, 2018, "Psychoanalysis and Melodrama", u: Williams, Carolyn (ur.), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 277–288.
- _____, 1995 (1976), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven i London: Yale University Press
- Brown, Kate, 2020, "Surrealism Was a Decidedly Feminine Movement. So Why Have So Many of Its Great Women Artists Been Forgotten?", *ArtnetNews*, 18. veljače 2020, <<https://news.artnet.com/art-world/kunsthalle-schirn-surrealist-women-1779669>>, pristupljeno 4. kolovoza 2022.
- Bulkeley, Kelly, 2013, "The Dream Logic of *Twin Peaks*", u: Hayes, Marisa C. i Boulègue, Franck, *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Bristol: Intellect Books, str. 66–73.

- Burt, Andrew T., 2023, "I'm Going West, Diane: Masculinity and the Cowboy Archetype in the Works of David Lynch", u: King, Rob E., Self, Christine i Weaver, Robert, G., *David Lynch and the American West: Essays on Regionalism and Indigeneity in Twin Peaks and the Films*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Kindle izdanje.
- Bushman, David, 2020, *Conversations With Mark Frost: Twin Peaks, Hill Street Blues, and the Education of a Writer*, Columbus: Fayetteville Mafia Press, Kindle izdanje
- _____, 2013, "Bond on Bond: Laura Palmer and Agent Cooper in *Twin Peaks*", u: Hayes, Marisa C. i Boulègue, Franck, *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Bristol: Intellect Books, str. 84–93.
- Byars, Jackie, 1991, *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama*, London: Routledge
- "Carroll, Lewis", u: Kragić, Bruno (gl. ur.), *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/carroll-lewis>>, pristupljeno 14. veljače 2024.
- Carroll, Michael, 1993, "Agent Cooper's Errand in the Wilderness: 'Twin Peaks' and American Mythology", *Literature/Film Quarterly*, sv. 21, br. 4, str. 287–295.
- Charney, Mark J., 1991, "Invitation to Love: The Influence of Soap Opera on David Lynch's *Twin Peaks*", *Studies in Popular Culture*, sv. 14, br. 1, str. 53–59.
- cgriddell , 2019, "The Gothic Sublime of *Twin Peaks*", *British Literature 1700–1900, a Course Blog*, 6. studenoga 2019, <<https://britlitsurvey2.wordpress.com/2019/11/06/the-gothic-sublime-mystery-of-twin-peaks/>>, pristupljeno 25. kolovoza 2023.
- Chamberlain, Prudence, 2017, *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, London: Palgrave Macmillan
- Chion, Michel, 2006 (1995), *David Lynch*, 2nd Edition, London: British Film Institute

- Clover, Carol J., 2015 (1992), *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press
- Collins, Jim, 1993, "Genericity in the 90s: Eclectic Irony and the New Sincerity", u: Collins, Jim, Radner, Hilary i Preacher Collins, Ava (ur.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York: Routledge, str. 242–245.
- Conterio, Martyn, 2017, "Fire Walk With Me: how David Lynch's film went from laughing stock to the key to *Twin Peaks*", *The Guardian*, 2. rujna 2017, <<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2017/sep/02/twin-peaks-fire-walk-with-me-david-lynch>>, pristupljeno 22. siječnja 2022.
- Cotter, Pdraig, 2017, "*Twin Peaks* Creator Explains The Return's Ending", *ScreenRant*, 1. studenog 2017, <<https://screenrant.com/twin-peaks-return-ending-explained/>>, pristupljeno 17. srpnja 2022.
- "crni film", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://filmska.lzmk.hr/clanak/crni-film>>, pristupljeno 14. veljače 2024.
- Cunningham, Doug, 2017a, "David Lynch: Master of 'Expressionist Surrealism'" (Part III), *25 Years Later Site*, 15. listopada 2017, <<https://25yearslatersite.com/2017/10/15/david-lynch-master-of-expressionist-surrealism-part-iii/>>, pristupljeno 6. studenoga 2022.
- _____, 2017b, "David Lynch: Master of 'Expressionist Surrealism'" (Part I), *25 Years Later Site*, 1. listopada 2017, <<https://25yearslatersite.com/2017/10/01/david-lynch-master-of-expressionist-surrealism-part-i/>>, pristupljeno 6. studenoga 2022.
- "Čarobnjak iz Oza", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/carobnjak-iz-oza>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

- Davenport, Randi, 1993, "The Knowing Spectator of *Twin Peaks*: Culture, Feminism and Family Violence", *Literature / Film Quarterly*, sv. 21, br. 4, str. 255–259.
- Dee, Jonathan, 2018, *Fortune Telling Using Playing Cards*, Charlottesville" Hampton Roads Publishing Company, Inc.
- Derry, Charles, 1983, "Television Soap Opera: 'Incest, Bigamy, and Fatal Disease'", *Journal of the University Film and Video Association*, sv. 35, br. 1, str. 4–16.
- Desmet, Christy, 2012, "'Ding, Dong, The Witch is Dead': Postmodern Families in *Wild at Heart* and *Twin Peaks*", u: Thorne, John, Miller, Craig i Lavery, David (ur.), *Twin Peaks in The Rearview Mirror: Appraisals and Reappraisals of the Show That Was Supposed to Change TV*, Kindle izdanje.
- _____, 1995, "The Canonization of Laura Palmer", u: Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 93–108.
- "detektivski film", u: Kragić, Bruno i Gilić Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, <<https://film.lzmk.hr/clanak/detektivski-film>>, pristupljeno 14. veljače 2024.
- Deutsch, Helen, 1993, "'Is It Easier to Believe?' Narrative Innocence from *Clarissa* to *Twin Peaks*", *Arizona Quarterly*, sv. 49, br. 2, str. 137–158.
- Donaldson, Kayleigh, 2017, "This Week on 'Twin Peaks', Violence Against Women Comes to the Forefront", *Pajiba*, July 18, 2017, <https://www.pajiba.com/tv_reviews/this-week-on-twin-peaks-violence-against-women-comes-to-the-forefront.php>
- Dukes, Brad, 2014, *Reflections: an Oral History of Twin Peaks*, Nashville: short/Tall Press
- Dumas, Raechel, 2019, "It is Happening Again: Traumatic Memory, Affective Renewal, and Deferred Resolution in *Twin Peaks: The Return*", *Quarterly Review of Film and Video*, sv. 36, br. 4, str. 327–343.

Ebert, Roger, 1986, "Blue Velvet", 19. rujna 1986, <<https://www.rogerebert.com/reviews/blue-velvet-1986>>, pristupljeno 10. siječnja 2022.

Eidizadeh, Hossein, 2018, "When You See Me Again It Won't Be Me: *The Metamorphosis*, Franz Kafka and David Lynch's Life-long Obsession." *Senses of Cinema*, br. 88, <<http://sensesofcinema.com/2018/feature-articles/when-you-see-me-again-it-wont-be-me-the-metamorphosis-franz-kafka-and-david-lynchs-life-long-obsession/>>, pristupljeno 11. veljače 2024.

"ekspresionizam", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://filmska.lzmk.hr/clanak/ekspresionizam>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

_____, u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/ekspresionizam>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

Evans Braziel, Jana, 2004, "'In Dreams': Gender, Sexuality and Violence in the Cinema of David Lynch", u: Sheen, Erica, Davison, Annette (ur.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, London: Wallflower Press, str. 107–118.

Ettinger, Bracha L., 2006, *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis: University of Minnesota Press

"fantastika", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/fantastika>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

Felipe Russo, Nancy i Angela Pirlott, 2006, "Gender-Based Violence Concepts, Methods, and Findings", *Annals of the New York Academy of Sciences*, sv. 1087, br. 1, str. 178–205.

"film noir", u: Kragić, Bruno i Gilić (gl. ur.), Nikica, *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/film-noir>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

"film strave", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://filmska.lzmk.hr/clanak/film-strave>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

_____, u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/film-strave>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

Fish, Stanley, 1982, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge: Harvard University Press

Fleischer, Gisela, 2017a, "Twin Peaks and the legend of King Arthur – All you need to know", *25 Years Later Site*, 3. kolovoza 2018, <<https://25yearslatersite.com/2017/08/03/twin-peaks-and-the-legend-of-king-arthur/>>, pristupljeno 30. listopada 2022.

_____, 2017b, "Twin Peaks and Alchemy", *25 Years Later Site*, 21. lipnja 2017, <<https://25yearslatersite.com/2017/06/21/twin-peaks-and-alchemy/>>, pristupljeno 20. listopada 2022.

Freud Sigmund, 1986, *Budućnost jedne iluzije*, Zagreb: Naprijed

_____, 1957, "Mourning and Melancholia", u: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, sv. XIV, preveo James Strachey, London: The Hogarth Press i The Institute for Psycho-Analysis, str. 243–258.

Frost, Mark, 2017, *Twin Peaks: The Final Dossier*, New York i London: Macmilan Publishers

_____, 2016, *The Secret History of Twin Peaks: A Novel*, New York i London: Macmilan Publishers

_____, 1990, "Cryptic Dreams, A Dead Prom Queen, Dwarf Back-talk Here, At Last, Is A Guide to What Twin Peaks Is All About", *People*, 14. travnja 1990, transkript intervju s [lynch.net](http://www.lynch.net), <<http://www.lynch.net/tp/articles/peoplemay14.html>>, pristupljeno 23. listopada 2022.

- Frost, Scott, 1991, *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes*, New York: Pocket Books
- Gallagher, Caitlin, 2017, "How 'Twin Peaks' Is Failing Its Female Characters", *Bustle*, 2. lipnja 2017, <<https://www.bustle.com/p/the-brutal-treatment-of-women-on-twin-peaks-strips-away-some-of-its-charm-61204>>
- Galow, Timothy, William, 2019, "From *Lost Highway* to *Twin Peaks*: Representations of Trauma and Transformation in Lynch's Late Works", u: Sanna, Antonio (ur.), *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*, London: Palgrave Macmillan, str. 201–220.
- Gates, Philippa, 2006, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, Albany: State University of New York
- Geller, Theresa, 1992, "Deconstructing Postmodern Television in *Twin Peaks*", *Spectator*, sv. 12, br. 2, str. 64–71.
- Genette, Gérard, 1988 (1983), *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca: Cornell University Press
- Gilić, Nikica, 2013 (2007), *Filmske vrste i rodovi*, elektroničko izdanje, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima
- _____, 1996, "Postmoderno i postmodernističko u suvremenome filmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, sv. 1, br. 5, str. 110–113.
- Gilmore, Mikal, 1997, "David Lynch and Trent Reznor: The Lost Boys", *Rolling Stone*, 6. ožujka 1997, <rollingstone.com/music/music-news/david-lynch-and-trent-reznor-the-lost-boys-62337/>, pristupljeno 23. ožujka 2023.
- Gledhill, Christine, 1997, "Genre and Gender: The Case of Soap Opera", u Hall, Stuart (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, u suradnji s The Open University, str. 337–387.
- Godwin, Kenneth George, 2020, *Eraserhead: The David Lynch Files Volume 1*, BearManor Media

- Gordon, Donald E., 1987, *Expressionism: Art and Idea*, New Haven i London: Yale University Press
- Griffith, David, 2013, "Twin Peaks and the 'Disney Princess' Generation", u: Hayes, Marisa C. i Boulègue, Franck, *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Bristol: Intellect Books, str. 74–83.
- Grossman, Julie i Scheibel, Will, 2020, *Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, Kindle izdanje
- Gruber, Helmut, 1967, "The Political-Ethical Mission of German Expressionism", *The German Quarterly*, sv. 40, br. 2, str. 186–203.
- Guthrie, W. K. C., 1993, *Orpheus and Greek Religion: A Study of The Orphic Movement*, Princeton: Princeton University Press
- Hageman, Andy, 2019, "Twin Peaks Backstory Investigations: *The Metamorphosis*, Written by Franz Kafka (1915)", 25 Years Later, 14 siječnja 2019, <<https://25yearslatersite.com/2019/01/14/twin-peaks-backstory-investigations-the-metamorphosis-written-by-franz-kafka-1915/>>, pristupljeno 11. veljače 2024.
- Hague, Angela, 1995, "Infinite Games" The Derationalization of Detention in *Twin Peaks*", u: Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 130–143.
- Halberstam, Judith, 2002, "The Good, The Bad, and The Ugly: Men, Women and Masculinity", u: Kegan Gardiner Judith (ur.), *Masculinity Studies and Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, str. 344–368.
- Hallam Lindsay, 2020, "Drink Full and Descend: The Horror of *Twin Peaks: The Return*", *NANO New American Notes Online*, sv. 15, <<https://nanocrit.com/issues/issue15/Drink-Full-and-Descend-The-Horror-of-Twin-Peaks-The-Return>>, pristupljeno 14. rujna 2023.
- _____, 2018, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, Leighton Buzzard: Auteur Publishing

- Halskov, Andreas, 2015, *TV Peaks: Twin Peaks and Modern Television Drama*, Odense: University Press of Southern Denmark
- Hanger, Kaitlin, 2001, *The Woman Sawed in Half: Death, Duality, and the Female Figure of Postmodern Psychodrama*, manuskript disertacije, Detroit: Wayne State Univeristy
- Hayes, Marisa C., 2019, "Jade: Ornamental Gem or Protective Talisman? A Character Study", u: Scott Ryan (ur.), *The Women of David Lynch: A Collection of Essays*, Columbus: Fayetteville Mafia Press, str. 113–123.
- Hirschlag, Ally, 2017, "The Women of 'Twin Peaks: The Return' Deserve Better", Mic, 19. srpnja 2017, <<https://www.mic.com/articles/182018/lets-talk-about-the-blatant-gender-stereotyping-taking-place-in-twin-peaks-the-return>>, pristupljeno 3.siječnja 2022.
- Hume George, Diane, 1995, "Lynching Women: A Feminist Reading of *Twin Peaks*", u: Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 109–119.
- Jacobus, Mary, 2005, *The Poetics of Psychoanalysis*, Oxford: Oxford University Press
- James, William, 1890, *The Principles of Psychology*, NewYork: Henry Holt
- Jones, Joshua, 2020, "'The Past Dictates the Future': Epistemic Ambivalence and the Compromised Ethics of Complicity in *Twin Peaks: The Return* and *Fire Walk with Me*", *NANO New American Notes Online*, sv. 15, <<https://nanocrit.com/issues/issue15/The-Past-Dictates-the-Future-Epistemic-Ambivalence-and-the-Compromised-Ethics-of-Complicity-in-Twin-Peaks-The-Return-and-Fire-W>>, pristupljeno 3. veljače 2022.
- Kael, Pauline, 2012 (1986), "Out There and In Here (*Blue Velvet*)", u: Schwartz, Sanford (ur.), *The Age of Movies: Selected Writings of Pauline Kael*, str. 745–752.
- Kalinak, Kathryn, 1995, "'Disturbing the Guests with This Racket': Music and *Twin Peaks*", u: David, Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 82–92.

- Kelkedi, Željka, 2015, "Femme fatale / Femme fragile: osvrt na feminističku kritiku serije *Twin Peaks*", *Zarez*, 7. srpnja 2015, <<http://www.zarez.hr/clanci/femme-fatale-femme-fragile>>
- Kimball, A. Samuel, 2012 (1993), "'Into the Light, Leland, Into the Light': Emerson, Oedipus, and the Blindness of Male Desire in David Lynch's *Twin Peaks*", u: Thorne, John, Miller, Craig i Lavery, David (ur.), *Twin Peaks in The Rearview Mirror: Appraisals and Reappraisals of the Show That Was Supposed to Change TV*, Kindle izdanje, str. 268–308.
- King, Rob E., 2020, "The Horse is The White of the Eye: Pioneering and the American West in *Twin Peaks*", NANO New American Notes Online, sv. 15, <<https://nanocrit.com/issues/issue15/The-Horse-is-the-White-of-the-Eye-Pioneering-and-the-American-Southwest-in-Twin-Peaks>>, pristupljeno 11. veljače 2024.
- Klein, Melanie, 1987, *The selected Melanie Klein*, uredila Juliet Mitchell, New York: Free Press
- Koehler, Sezin, 2017a, "What Happened to the Women of Twin Peaks? 'Twin Peaks' Is Aging Against the Machine", *BitchMedia*, 8. rujna 2017, <<https://www.bitchmedia.org/article/twin-peaks-women-aging>>, pristupljeno 31. siječnja 2022.
- _____, 2017b, "Twin Peaks" Is Overwhelmingly White, So Why Do Fans Of Color Keep Watching It?, *Wear Your Voice Magazine*, 23. lipnja 2017, dostupno na <sezin.org>, pristupljeno 31. siječnja 2022.
- Kolb, Leigh, 2018, "The Mother of All Bombs", Green, Richard i Robison Green, Rachel (ur.), 2018, *Twin Peaks and Philosophy: That's Damn Fine Philosophy!*, Chicago: Open Court Publishing, str. 167–184.
- Kovačević, Sanja, 2017, *Kvalitetne TV serije: milenijsko doba ekrana*, Zagreb: Centar za kreativno pisanje, Naklada Jesenski i Turk
- Kristeva, Julia, 1989, *Moći užasa: ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed

- Kruger-Robbins, Benjamin, 2019, "The Owls Are Not What They Seem: Retaking Queer Meaning in *Twin Peaks*", u: DiPaolo, Amanda i Gillies, Jamie (ur.), *The Politics of Twin Peaks*, Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, str. 117–144.
- Kuzniar, Alice, 1995, "Double Talk in *Twin Peaks*", u: David, Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 120–129.
- Lacan, Jacques, 2014, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan*, Book X, preveo A. R. Price, Cambridge: Polity
- Lacey, Stephen, 2016, Just Plain *Odd*: Some Thoughts on Performance Styles in *Twin Peaks*", *Cinema Journal*, sv. 55, br. 3, str. 126–131.
- Lafky, Sue, 1999, "Gender, Power and Culture in the Televisual World of *Twin Peaks*: A Feminist Critique", *Journal of Film and Video*, sv. 51, br. 3/4, str. 5–19.
- Landy, Marcia, 1991, "Television Melodrama", u: Landy, Marcia (ur.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press, str. 441–445.
- Laughlin, Kiley Q., 2012, "The Individuation Project: Implications of a New Myth", <https://www.academia.edu/37006964/The_Individuation_Project_Implications_of_a_New_Myth>, pristupljeno 29. listopada 2022.
- Lavery, David, 1995, "Introduction: The Semiotics of Cobbler: *Twin Peaks*' Interpretative Community", u: David, Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 109–119.
- Locke, Liz, 1997, "Orpheus and Orphism: Cosmology and Sacrifice at the Boundary", *Folklore Forum*, sv. 28, br. 2, str. 3–29.
- Lombardi, Lorenzo, 2017, "David Lynch: The Art Life", *UK Film Review*, 3. srpnja 2017, <<https://www.ukfilmreview.co.uk/post/david-lynch-the-art-life>>, pristupljeno 29. listopada 2022.

Lončar, Karla, 2021a, "The Perils of Looking Back: *The Return* and the Myth of Orpheus and Eurydice", online konferencija *Twin Peaks: The Return Online Conference*, 21. lipnja 2021, rad prihvaćen za objavu u časopisu *Supernatural Studies Journal*

_____, 2021b, "Call for Help: Analysis of Agent Cooper's Wounded Masculinity in *Twin Peaks*", *Widerscreen*, sv. 24, br. 1–2, <<http://widerscreen.fi/numerot/2021-1-2/call-for-help-analysis-of-agent-coopers-wounded-masculinity-in-twin-peaks/>>, pristupljeno 2. veljače 2022.

_____, 2020, "Kafka, Lynch, and Frost – *The Trial* and Tribulations in *Twin Peaks: The Return*", *NANO: New American Notes Online*, br. 15, <<https://nanocrit.com/issues/issue/15/Kafka-Lynch-and-Frost-The-Trial-and-Tribulations-in-Twin-Peaks-The-Return>>, prisutpljeno 22. veljače 2024.

_____, 2019, "If Jupiter and Saturn Meet': Astrological Dualities and Time in *Twin Peaks*", *Supernatural Studies Journal*, sv. 5, br. 2, str. 174–193.

_____, 2017a, "When The World Spins: Connections *Between Twin Peaks: The Return* and Alfred Hitchcock's *Vertigo*", *25 Years Later Site*, <<https://25yearslatersite.com/2017/12/14/when-the-world-spins-connections-between-twin-peaks-the-return-and-alfred-hitchcocks-vertigo/>>, pristupljeno 2. veljače 2022.

_____, 2017b, "Surrealism and *Twin Peaks*: The Origin of David Lynch and Mark Frost's Great Work", *DesistFilm*, 16. svibnja 2017, <https://desistfilm.com/surrealism-and-twin-peaks-the-origin-of-david-lynch-and-mark-frosts-great-work/#_edn6>, pristupljeno 29. listopada 2022.

Lowenstein, Adam, 2015, *Dreaming of Cinema: Spectatorship, Surrealism & the Age of Digital Media*, New York: Columbia University Press

Lusty, Natalya, 2016 (2007), *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, London i New York: Routledge

"Lynch, David", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/lynch-david>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

Lynch, David i McKenna Kristine, 2018, *Room to Dream*, Edinburgh: Canongate Books

Lynch, David, Frost, Mark i Wurman, Richard Saul, 1991, *Welcome to Twin Peaks: An Access Guide to the Town*, New York: Pocket Books

Lynch, Jennifer, 1990, *The Secret Diary of Laura Palmer*, New York: Pocket Books

Lyons, Margaret, 2017, "The Beautiful Dead Girl Trope", intervju za emisiju *Studio 360*, 11. svibnja 2017, WNYC, <<https://www.wnyc.org/story/beautiful-dead-girl-trope/>>, pristupljeno 2. veljače 2022.

Lyons, Siobhan, 2016, "Twin Peaks and Philosophy: A Supernatural Soap Opera", andphilosophy, com, <andphilosophy.com/2016/06/29/twin-peak-and-philosophy/>, pristupljeno 8. prosinca 2022.

Liotard, Jean-François, 2005, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Zagreb: Ibis grafika

Machiedo, Višnja, 2002a, *Francuski nadrealizam I*, Zagreb: Konzor

_____, 2002b, *Francuski nadrealizam II*, Zagreb: Konzor

MacInnes, John, 1998, *The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society*, Buckingham and Philadelphia: Open University Press

Maclay Willow, 2018, "Northern Star: On *Twin Peaks*, Sheryl Lee, and Laura Palmer", 21. svibnja 2018, Curtsies And Handgrenades, <<http://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2018/05/>>, pristupljeno 10. travanj 2022.

Mactaggart, Allister, 2021, "Bringing to Light: Reflections Upon the Cinematic Uncanny", *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics*, br. 84, str. 60–77.

Marshall, Sarah, 2014, "'Twin Peaks' and The Origin of The Dead Woman TV Trope", *The New Republic*, 10. travnja 2014, <<https://newrepublic.com/article/117323/twin-peaks-and-origin-dead-woman-tv-trope>>, pristupljeno 20. siječnja 2020.

Matijašević, Željka, 2011, *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde*, Zagreb: Leykam International

McCarthy, Anna, 2001, "Studying Soap Opera", u: Creeber, Glen (ur.), *The Television Genre Book*, London: BFI Publishing, str. 47–49.

McFarland, Melanie, 2019, "A Colorless Sky: On the Whiteness of Twin Peaks, u: Ryan, Scott i Bushman, David (ur.), *The Women of David Lynch: A Collection of Essays*, Columbus: Fayetteville Mafia Press, str. 44–46.

McGowan, Todd, 2022, "Waiting for Agent Cooper: The Ends of Fantasy in Twin Peaks: The Return", u: Ruers, Jamie i Marianski, Stefan, *Freud/Lynch: Behind the Curtain*, London: Phoenix Publishing House, str. 119–138.

_____, 2015, *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*, New York i London: Bloomsbury

_____, 2007, *The Impossible David Lynch*, New York: Columbia University Press

"melodrama", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/melodrama>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

_____, u: Kragić, Bruno (gl. ur.), *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/melodrama>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

"Meluzina", u: Kragić, Bruno (gl. ur.), *Hrvatska enciklopedija*, 2013–2024, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/meluzina>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

"modernizam", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/modernizam>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

_____, u: Kragić, Bruno (gl. ur.), *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/modernizam>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

Modleski, Tania, 2016 (1988), *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York i London: Routledge

Moers, Ellen, 1976, *Literary Women*, New York: Doubleday

Mongelli, Gino C., 2022, *Twin Peaks: The Return: It's a Wonderful Lie!*, samizdat, Kindle izdanje

Mulvey, Laura, 1996, "Netherworlds and The Unconscious: Oedipus and *Blue Velvet*", *Fetishism and Curiosity*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, str. 137–154.

Muncy, Julie, 2017, "The Maligned *Twin Peaks: Fire Walk With Me* Is Better – and More Important – Than You Know", *Wired*, 18. svibnja 2017, <<https://www.wired.com/2017/05/fire-walk-with-me-retrospective/>>, pristupljeno 3. siječnja 2022.

Munson, Marcella, 2004, "Eclipsing Desire: Masculine Anxiety and the Surrealist Muse", *French Forum*, sv. 29, br. 2, str. 19–33.

Munt, Sally Rowe, 1998, "Grief, doubt and nostalgia in detective fiction or ... 'death and the detective novel': a return.", *College Literature*, sv. 25, br. 3.

_____, 1994, *Murder by the Book? Feminism and Crime Novel*, New York and London: Routledge

Murray, Chris, 2013, "Gothic Daemon BOB", u: Hayes, Marisa C. i Boulègue, Franck, *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Bristol: Intellect Books, str. 108–115.

- Murphy, Oisín, 2012, "David Lynch: Misogyny and Sexual Violence", *Totally Dublin*, 27. ožujka 2012, <<https://www.totallydublin.ie/film/film-features/david-lynch-misogyny-and-sexual-violence/>>, pristupljeno 4. siječnja 2022.
- "narativni stilovi", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://filmska.lzmk.hr/clanak/narativni-stilovi>>, pristupljeno 14. veljače 2024.
- Nero, Dom, 2018, "One Year Later, I Can't Stop Thinking About *Twin Peaks: The Return*", *Esquire*, 21. svibnja 2018, <<https://www.esquire.com/entertainment/tv/a20716164/twin-peaks-the-return-one-year-later/>>, pristupljeno 4. siječnja 2022.
- Neroni, Hilary, 2016, *Feminist Film Theory and Cléo from 5 to 7*, New York i London: Bloomsbury
- Nickerson, Catherine, 1993, "Serial Detection and Serial Killers in 'Twin Peaks'", *Literature/Film Quarterly*, sv. 21, br. 4, str. 271–276
- Niu, Greta Ai-Yu, 1998, "Consuming Asian Women: The Fluid Body of Josie Packard in *Twin Peaks*", u: *Engaging Texts: Essays in Chinese Comparative Literature and Culture*, Yingjin Zhang (ur.), Stanford: Stanford University Press, str. 110–129.
- Nochimson, Martha P., 2019, *Television Rewired: The Rise of the Auteur Series*, Austin: University of Texas Press
- _____, 2013, *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, Austin: University of Texas Press
- _____, 1997, *The Passion of David Lynch*, Austin: University of Texas Press
- _____, 1995 (1992), "Desire Under the Douglas Firs: Entering the Body of Reality in *Twin Peaks*", u: Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 144–159.

- Nordine, Michael, 2017, "Watch 'Twin Peaks: Fire Walk With Me' and You'll Know What the Show Was Really About: Incest and Rape", *IndieWire*, 18. svibnja 2017, <<https://www.indiewire.com/2017/05/twin-peaks-fire-walk-with-me-review-david-lynch-1201817035/>>, pristupljeno 3. siječnja 2022.
- O'Connor, Tom, 2004, "Bourgeois Myth Versus Media Poetry: Re-visiting Mark Frost and David Lynch's Twin Peaks", *Social Semiotics*, sv. 14, br. 3, str. 309–333.
- O'Gorman, Molly, 2023, "'I am the FBI': American Identity in Twin Peaks", u: King, Rob E., Self, Christine i Weaver, Robert, G., *David Lynch and the American West: Essays on Regionalism and Indigeneity in Twin Peaks and the Films*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Kindle izdanje.
- "onirički film", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://filmska.lzmk.hr/clanak/oniricki-film>>, pristupljeno 14. veljače 2024.
- Open Culture*, 2013, "David Lynch Presents The History of Surrealist Film (1987)", <<https://www.openculture.com/2013/10/david-lynch-presents-the-history-of-surrealist-film-1987.html>>, pristupljeno 22. listopada 2022.
- "Orfej", u: Kragić, Bruno (gl. ur.), *Hrvatska enciklopedija*, 2013–2024, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/orfej>>, pristupljeno 14. veljače 2024.
- Orr, John, 1993, *Cinema and Modernity*, Cambridge: Polity Press
- Ovidije Nazon, Publije, *Metamorfoze*, preveo Tomo Maretić, Zagreb: Jutarnji list
- Page, Adrian, 2001, "Post-modern Drama", u: Creeber, Glen (ur.), *The Television Genre Book*, London: BFI Publishing
- Pollock, Della, 1989, "New Man to New Woman: Women in Brecht and Expressionism", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, sv. 4, br. 1, str. 85–108.

Pramaggiore, Maria, i Wallis, Tom, 2008, *Film: A Critical Introduction*, Boston, Mexico City i Hong Kong: Pearson

prophit, 2015, "Solve the Crime in Eleven Letters or Less (Ultimate Spoiler)", *dugpa.com*, <dugpa.com/forum/viewtopic.php?t=2925>, pristupljeno 8. prosinca 2022.

"psihološki film", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija*, 1986–90, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://filmska.lzmk.hr/clanak/psiholoski-film>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

Richardson, Michael, 2006, *Surrealism and Cinema*, Oxford: Berg Publishers

Riviere, Joan, 1929, "Womanliness as a masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, br. 10, str. 303–313.

Rosenberg, Howard, "TV You've Never Seen Before: Soap opera: Director David Lynch's 'Twin Peaks' is the kind of bold programming that is setting ABC apart from the competition.", *Los Angeles Times*, 6. travnja 1990, <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-04-06-ca-676-story.html>>, pristupljeno 31. siječnja 2022.

Pilbeam, Christopher, 2022, "What It Means for Denise Bryson To Be Who She Is", *25 Years Later Site*, 16. veljače 2022, <<https://25yearslatersite.com/2022/02/16/what-it-means-for-denise-bryson-to-be-who-she-is/>>, pristupljeno 10. travnja 2022.

Plummer, Laura, 1997, "'I'm not Laura Palmer' David Lynch's Fractured Fairy Tale", *Literature/Film Quarterly*, sv. 21, br. 4, str. 307–311.

"postmodernizam", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/postmodernizam>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

_____, u: Kragić, Bruno (gl. ur.), *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/postmodernizam>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

"pustolovni film", u: Kragić, Bruno i Gilić (gl. ur.), Nikica, *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/pustolovni-film>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

Richardson, John, 2004, "Laura and Twin Peaks: Postmodern Parody and the Musical Reconstruction of the Absent Femme Fatale", *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, u: Sheen, Erica i Davison, Annette (ur.), London: Wallflower Press, str. 77–92.

Roberts, Amy, 2017, "'Fire Walk With Me' Gave Laura Plamer Her Power Back – Finally", *Bustle*, 28. rujna 2017, <<https://www.bustle.com/p/how-fire-walk-with-me-subverted-the-pretty-dead-girl-trope-twin-peaks-created-78674>>, pristupljeno 31. siječnja 2022.

Romero, Ariana, 2017, "Twin Peaks Basically Hates Women at This Point", *Refinery 29*, 17. srpnja 2017, <<https://www.refinery29.com/en-us/2017/07/163814/twin-peaks-misogyny-sexist-richard-part-10>>, pristupljeno 3. siječnja 2022.

Rosenbaum, Jonathan, 2020 (2015), "En movimiento: TWIN PEAKS Revisited", jonathanrosenbaum.net, <<https://jonathanrosenbaum.net/2021/12/en-movimiento-twin-peaks-revisited/>>, pristupljeno 4. siječnja 2022.

_____, 1995, "Bad Ideas: The Art and Politics of Twin Peaks", u: Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 22–29.

Ryan, Scott, 2022, *Fire Walk With Me: Your Laura Disappeared*, Columbus: Fayetteville Mafia Press

Ryan Scott i Minton, Joshua, 2013, "'Yeah, But the Monkey Says, Judy': A Critical Approach to *Twin Peaks: Fire Walk With Me*", u: Hayes, Marisa C. i Boulègue, Franck, *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Bristol: Intellect Books, str. 54–61.

- Rumfitt, Alison, 2020, "A Confused and Wild Thing: On Being Trans in *Twin Peaks*", *The Final Girls*, 11. studenog 2020, <<https://www.thefinalgirls.co.uk/bloody-women/twinpeaks>>, pristupljeno 10. travnja 2022.
- Rusnak, Stacy, 2019, "Violence, Represetation, and Girl Power: *Twin Peaks*' Female Characters and The Third Wave Feminism", u: DiPaolo, Amanda i Gillies, Jamie (ur.), *The Politics of Twin Peaks*, Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, str. 96–116.
- Sanna, Antonio, 2012, "Reversal of Gender Roles in *Twin Peaks* and *Fire Walk with Me*", *Kinema*, <<https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/1275/1640>>, pristupljeno 15. kolovoza 2022.
- Schneider, Michael, 2017, "'Twin Peaks': Showtime Boss on the Revival's Launch Plans and How it's 'Pure Heroin' David Lynch", *IndieWire*, 9. siječnja 2017, <<https://www.indiewire.com/features/general/twin-peaks-showtime-premiere-david-lynch-homeland-1201766858/>>, pristupljeno 11. veljače 2024.
- Schönfeld, Christiane, 1997, "The Urbanization of the Body: Prostitutes, Dialectics, and Utopia in German Expressionism", *German Studies Review*, sv. 20, br. 1, str. 49–62.
- Sela-Inbar, Anat, 2017, "The Mysoginistic 'Twin Peaks': Nothing Has Changed", *Haaretz*, 6. lipnja 2017, <<https://www.haaretz.com/life/television/.premium-the-misogynistic-twin-peaks-nothing-has-changed-1.5481047>>, pristupljeno 3. siječnja 2022.
- Silverman, Kaja, 2009, *Flesh of My Flesh*, Stanford: Stanford University Press
- Sinisi, Bob, 2022a, "1) Love and Pain, Edvard Munch (1895); 2) Laura and James, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, David Lynch (1992)", *Twin Peaks: The Dreamers*, X, 19. veljače 2022, <<https://twitter.com/twinpeakscalls/status/1495131714263334918>>, pristupljeno 20. veljače 2024.
- _____, 2022b, "1) Separation, Edvard Munch (1896); 2) Beyond Life and Death, *Twin Peaks*, David Lynch (1991)", *Twin Peaks: The Dreamers*, X, 8. veljače 2022, <<https://twitter.com/twinpeakscalls/status/1490974221316800514>>, pristupljeno 20. veljače 2024.

- _____, 2022c, "Eye in Eye, Edvard Munch (1894); 2) Twin Peaks, Beyond Life and Death, David Lynch (1991)", *Twin Peaks: The Dreamers*, X, 18. siječnja 2022, <<https://twitter.com/twinpeakscalls/status/1483518027459084302>>, pristupljeno 20. veljače 2024.
- "slasher movies", 2000, u: Pendergast, Tom i Pendergast, Sara (gl. ur.), *St. James Encyclopedia of Popular Culture* 4, P–T, Farmington Hills: St. James Press, str. 435–436.
- Smelik, Anneke, 2016, "Feminist Film Theory", u: Naple, Nancy A. (ur.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, Hoboken: Wiley-Blackwell
- Snow, Philippa, "An Introduction", u: Ryan, Scott i Bushman, David (ur.), *The Women of David Lynch: A Collection of Essays*, Columbus: Fayetteville Mafia Press, str. xiii–xx.
- "soap opera", u: Kragić, Bruno (gl. ur.), *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/soap-opera>>, pristupljeno 14. veljače 2024.
- Stailings, Courtenay, 2020, *Laura's Ghost: Women Speak About Twin Peaks*, Columbus: Fayetteville Mafia Press
- Stamhuis, Lindsay, 2018, "It's a World of BOBs: Sexual Violence Against Women in *Twin Peaks*", *25 Years Later Site*, 13. travnja 2018, <<https://25yearslatersite.com/2018/04/13/its-a-world-of-bobs-sexual-violence-against-women-in-twin-peaks/>>, pristupljeno 3. siječnja 2022.
- Stepien, Lee, 2018, "The Men Are not What They Seem: Shattering Fragile Masculinity in *Twin Peaks*", *25 Years Later Site*, 3. travnja 2018, <<https://25yearslatersite.com/2018/04/03/the-men-are-not-what-they-seem-shattering-fragile-masculinity-in-twin-peaks/>>, pristupljeno 3. siječnja 2022.
- Stern, Matt, 2019, *The Evil That Men Do: Gender-based Violence in Twin Peaks*, manuskript magisterija, University of Florida, <https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/05/44/77/00001/STERN_M.pdf>, pristupljeno 31. siječnja 2022.

- Stevenson, Diane, 1995 (1993), "Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks*", u: Lavery, David (ur.), *Full Of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 70–81.
- Thompson, Kristin, 2003, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge i London: Harvard University Press
- Thompson, Robert J., 1997 (1996), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse: Syracuse University Press
- Thorne, John, 2023, "Foreword: A Long Way From the World: David Lynch and the American West", u: King, Rob E., Self, Christine i Weaver, Robert, G., *David Lynch and the American West: Essays on Regionalism and Indigeneity in Twin Peaks and the Films*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Kindle izdanje.
- _____, 2022, *Ominous Whoosh: A Wandering Mind Returns to Twin Peaks*, Dallas: samizdat, Kindle izdanje
- _____, 2016, *The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks*, Dallas: samizdat
- Todd, Antony, 2012, *Authorship and The Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood*, London i New York: I. B. Tauris
- "trauma ili traumatizam", 1992, u: La Planche Jean i Pontalis, Jean-Bertrand (gl. ur.), *Rječnik psihoanalize*, preveli Radmila Zdjelar i Boris Buden, Zagreb: August Cesarec, str. 474–479.
- Trzcinski, Matthew, 2020, "How Marilyn Monroe Inspired 'Twin Peaks'", *CheatSheet*, 11. studenog 2020, <<https://www.cheatsheet.com/entertainment/how-marilyn-monroe-inspired-twin-peaks.html/>>, pristupljeno 2. veljače 2022.
- Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

- United Nations, 1995, *Report of the Fourth World Conference on Women*, Peking 4–15. rujna 1995, New York: United Nations
- Van de Grift, Silke, 2017, "8 Times David Lynch was inspired by Francis Bacon", *Sartle*, 15. kolovoza 2017, <<https://www.sartle.com/blog/post/8-times-david-lynch-was-inspired-by-francis-bacon>>, pristupljeno 6. studenog 2022.
- Van Der Werff, Emily, 2017, "Twin Peaks episode 10: the series delves deeper into violence against women and American misogyny", *Vox*, 17. srpnja 2017, <<https://www.vox.com/culture/2017/7/17/15980296/twin-peaks-episode-10-recap-the-return-misogyny>>, pristupljeno 31. siječnja 2022.
- Velocci, Carli, "'Twin Peaks: The Return' Proves David Lynch Still Has a Woman Problem (Commentary)", *The Wrap*, 31. svibnja 2017, <<https://www.thewrap.com/twin-peaks-david-lynch-woman-problem/>>, pristupljeno 31. siječnja 2022.
- Vermeulen, Timotheus, van den Akker, Robin, 2010, "Notes on metamodernism", *Journal of Aesthetics and Culture*, sv. 2, br. 1, str. 1–14.
- "vestern", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (gl. ur.), *Filmski leksikon*, 2003, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://film.lzmk.hr/clanak/vestern>>, pristupljeno 14. veljače 2024.
- Webber, Andrew J., 2004, *The European Avant-garde*, Cambridge i Malden: Polity Press
- Winer, Laurie, 1986, "Isabella Rossellini Assesses The Role That Haunted Her", *The New York Times*, 23. studenoga 1986, <<https://www.nytimes.com/1986/11/23/movies/isabella-rossellini-assesses-the-role-that-haunted-her.html>>, pristupljeno 31. siječnja 2022.
- Wolpert, Robert, 2019, "Makes You Wish You Spoke A Little French: On Cocteau's Orpheus and Twin Peaks." *25 Years Later Site*, 5 May 2019, <<https://25yearslatersite.com/2019/07/05/a-comparison-of-jean-coctaus-orpheus-1950-and-twin-peaks/>>, pristupljeno 17. srpnja 2022.

Zoglin, Richard, 1990, "Like Nothing on Earth", *TIME Magazine*, 9. travnja 1990, <<https://time.com/3476115/like-nothing-on-earth/>>, pristupljeno 31. siječnja 2022.

"živci", u: Kragić, Bruno (gl. ur.), *Hrvatska enciklopedija*, 2013–24, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/zivci>>, pristupljeno 14. veljače 2024.

Žižek, Slavoj, 2000, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities

7. ŽIVOTOPIS AUTORICE

Karla Lončar rođena je 1984. u Zagrebu. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2008. je diplomirala komparativnu književnost i sociologiju, a 2024. doktorirala na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Od 2011. je zaposlena u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, u kojem trenutno radi kao leksikografkinja (prvi izbor) u redakciji *Hrvatske enciklopedije*, s iskustvom rada u redakcijama *Filmskog enciklopedijskog rječnika*, *Leksikona Antuna Gustava Matoša*, *Hrvatskog biografskog leksikona* i dr. Piše i filmske kritike, recenzije i eseje, koje povremeno objavljuje u raznim domaćim i stranim medijima (*Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija, *Filmonaut*, *Zarez*, *DesistFilm* i dr.). Članica je uredništva znanstvenog i strukovnog časopisa *Hrvatski filmski ljetopis* od 2012. (od toga izvršna urednica 2012–15) te članica Hrvatskog društva filmskih kritičara od 2013. Polaznica radionica Talent Press Sarajevo Talent Campusa (2013) i Berlinale Talentsa (2014). Dobitnica stipendije američkog programa Fulbright (ak. god. 2017/18) te dobitnica Diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2011.

Popis objavljenih znanstvenih i stručnih radova:

Lončar, Karla, 2021a, "The Perils of Looking Back: *The Return* and the Myth of Orpheus and Eurydice", online konferencija *Twin Peaks: The Return Online Conference*, 21. lipnja 2021, rad prihvaćen za objavu u časopisu *Supernatural Studies Journal*

_____, 2021b, "Call for Help: Analysis of Agent Cooper's Wounded Masculinity in *Twin Peaks*", *Widerscreen*, sv. 24, br. 1–2, <<http://widerscreen.fi/numerot/2021-1-2/call-for-help-analysis-of-agent-coopers-wounded-masculinity-in-twin-peaks/>>

_____, 2020, "Kafka, Lynch, and Frost – *The Trial* and Tribulations in *Twin Peaks: The Return*", *NANO: New American Notes Online*, br. 15, <<https://nanocrit.com/issues/issue>>

15/Kafka-Lynch-and-Frost-The-Trial-and-Tribulations-in-Twin-Peaks-The-Return>, pristupljeno 22. veljače 2024.

_____, 2019, "If Jupiter and Saturn Meet': Astrological Dualities and Time in *Twin Peaks*", *Supernatural Studies Journal*, sv. 5, br. 2, str. 174–193.

_____, 2017a, "When The World Spins: Connections Between *Twin Peaks: The Return* and Alfred Hitchcock's *Vertigo*", *25 Years Later Site*, <<https://25yearslatersite.com/2017/12/14/when-the-world-spins-connections-between-twin-peaks-the-return-and-alfred-hitchcocks-vertigo/>>, pristupljeno 2. veljače 2022.

_____, 2017b, "Surrealism and *Twin Peaks*: The Origin of David Lynch and Mark Frost's Great Work", *DesistFilm*, 16. svibnja 2017, <https://desistfilm.com/surrealism-and-twin-peaks-the-origin-of-david-lynch-and-mark-frosts-great-work/#_edn6>, pristupljeno 29. listopada 2022.

_____, 2017c, "Razlomljene refleksije: teatralizacija u TV serijalu *Twin Peaks*", *Hrvatski filmski ljetopis*, sv. 23, br. 92, str. 81–94.

_____, 2016, "U Crvenoj sobi: udvajanja i zrcaljenja *Twin Peaks*a", *Filmonaut*, sv. 5, br. 15, str. 74–79.

_____, 2015, "Subverzije i udvajanja: 25 godina *Twin Peaks*a", *Zarez*, sv. 25, br. 407, str. 20–21.

Lončar, Karla i Matijašević, Željka, 2014, "Rousseauovo poimanje samilosti: suvremene psihoanalitičke perspektive", *Filozofska istraživanja*, sv. 34, br. 1–2, str. 139–152, pretiskano u Matijašević, Željka, 2016, *Stoljeće krhkog sebstva: psihoanaliza, društvo, kultura*, Zagreb: Disput

Lončar, Karla, 2012a, "Tri muškarca Melite Žganjer", u: Vidan, Aida i Crnković, Gordana (ur.), *In Contrast: Croatian Film Today*, Zagreb i Oxford, New York: Hrvatski filmski savez i Berghahn Books, str. 188–192.

_____, 2012b, "Ljubav u vremenu", *Hrvatski filmski ljetopis*, sv.18, br. 69, str. 71–77.

_____, 2011, "Mirisni mjehurići raskošnih sapunica", *Hrvatska revija*, sv. 11, br. 1, str. 151–158.

_____, 2010, "Pitanje krivnje u filmu i romanu *Žena kojoj sam čitao*", *Treći program Hrvatskog radija*, str. 39–47.

_____, 2009, "Lacanovsko tumačenje filmova Krzysztofa Kieślowskog", *Hrvatski filmski ljetopis*, sv. 15, br. 59, str. 18–34.