Montažna analiza serijala ''Twin Peaks''

Šonje, Ivor

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:896757

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-24**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

IVOR ŠONJE

MONTAŽNA ANALIZA SERIJALA «TWIN PEAKS»

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij montaže

Usmjerenje montaža

MONTAŽNA ANALIZA SERIJALA «TWIN PEAKS»

Diplomski rad

Mentor: Miran Miošić, izv. prof. art **Student: Ivor Šonje**

Zagreb, 2018.

SADRŽAJ

SAŽETAK **1**

1. UVOD: O PRISTUPU I ESTETICI RADA DAVIDA LYNCHA **2**

2. UVOD U ANALIZU TWIN PEAKSA **4**

2.1. ANALIZA PRVE SEZONE 8

2. 2. ANALIZA DRUGE SEZONE 12

3. ANALIZA FILMA FIRE WALK WITH ME **21**

4. UVOD U ANALIZU TREĆE SEZONE TWIN PEAKSA **24**

4.1. ANALIZA TREĆE SEZONE TWIN PEAKSA 26

5. USPOREDNA ANALIZA I ZAKLJUČAK **37**

BIOGRAFIJA DAVIDA LYNCHA **40**

BIOGRAFIJA MARKA FROSTA **42**

IZVORI I LITERATURA **43**

SAŽETAK

Twin Peaks je TV serija američkog redatelja David Lyncha koja se počela emitirati 1990. godine zaključno sa trećom sezonom u 2017. godini. Njena posebnost leži u žanrovskim poigravanjima, Lynchevom nadrealističkom pristupu i oživljavanju likova koji su svojom osebujnošću i zanimljivošću zaokupirali pažnju gledatelja diljem svijeta. Montažni pristup u cijelom serijalu je zanimljiv najviše iz razloga što je sam režijski koncept na prelasku sa druge sezone, preko filma *Fire Walk With Me* na treću sezonu u potpunosti promijenjen. Tome je pridonio Lynchev eksperimentalni pristup zbog kojeg se prva sezona, ali i aktualna treća smatra revolucijom formata televizijskih serija.

KLJUČNE RIJEČI

Twin Peaks, David Lynch, Duwayne Dunham, Dale Cooper, naracija, montaža.

SUMMARY

Twin Peaks is an american TV series made by author David Lynch which was broadcasted in 1990., ending with third season broadcasted in 2017. What's special about it is Lynch's genre-bending and surreal approach to the television as mainstream media and lively and sometimes bizzare characters that occupied viewers attention worldwide. The concept of film editing in the series changed with author's approach, from the first season, through Fire Walk With Me film to the third season. Because of Lynch's experimental approach, the series is considered revolutionary in the world of TV production.

KEYWORDS

Twin Peaks, David Lynch, Duwayne Dunham, Dale Cooper, narration, editing.

1. UVOD: O PRISTUPU I ESTETICI RADA DAVIDA LYNCHA

Ovaj tekst se bavi analizom sadržaja, forme i šireg značenja Lynchove kultne serije *Twin Peaks*, s naglaskom na montažni i režijski stil te dramaturški koncept. Analiziraju se prve tri sezone te dugometražni film koji je proizašao iz serije, *Fire walk with me*. Naglasak je na bitnim stilskim, montažnim i dramaturškim elementima. Usporedba u zadnjem poglavlju će pokazati autorsku kreativnost cijelog tima na čelu s Davidom Lynchom.

Kada se Lynch pojavio sa svojim prvim dugometražnim filmom *Eraserhead* 1977. godine, svijet filma, kritičari i publika prepoznali su da se radi o novom i kreativnom autoru koji pretendira eksperimentalizmu. Međutim, tada nitko nije ni mogao predvidjeti da će Lynch postati jedan od najvažnijih filmskih autora s kraja 20. i početka 21. stoljeća.

Komercijalni uspjeh je postigao filmom *Blue Velvet* (1986.) u kojem je istraživao granice ljudske znatiželje i zla u svijetu, zadajući si tematiku koju će istraživati i usavršavati u toku cijele karijere. Njegova rana estetika se temeljila na prikazu naizgled benigne, mirne i obiteljski orijentirane američke zajednice koja se suočava sa onozemaljskom prijetnjom. Time se bavio u filmu *Eraserhad,* a temu je usavršio u serijalu *Twin Peaks,* čije su prve dvije sezone emitirane 1990. i 1991.

Lynch se oduvijek volio poigravati sa gledateljstvom, pogotovo sa simbolizmom u svojim filmovima. Gotovo svako njegovo djelo nakon filma *Lost Highway* (1997.) od gledatelja zahtjeva duboku koncentraciju i iščitavanja značenja.

Za Lyncha su film i televizija mediji koji pružaju beskonačne mogućnosti komunikacije. To se može primjetiti u načinu kadriranja totala dnevnih soba obiteljskog doma. Lynch postavlja kameru malo iznad vizure televizora pozicioniranog u prostoriji. U modernom domu televizor se smatra centrom razmještaja svih elemenata u prostoru, a najčešće je ispred televizora kauč. Tako se u Lynchevim kadrovima kauč nalazi pred očima promatrača. Lynch gledatelja koji prodire u svijet kroz televizo stavlja unutar tog svijeta. Time gledatelj u isto vrijeme postaje i subjekt i objekt promatranja. Kao da režiser promatra naše reakcije na ono što vidimo na ekranu, jer je i sam svjestan koliko će nas neke stvari šokirati.

Kod Lyncha nailazimo i na simboliku fluidne granice između dvaju svijetova; stvarnog i fiktivnog. Granicu predstavlja televizijski ekran. Svijet *Twin Peaksa* nalazi se neposredno iza njega. To je fiktivan svijet u kojem je sve moguće. Televizija i film su mediji u kojima je sve

moguće. Lynch je to prepoznao i iskoristio kako bi nam prenio svoje misli i ideje koje trebamo obraditi.

Njegovi filmovi su dramaturški vrlo složeni i višesmisleni. Lynch je na taj način oduvijek pokušavao izravno komunicirati sa gledateljima, u smislu da gledatelj sam mora iščitati kodove i riješiti zagonetku. Takav interaktivni filmski pristup je ono što je Lyncha učinilo jedinstvenim. Pred njegovim filmovima nitko ne može biti pasivan. Oni zahtjevaju aktivno promišljanje. Nakon gledanja uvijek ostaje pitanje "što se ovdje zapravo dogodilo?".

Kada se sagleda kao cijelina, koja se sastoji od 3 sezone i jednog cjelovečernjeg filma, *Twin Peaks* je u stvari studija o metafori duplikata ili "doppelgangera" (kako se i sam zli Cooper naziva u 3. sezoni). Na tom tragu, filmska kritičarka Pauline Kael Lyncha je nazvala prvim pravim filmskim nadrealistom, Frank Caprom logike sna.[1]

Paranormalno, moguće postojanje paralelnih univerzuma i dvojnika je nešto što je oduvijek prožimalo tematiku Lynchevih radova, od *Twin Peaksa* do *Mulholland Dr*. (2001.). Audio-vizualne stilizacije i dramaturška složenost prate taj misterij. Misteriju doprinosi i to što likovi koje Lynch smješta u razne univerzume ili u podsvijesni dio uma njih samih, odaju dojam da se nalaze u snu ili noćnoj mori. Na taj zaključak navodi činjenica da se likovi sami pitaju: „Is this all just a dream?“/ „Je li sve ovo samo san?“. U predfinalnoj epizodi 3. sezone, u jednoj stiliziranoj i vrlo začudnoj sceni, čujemo i samog agenta Dale Coopera kako tvrdi: „We live inside the dream.“/ „Mi živimo u snu.“

Međutim, ako nam je na prvu nešto besmisleno i nerazumljivo, interpretirati da je sve samo san, ipak je prvoloptaško i lako riješenje. Sam Lynch bi uvijek pobio tu tvrdnju i rekao da se iza svega ipak krije nešto više. Generalno, on nikada svoje filmove i sebe nije naknadno objašnjavao. Bilo mu je važnije da gledatelj osjeća, više nego da zna. To mu je i pošlo za rukom, pa se tako u trećoj sezoni *Twin Peaksa*, koja je po stilu i atmosferi bliža uratcima kao što su *Lost Highway* ili *Mullholand Dr.*, sve doima više kao postava za istraživanje nečeg dubljeg, opasnijeg, misterioznijeg i ozbiljnijeg. Njegova dijela su oduvijek bila, u neku ruku, eksperimenti koje je vršio i nad filmom kao medijem, ali i nad cjelokupnim gledateljstvom.

[1] Usp. Lynch i Rodley (2005): Lynch on Lynch, Revised edition. Farrar Straus & Giroux, London, Foreword xi.

Stoga se postavlja pitanje nije li cilj svakog njegovog djela bila provokacija ljudske podsvijesti da odgonentne nedokučivo? Audiovizualno poigravanje gledateljevim osjetilima mu je oduvijek bilo važno, te iako se i danas bavi slikarstvom i pjesništvom, afilmski medij i dalje smatra jedinim oruđem kojim može adekvatno prikazati svoj svijet ideja. Stoga je analiza *Twin Peaksa* pokušaj koji je možda unaprijed osuđen na propast zbog šifriranosti bitnih poruka u ljudskom podsvijesnom. No, s druge strane, to je i uzbudljiv put u nepoznato koji je u ovom radu strukturiran kroz raspravu o tri sezone serije (nastale 1990., 1991. i 2017.) i povezanom dugometražnom filmu *Fire Walk With Me* iz 1992.

2. UVOD U ANALIZU TWIN PEAKSA

Kada se prva sezona pojavila na televizijskim ekranima, smatrala se revolucionarnom. Lynch i scenarist Mark Frost uspjeli su pomiriti klasičnu krimi priču i Lynchevu snovitu estetiku u strukturiranju narativa. Twin Peaks je serija čiji se uspjeh definitivno može vezati uz bogatstvo narativne strukture.

No, jedna od boljki serijala, koja je na kraju označila i njenu propast nakon prve dvije sezone je autorska šarolikost. Lynch kao autor nije sudjelovao u pisanju i režranju većeg dijela prve dvije sezone. Scenarije su pisali razni scenaristi, a mnogi režiseri različitih umjetničkih senzibiliteta sjedali su na redateljski stolac. Autorska šarolikost je s druge strane bila i vrlina serije, ali se na kraju pretvorila u veliku manu u smislu produkcijske kvalitete.

Lynch je režirao samo one epizode koje je smatrao bitnim narativnim punktovima u razriješenju problematike (kao što su pilot epizoda, epizoda u kojoj prvi puta ulazimo u *Red Room/Black Lodge* te epizodu u kojoj saznajemo identitet Laurinog ubojice).

Lynch i Frost su od samog začetka ideje gledateljstvu ponudili materijal koji će ih obuzeti i u kojem će postati aktivni sudionici u smislu promišljanja o viđenom i slaganja kockica. Serija je bila dokaz da je moguće na televiziji imati nešto novo i izazovno, što nije samo uobičajeni konzumeristički sadržaj. Činjenica je da je *Twin Peaks* jedna od rijetkih serija koja je pobudila kod filmskih, televizijskih kritičara i kolumnista tolike rasprave.

Lynch je i sam u nekoliko navrata kazao kako je *Twin Peaks* prestala biti ono što su Frost i on primarno zamislili kad su se TV kuća i razni autori upleli u kreativni proces. To je Lyncha ponukalo da 1992. godine snimi film *Fire Walk With Me* u kojem pratimo Laurine zadnje dane prije smrti.

Ovu seriju krasi što je Lynch uzeo sve žanrovske odrednice klasičnog krimića, TV-sapunica i američkih telenovela, te se s njima poigrao i parodirao ih. Razni žanrovski elementi služe kao oruđe za dublje prodiranje u psihu glavnih i sporednih likova, ali i za poigravanje sa žanrovskim znakovima u svrhu ilustracije stereotipa malog američkog gradića i njegovih stanovnika. To je također scenaristima dalo širi kreativni luk, u kojem su se mogli poigrati sa klišejima. Klišeji jesu sastavni dio cijele priče, ali su toliko očiti da i sam gledatelj shvaća da je sve parodija u kojoj su obje strane (autor-gledatelj) svjesni fikcije.[2]

Žanrovske odrednice poput konstantnih intriga između likova, otkrivanje mračnih tajni i podmetanja, preuzeti su iz TV sapunica, a glavni narativni element, istraga ubojstva Laure Palmer, klasični je krimi element. Razni žanrovi međusobno isprepleteni unutar jednog serijala traže od gledatelja istraživanje i prepoznavanje njihovih odrednica koje u narativnom kontekstu podupiru samu dramaturgiju i vode priču prema naprijed.[3]

Glavni lik agent Dale Cooper također je okarakteriziran na neklasičan način. Navikli smo vidjeti policijske inspektore kao pomalo depresivne i mračne junake koji slučajeve riješavaju klasičnim deduktivnim metodama, nerijetko se služeći i onim agresivnim. Cooper je poptuna suprotnost toj ustaljenoj normi. On je pozitivan lik koji uživa u svijetu oko sebe, malim stvarima i ljudima koje susreće. Njegove istraživačke metode su nekonvencionalne jer se često oslanja na svoje instinkte i snove.

Svaka epizoda prve i druge sezone završava s tzv. *cliffhangerom*. To je stil zaokruživanja jedne epizodne cjeline preuzet iz formata TV sapunica. To je rasplet na samom kraju epizode koji funkcionira kao trag za daljnje razumijevanje i praćenje radnje. Dok je to kod Lyncha bilo nešto novo u smislu umjetničkog postupka, danas je to poželjni TV standard. *Cliffhangeri* se danas koriste u gotovo svakoj seriji na kraju epizoda i predstavljaju uobičajeni način manipulacije gledateljstvom. Može se reći da su *cliffhangeri* do danas postali svrha samima sebi, ali i oruđe

[2] Usp. Thorne, John (2016): The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks, John Thorne, Dallas, TX, 55.
[3] Usp. Kovačević, Sanja (2017): Kvalitetne TV serije: Milenijsko doba ekrana, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 46-47.

zadržavanja rasute pažnje TV potrošača. Lynch se toj normi vrlo vješto narugao u trećoj sezoni *Twin Peaksa* gdje *cliffhangeri* ne postoje.

Narativna struktura serije *Twin Peaks* se sastoji od tri glavne linije. Prva je istraga ubojstva Laure Palmer koju vodi agent FBI, Dale Cooper. Druga su odnosi i intrige između stanovnika ili prolaznika u Twin Peaksu, a treća je nadrealni demonski svijet koji će postati Lyncheva glavna dramaturška okosnica. Te tri narativne linije se nikako ne isključuju. Konstantno se isprepliću. Upravo je to omogućilo autorima poigravanje sa raznim žanrovskim i stilskim sredstvima pričanja priče.

Treća sezona 2017. bila je veliki udarac za fanove serije. U današnje doba remake-ova poznatih i kultnih filmova i serija, gledatelji su navikli na nostalgičnu zadovoljštinu. U trećoj sezoni *Twin Peaksa,* Lynch se odmaknuo od nauma da zadovolji nostalgiju i napravio nešto potpuno drugačije, moglo bi se reći i revolucionarno za standarde današnjeg televizije. Kao što je prije 25 godina *Twin Peaks* bio televizijska revolucija, tako je i danas treća sezona dočekana kod kritičara i gledatelja koji su imali strpljenja ostati uz nju do kraja. Lynch je stvorio audio-vizualno putovanje kakvo još nije viđeno.

Prve dvije sezone su imale klasičniju narativnu strukturu, jasnije (manje enkriptično) napisane dijaloge i okarakterizirane likove. Međutim, u filmu *Fire Walk With Me* Lynch napušta narativnost u klasičnom smislu riječi te nas slikama i montažnim poigravanjima vodi kroz lik Laure Palmer.

Treću sezonu označava odbacivanje normi klasične dramaturgije. Ona je od strane Lyncha bila prvenstveno zamišljena kao 18-satni film, ali kada je seriju otkupila televizijska kuća *Showtime*, ipak je morao ispoštovati neka pravila i prilagoditi se širem gledateljstvu. No, nije se prilagodio na način da je odbacio prvobitnu ideju. Cijela serija je snimljena kao 18-satni film i stoga svaka epizoda završava bez nekog jasnog zaključka ili *cliffhangera*, a krajevi epizoda su naznačeni nastupima raznih glazbenih izvođača u lokalnom *Twin Peaks* klubu zvanom *Roadhouse*. Također, treća sezona se logično nastavlja na drugu. I dalje pratimo poznate nam likove, ali ih Lynch ne tretira podjednako kao prije.

Snovi i halucinacije su bitni elementi u Lynchevom izražavanju. On pomoću ta dva fenomena oslikava psihološko stanje likova, ali i uvodi gledatelja u svijet nepoznatog, opasnog i paranormalnog. Mogli bismo reći da je Lynch jedan od rijetkih filmskih autora koji prodire u

samu srž filmskog medija, konstatno se poigravajući s filmskim jezikom. Njegov pristup teksturi slike i zvuka, pokreta unutar kadrova, boji i osvjetljenju kadra čini ga unikatnim slikarom podsvjesnog.[4]

Ti snovi i halucinacije imaju i bitno dramaturško značenje. Na primjer, lik agenta Coopera se u istrazi ubojstva oslanja na snove koji mu daju tragove za razrješenje slučaja. Također, likovi iz *Black Lodgea* se preko snova i halucinacija manifestiraju u stvarnom svijetu. Lynch u prve dvije sezone radi stilski jasnu distinkciju između ovog i onosvjetovnog, dok će u trećoj sezoni te granice biti poljuljane. Tako Lynch ostavlja gledatelju da sam zaključi što je stvarnost, a što nije. Sigurno nije htio ponoviti pogrešku koja se dogodila uplitom televizijske kuće u kreativni dio stvaranja, što je rezultiralo time da je druga sezona potpuno izgubila smisao bitnih narativnih linija, a stilski se ton mijenjao iz epizode u epizodu.

Stalni Lynchevi suradnici su spomenuti scenarist Mark Frost, montažer i redatelj Duwayne Dunham, direktor fotografije Frank Byers te skladatelj Angelo Badalamenti. Lynch je u trećoj sezoni kreativni tim sveo na sebe, Frosta, Dunhama kao montažera svih 18 epizoda, Badalamentija i direktora fotografije Peter Deminga (koji je također radio kao direktor fotografije na *Mullholand Dr.* i *Lost Highway*) što se i osjeti u stilskoj i dramaturškoj dosljednosti iz epizode u epizodu.

Ova studija u nastavku analizira stilske smjernice koje su definirale estetiku cijelog serijala ne bi li se uz pomoć njihove identifikacije pokušalo prodrijeti u način razmišljanja tandema Frost/Lynch pri stvaranju svijeta *Twin Peaksa*. Tekst u nastavku je strukturiran prema sezonama, s time da se između druge i treće sezone, kojoj je pridan najveći značaj, pojavljuje i film *Fire Walk With Me*.

[4] Usp. Lynch i Rodley (2005): Lynch on Lynch, Revised edition. Farrar Straus & Giroux, London, Foreword ix.

2.1. ANALIZA PRVE SEZONE

U gotovo svakoj epizodi prve sezone postoje elementi koje smatram bitnima kako bih ilustrirao koncept i stilske smjernice režije i montaže.

U pilot epizodi susrećemo glavnog lika, Dalea Coopera, FBI detektiva koji istražuje smrt Laure Palmer. Upoznajemo ga u sceni vožnje prema *Twin Peaksu*, u kontinuiranom kadru u kojem govori u diktafon obraćajući se nevidljivoj ženi pod imenom Diane. Kako je scena kontinuirani kadar, Lynch gledatelju pruža prigodu da u cijelosti upozna i doživi karatker glavnog lika, uvidi njegovu pronicljivost, smisao za humor, pomaknut način razmišljanja, ljubav prema hrani i kavi, ali i smisao za opažanje nevidljivih detalja (što je jedna od njegovih specijalnosti).

Scenaristička i režijska genijalnost se također vide u sekvenci u kojoj Laurini roditelji saznaju za smrt svoje kćeri. Cijelu sekvencu prožima suptilnost i umjerena dinamika izmjene kadrova. Ne gledamo klasičan postupak u kojem policija dolazi i obavještava o tragediji. Već smo ju doživjeli, jer je cijeli taj dio strukturiran na način da gledatelj zna za smrt Laure, ali ne i njeni roditelji. U sceni u kući Palmer, Laurina majka Sarah obavlja kućanske poslove ne sluteći što se događa. U pozadini svira nedijegetska glazba, skladba *Laura's theme* skladatelja Angela Badalamentija. Znamo da će majka uskoro saznati za Lurinu smrt; to nalaže ton cijele scene popraćen skladbom. Na kraju sekvence dolazimo u *Great Northern* gdje Leland Palmer, Laurin otac, dobiva poziv od Sarah koja je zabrinuta jer Laura noćas nije stigla kući nakon izlaska. U tom trenutku, u trećem planu, u kadru vidimo policijski auto šerifa Trumana kako dolazi na parkiralište. Leland se u krupnom planu okreće te vidimo njegov emocionalni preobražaj. Gledamo šok na njegovu licu i jasno nam je da i on shvaća zašto je policija ovdje. Lynch je u ovoj sekvenci pažljivim mizanscenskim i montažnim ritmom te odabirom glazbe stvorio suptilni način narativne i emocionalne komunikacije s gledateljstvom.

Jedna od zanimljivijih scena pilot epizode je objava smrti Laure Palmer ravnatelja srednje škole svim učenicima i zaposlenicima putem razglasa. Kadar dekana koji govori o Lauri Palmer i na kojem vidimo kako kreću bujati emocije odvija se tako da se kamera vrlo polako približava liku kako bi se naglasila emocionalna promjena. Netom prije, Donna Hayward kroz prozor učionice ugleda djevojku koja trči preko školskog dvorišta uplakana. Tim kadrom Lynch nagovješta da će ova tragedija poprimiti široke razmjere. Riječi dekana odzvanjaju kadrovima praznih hodnika škole i krupnim kadrovima glavnih likova koji reagiraju na vijest. Cijeli gradić počinje tugovati i javlja se opća žalost za Laurom, čemu Lynch posebno pridaje pažnju ovim režijskim i montažnim

postupkom. Scenu karakterizira sporija izmjena kadrova, što praznih prostora (čime se naglašava Laurino odsutstvo) što srednjim ili krupnim kadrovima likova. Lynch namjerno produljuje njihove reakcije kako bi gledatelj osjetio i zajedno s njima proživio određene emocije.

Zanimljivo da je prvu jednosatnu epizodu, drugu po redu, režirao Duwayne Dunham, montažer. Studirajući način kadriranja i montiranja TV-sapunica iskoristio je te metode na filmskom setu kako bi u montaži lakše mogao strukturirati scene. U sceni gdje Bobby i Mike završe u zatvoru koristio je dvoplane koji su jedan od snimateljskih standarda američkih sapunica, a koji se zovu *two-shot west* - dvoplan u kojem su likovi pozicionirani tako da su oboje okrenuti frontalno prema kameri.

Gledatelj se polako uhodava u priču, likove i svijet *Twin Peaksa*. Jasno nam je da ćemo priču pratiti linearno, ali i da će Lynch vrlo često integrirati svoj eksperimentalni pristup filmu. Jedna od glavnih sastavnica atmosfere serijala je i topao humor, koji se prvobitno pripisuje Dale Cooperu. Njegova ljubav za pitama i kavom, pristojnost i toplina su ono što gldatelja veže uz taj lik. Humor je Lynchu jako bitan za uspostavljanje atmosfere, ali i naglašavanje nekih apsurdnih situacija koje ćemo vidjeti kasnije. Tu će do izražaja doći *slapstick* način režije. Lynch kao očiti ljubitelj filmova, glazbe i umjetnosti prve polovice 20. stoljeća, jasno pokazuje tko su mu uzori.

Kao što se u pilotu dalo naslutiti, a u drugoj epizodi je potvrđeno, narativnost često prati glazbena podloga Angela Badalamentia. Iako je Badalamenti za serijal napisao poveći broj glazbenih tema, autor najčešće koristi samo tri; glavnu *Twin Peaks* temu, Laurinu temu i veselu jazz poskočicu *Audrey's Dance,* koju veže za lik Audrey, ali i uza sve situacije (pri čemu je naglasak na onim humorističnim) koje se zbivaju u *Great Northern* hotelu kojeg vodi Ben Horne, Audreyin otac. Skladba je u ovom slučaju vezana uz lik, ali i mjesto u kojem taj lik najčešće obitava. *Audrey's Dance* rijetko kad čujemo u scenama nevezanim za ta dva elementa, što nije slučaj kod glavne teme i skladbe *Laura's theme*. Te dvije skladbe se vežu na scenu s obzirom na emociju ili tematiku, bez obzira na lik ili mjesto radnje. Također, vrlo bitna stavka je da svaka od glavnih tema ima i svoju varijaciju. Te varijacije Lynch pomno koristi, s obzirom na intenzitet i dinamiku scene koju skladba oslikava. Ali, najbitnije je naglasiti da Badalemntijeva glazba nije zamišljenja kao glazba koja će podcrtavati narativ već je ona entitet za sebe koji seriji daje dodatnu nijasnu snovitosti i ezoteričnosti.[5]

[5] Usp. Usp. Kovačević, Sanja (2017): Kvalitetne TV serije: Milenijsko doba ekrana, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 46.

Montaža generalno ima funkciju vođenja gledatelja kroz priču i oslikavanje raznih karaktera. Možemo reći da je montaža ovdje "nevidljiva", čak i u trenutcima kada nas Lynch baca u svijet onostranog. Vrlo jasno postavljena dramaturgija i vrsna režija to omogućavaju. Korištenje montažnih prijelaza kao što su dugačka pretapanja ili dvostruke ekspozicije imaju smisla u cjelokupnoj priči i načinu prikazivanja fitkivnog svijeta.

Prve 3 epizode sadržavaju dvije jako bitne scene koje je potrebno analizirati. Jedna je Cooperov način dolaska do odgovora čije ime počinje slovom J koje je zapisano u dnevniku Laure Palmer te njegov prvi san o *Black Lodgeu*.

Prva spomenuta scena je nešto što se ne viđa često u detektivskim serijama. Ono što krasi Coopera kao vrsnog istražitelja jest da se oslanja na instinkte koji se rijetko pokažu pogrešnima. Cooper okuplja svoje suradnike u šumi te kamenčićima gađa boce na spomen imena osumnjičenih za ubojstvo čije ime počinje slovom J. U početku, kada Cooper objašnjava zašto koristi ovaj način deduktivne tehnike, scena je montirana na način da pobuđuje znatiželju kod likova u sceni, jer oni se (kao i gledatelji) prvi put susreću s ovakvim načinom istraživanja ubojstva. Lynch ovdje koristi krupne kadrove likova izmjenjujući ih preko Cooperovog monologa, ne bi li naglasio začudnost i znatiželju. Kada Cooper počne bacati kamenčićem svaki put kada čujemo nečije ime, Lynch pretapanjem u bijelo otkriva krupni kadar te osobe te nas pretapanjem u bijelo vraća Cooperu. Taj postupak je u ovom trenutku vrlo potreban jer se ova scena nalazi tek u trećoj epizodi, kada gledatelji vjerojatno još nisu uspjeli povezati sva imena sa licima.

To je vrlo vješt i zanimljiv način rezimiranja cijele situacije i odnosa svih likova sa Laurom Palmer. Ovdje je zastupljen i već spomenuti element *slapstick* fizičkog humora kada Cooper slučajno pogodi kamenom u glavu zamjenika Andya. U trenutku pogotka Andy počne teturati te Lynch ne reže na prikaz reakcija drugih, već drži kadar na Andyu koji pokušava uspostaviti ravnotežu. Pušta akciju u svom prirodnom tijeku, čime dodatno naglašava humorističnost situacije i apsurd.[6]

Druga bitna scena jest prva scena sna glavnog lika, u kojoj prvi put ulazimo u paralelni svijet, *Red Room*. Ni u jednoj drugoj televizijskoj seriji nije se toliko pažnje pridavalo vizualnoj poetici i nadrealnim elementima kao sastavnom dijelu priče.

Usp. Thorne, John (2016): The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks, John Thorne, Dallas, TX, 34.

Scena započinje kadrom Coopera koji leži i spava. Polako čujemo zvuk elektriciteta te u off-u čujemo recitaciju demona Mikea „Through darkness of the future past, magician longs to see. One chants out between two worlds, fire walk with me“. Pri početku recitacije kadar se pretapa na kadar Mikea koji recitaciju izgovara direktno u kameru razbijajući četvrti zid te se na zadnjoj riječi recitacije vraćamo na kadar Coopera koji se vrti u krevetu, vidno uznemiren snom. Pretapanjem ponovo odlazimo na kadar Mikea koji Cooperu u snu govori o demonima i Bobu, onom koji je proganjao Lauru. Izmjenom krupnih kadrova demona Boba i Coopera, koristeći pretapanje kao montažnu sponu, Lynch uspostavlja vezu glavnog lika s paranormalnim svijetom.

Bitno je da Lynch u sceni *Red Rooma* svaku novu informaciju uvodi preko subjektivnog kadra Coopera; mi vidimo ono što i Cooper. Tako prvo vidimo lik Laure Palmer koja sjedi i smiješi se Cooperu. Nakon toga vidimo malog patuljka (The Arm) koji mu se obraća.

Jedan element svijeta *Red Rooma/Black Lodgea* je postao nezaobilzani dio televizijsko-filmske pop-kulture jer je Lynch za govor likova u *Black Lodgeu* koristio tehniku snimanja govora unatrag, kako bi ih u montaži pustio također unatrag i time postigao kontinuirani, ali distorziran i začudan efekt. Dijalog između The Arma i Coopera je prepun šifri i enkriptičnih izraza. Suludosti svijeta *Black Lodgea* također doprinosi trenutak u kojem se The Arm diže iz fotelje i počinje plesati na nedijegetsku jazz skladbu. Ono što je ovdje bitno napomenuti je da, iako se radi o dijaloškoj sceni, Lynch ne montira dijalog na klasičan način (jer za time u ovom slučaju nema ni potrebe). On pušta da stvari traju, ne režući klasičnom dinamikom akcija-reakcija, već ostaje neko vrijeme na krupnom planu lika nakon izgovorene replike. Glumcima koji su morali učiti tekst i pokrete unatrag vrlo često pobjegnu neke čudne reakcije ili mimike lica, no Lynch ih namjerno ostavlja stvarajući atmosferu dodatno začudnom i jezivom.

Red Room je mjesto za koje je i sam Lynch rekao da nema jasno određenih pravila. Uzročno-posljedični vremenski kontinuitet ne postoji, vrijeme je elastično, a s druge strane, to je jedino mjesto u kojem se sastaju dvoje glavnih likova, Cooper i Laura.

Zanimljiva je i montaža zvuka. U početku scene sna čujemo zvuk elektriciteta čiji izvor u slici ne vidimo, ali će u trećoj sezoni postati jasno da demoni uz pomoć struje dolaze u stvarni svijet. Također, prije nego The Arm započne dijalog sa Cooperom, u *Black Lodgeu* kao da čujemo jeku od udarca triangla koji svojim konstantnim pištanjem stvara nelagodu. Taj zvuk također nema svoj izvor u slici, no zanimljivo je da Lynch u svijetu *Black Lodgea* ne razdvaja dijegetske i

nedijegetske zvukove. Oni se međusobno prožimaju i granica među njima ne postoji. Tako taj zvuk pištanja naglo prestane kada The Arm pljesne i krene u „dijalog“ s Cooperom.

Četvrta epizoda sadrži zanimljivu scenu pogreba Laure Palmer. Započinje monologom svećenika o Lauri, no sva zbivanja i reakcije ljudi na pogrebu pratimo iz vizure Coopera koji sve pomno promatra. Nizanje krupnih kadrova ožaloščenih lica i Cooperovo praćenje pogledom svakog od njih stvara osjećaj napetosti koja će ubrzo kulminirati. Na sprovod dolazi Laurin dečko James koji je u ratu s Bobbyem, Laurinim bivšim dečkom. Cijela situacija kulminira u trenutku kada Bobby započne monolog o tome kako zapravo nikom nije stalo do Laure i fizički se obračunava s Jamesom. U trenutku kada njih dvojica nasrću jedan na drugoga, redatelj koristi slow-motion tehniku koja naglašava apsurdnosti cijele situacije. Zvuk je također stiliziran tj. usporen; u početku čujemo urlike i šumove u normalnoj brzini, ali Bobbyeve riječi upućene Jamesu „I will kill you!“, čujemo usporeno i distorzirano. Kako bi se apsurd situacije dodatno pojačao, u tom trenutku otac Laure, Leland, skače na grob svoje kćeri koji se spušta u zemlju.

Zaključno, u prvoj sezoni je uspostavljen svijet *Twin Peaksa*, s njegovim likovima, zbivanjima, cjelokupnom dramaturškom problematikom i pomaknutim granicama između stvarnog i paranormalnog. Žanrovsko poigravanje ima bitnu narativnu funkciju. Montažno, Lynch koliko linearno vodi priču, toliko na trenutke odlazi u asocijativnost i simboliku koristeći pretapanja i dvostruke ekspozicije. Glazba ima vrlo bitnu narativnu ulogu jer se njome uspostavlja ton svake scene i unaprijed možemo osjetiti u kojem će smjeru radnja ići. U sljedećoj sezoni naglasak će biti više na prodiranju paranormalnog u stvarni svijet, što će konceptualno i stilski otvoriti vrata Lynchu za rad na filmu *Fire walk with me* i trećoj sezoni. Kako ćemo ići prema zadnjoj sezoni, uvidjet ćemo koliko su sezone međusobno različite i kako Lynch kasnije postavlja ton i dinamiku sadržaja više u smjeru filmova koje je napravio u međuvremenu.

2. 2. ANALIZA DRUGE SEZONE

Druga sezona kod gledatelja nije doživjela toliki uspjeh jer je kreativni tim zaglibio u naumu da isproduciraju što veći broj epizoda bez obzira na kvalitetu samog sadržaja i estetike. To se događa kada televizijske kuće prepoznaju izvor zarade. Sam Lynch nije bio više toliko prisutan u donošenju kreativnih odluka (u to vrijeme se bavio snimanjem filma *Wild At Heart*), iako je imao i dalje ulogu izvršnog producenta. Mark Frost je nadgledao cijeli pretprodukcijski proces, ali bilo

je očito da tim polako gubi kompas. Izazov pred kojim su se našli bio je opravdati sve *cliffhangere* iz prve sezone te dati presjek viđenog kako bi se stari gledatelji prisjetili, a novi upoznali sa problematikom.

Prvo treba naglasiti razlike u samoj uvodnoj špici druge sezone. Špica kreće klasično, s krupnim kadrom ptičice koji se pretapa na total drvodjelne tvornice. Na njega se veže kadar stroja za piljenje drva, no on traje puno dulje nego u prvoj sezoni. Duže gledamo usporene kadrove tvorničkih strojeva. Špica se dalje nastavlja isto kao i u prvoj sezoni, švenkovi po slapovima rijeke ispod Great Northern Hotela u kojima kolor polako prelazi iz prirodnog u sepiu. Sama glazbena tema nije ista kao u prvoj sezoni. Sada slušamo njenu varijaciju, koja je snažnija jer je odbačen dio skladbe prije refrena koji u originalu traje puno dulje; s uvoda odmah skačemo na glavni dio teme. Za ovu sezonu autori su se odlučili za dulje kadrove strojeva, krupnim kadrovima ističući oštrinu i mehaniku jer ova sezona donosi "oštriji" i opasniji ton nego prva, a i stvari koje će se dogoditi nose ideju nezaustavljivog i nedokučivog zla, kako u čovjeku, tako i u duhovnom (paranormalnom) svijetu. Prikaz netaknute prirode i industrijske mašinerije u uvodnoj špici simbolizira i dualizam koji je bitna sastavnica dramaturškog koncepta (dobro-zlo, svjetlo-tama, fizički-duhovni svijet, *White Lodge-Black Lodge*...)

Uvodna scena prve epizode je ključna za promjenu cjelokupnog tona i atmosfere, ali i režijsko-montažnog stila. To je scena u kojoj Cooper leži nakon što biva upucan na podu svoje hotelske sobe (u finalnoj epizodi prve sezone) te mu u pomoć pristiže hotelski konobar. Bizarnim i enkriptično napisanim dijalogom te nekonvencionalnom režijom uvodi se stil koji će biti karakterističan za treću sezonu.

Kadrovi akcija i reakcija traju dulje no što bi trebale, k tome se iste i ponavljaju. Namjerno se produljuje vrijeme trajanja takvih situacija. Dijelovi materijala koje bi montažeri i redatelji inače ostavili na podu montažne sobe, kod Lyncha nalaze svoje mjesto. Lynch montažno pušta da stvari traju i upravo time dobiva efekt apsurda, začudnosti i komičnosti. Glumac Carel Struycken, koji tumači Diva, u jednom intervjuu je rekao kako je nakon prvog snimljenog pokušaja Lynch viknuo rez, te došao do Carela i dao mu uputu: „I want you to play the scene like as if you're one hundred and twenty years old!“/ „Želim da ovo odigraš sporo kao da imaš sto dvadeset godina!“.[7]

[7] Usp. Thorne, John (2016): The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks, John Thorne, Dallas, TX, 99.

Lynch u prvoj epizodi također intenzivnije i češće koristi blagodate dizajna zvuka, kojeg sačinjavaju teški *droneovi* i glasne nedefinirane atmosfere (dodatno efektirani zvukovi vjetra), a koristi ga npr. u sceni kada Cooper prvi put ima viziju Diva dok leži ranjen u hotelskoj sobi. Tada se prvi put susrećemo i s korištenjem vizualnih efekata. Treba naglasti da u ono vrijeme tehnika izrade vizualnih efekata nije bila napredna kao danas, pogotovo jer ne govorimo o filmskoj već o televizijskoj produkciji i vrlo kratkim vremenskim rokovima isporuke epizoda. Zbog toga naizgled amaterski i lijeni pristup izradi vizualnih efekata smatram opravdanim.

Dakle, Lynch koristi tehniku dvostruke ekspozicije. On snima istu vizuru dva puta; prvo prazan kadar, a onda kadar s Divom koji se ukazuje Cooperu i kako bi dočarao povezanost dvaju svijetova, pretapa s prvog na drugi. Tu tehniku će koristiti i u trećoj sezoni 2017., kada je mogućnost digitalne manipulacije slikom postala umjetnost za sebe, ali za Lyncha je i minimalna montažna intervencija dovoljna kako bi oslikao i dočarao nadrealne svjetove.

Cjelokupnoj promjeni tona i atmosfere serije doprinosi i snimateljski aspekt; osvjetljenje kadrova je drugačije, mračnije i sjenovitije i podsjeća na film-noir tehniku. Dramaturški, naglašavanje i češće pojavljivanje lika demona Boba je također doprinjelo promjeni tona. U prvoj sezoni je prevladavao veseliji, komičniji ton, dok u ovoj sezoni kreće promjena i uvod u treću sezonu.[8]

Korištenje retrospekcija i kratkih montažnih sekvenci koje dočaravaju stanje svijesti postaju norma kojom Lynch dočarava poljuljane granice između dvaju svijetova. One postaju portali kroz koje likovi i gledatelji komuniciraju sa univerzumom u kojem obitavaju likovi *Black Lodgea*.

Posljednje scene ove epizode prikazuju ubojstvo Laure Palmer na najekstremniji način do sada. U napuštenom vagonu, u vrlo stiliziranoj i zbunjujućoj sceni gdje ne vidimo točno što se događa, Lynch pomoću efekta strob-svjetla stvara kratke slike Laurinog ubojstva. U kadrovima od nekoliko sličica u sekundi dobivamo samo dojam onoga što je Laura proživjela.

Završna scena prve epizode ima drugačiji završetak od svih ostalih. Na početku pratimo večeru obitelji Palmer i Hayward u kući Haywardovih. Na kraju večere, najmlađa Donnina sestra sjeda za klavir kako bi gostima odsvirala skladbu. Lijepa, melankolična skladba dodiruje i likove koji slušaju, te Lynch reže s kadra izvedbe na reakcije likova. Time se uspostavlja tugaljiv, sjetniji ton što će kulminirati u sedmoj epizodi kada saznamo da je Leland Palmer (koji ima najekspresivniju reakciju na skladbu) ustvari ubio svoju kćer Lauru. Lynch se vraća na kadar djeteta koje svira i

[8] Usp. Isto, 94.

preko njega kreće odjavna špica. Ne čujemo Laurinu temu u odjavnoj špici i ne vidimo kadar Laurine slike (što je standardna odjavna špica prve dvije sezone). U ovom slučaju Lynch nas stavlja u poziciju da uživamo u „koncertu“, što prvi i zadnji puta vidimo unutar ove sezone. Lynch će se 25 godina kasnije vratiti na tu scenu te će gotovo svaku epizodu treće sezone završavati koncertnom izvedbom nekog benda u *Roadhouseu*.

Kada govorimo o glazbi, treba istaknuti i pjevnu scenu u ovoj epizodi, u kojoj James, Donna i Maddie (Laurina nećakinja) izvode pjesmu *Just you* (koju je napisao sam Lynch). Lynch uvodi glazbene scene kao sastavni dio dramaturgije. *Just you* je slatka ljubavna pjesma koja po svom izričaju podsjeća na *evergreene* pedesetih. Atmosfera scene je prilično mekana i romantična, a time se naglašava i ljubavni trokut i sukob unutar njega. James izvodeći pjesmu mijenja fokus sa Donne na Maddie, te klasičnom montažom akcije na reakciju uviđamo Jamesovu podvojenost i neodlučnost između dvije žene koje voli (u Maddie se zaljubio na prvi pogled jer sliči na Lauru). Interesantno je i to što postoji ogromna razlika u slici i zvuku, jer je pod scenu podložena nedijegetska glazba, u smislu da je glas Jamesa modificiran tako da zvuči kao visoki ženski alt. To daje začudan ton sceni. Time se Lynch poigrava sa gledateljem i njegovim doživljajem konteksta scene. Iako osjećajna, scena zbog toga nosi neugodan i mračan ton koji najavljuje halucinaciju Maddie. U toj sceni Maddie doživljava viziju demona Boba. Lynch naglo prekida romantični i melankolični ton scene kadrom Boba koji puže preko kauča prema Maddie, a scena je zvukovno popračena teškim *droneovima* karakterističnim za scene u kojima se pojavljuje Bob i ostala bića iz demonskog svijeta.

Za ovu sezonu je karakteristično više linija priče, što je naišlo na veliko negodovanje gledatelja i kritike. Scenaristi nas zamaraju nebitnim ljubavnim previranjima između Audrey Horne i njenog ljubavnika J.J. Wheelera ili ljubavnim trokutom između policajca Andya, njegove djevojke Lucy i Dick Tremainea, pompoznog britanskog biznismena. Uvođenje novih likova koji u suštini ne doprinose priči, a dobili su svoju minutažu, očito je izvedeno kako bi se sam proizvod kvantitativno povećao. Tu treba spomenuti lik Harolda Smitha, agorafobičnog lokalnog čudaka, koji dobiva narativni značaj jer je jedini lik koji je pročitao te posjeduje dnevnik Laure Palmer (u kojem leže svi odgovori). Time mu je pridodana dramaturška važnost, ali on postaje spona unutar nekoliko epizoda koja cjelokupnom dojmu i priči ne daje nikakav doprinos. Televizijske glavešine su odugovlačile sa privođenjem priče kraju, jer je novac postao važniji od umjetničkog integriteta.

No, Lynch se nije dao smesti. Naposljetku je problem okrenuo u korist koncepta i dramaturgije *Twin Peaksa*. U osmoj epizodi saznajemo da je Laurin ubojica njen otac, Leland Palmer. Ono što prethodi tom saznanju Lelandovo je ubojstvo Laurine nećakinje Maddie u sedmoj epizodi. Scena ubojstva je montirana paralelno sa scenom Cooperove vizije u *Roadhouseu*. Ovdje prvi puta gledamo i slušamo koncert pjevačice Julie Cruise, dugogodišnje Lyncheve suradnice koja je čak i opjevala glavnu temu *Twin Peaksa* pod nazivom "Fallin". U toj sceni se Cooperu na pozornici priviđa Div, lik za kojeg nam postaje jasno da predstavlja dobrog duha onostranog svijeta.

Lynch ovdje ponovo primjenjuje tehniku dvostruke ekspozicije. Izvođači na bini i publika bivaju smrznuti u momentu te se preko njih pretapa lik Diva na pozornici. Paralelno, pratimo scenu u kojoj Leland i Maddie uz gramofon plešu u dnevnoj sobi kuće Palmer. Osjećamo da će se nešto loše dogoditi jer glazba koja dopire sa gramafona često preskače i čuje se jaki šum elektriciteta. Upravo paralelna montaža doprinosi napetosti i dinamici sekvence. Kada smo u *Roadhouseu,* kadrovi su nešto dulji, dok u kući Palmer, gdje se odvija novo ubojstvo, kadrovi traju puno kraće i kamera se kreće. Obje scene sadrže elemente paranormalnog, što doprinosi Cooperovu uvidu u novi tragični čin iako se to ni u jednom trenutku ne verbalizira. Montažni skokovi između drugih likova koji se nalaze sa Cooperom u *Roadhouseu* i koji reagiraju na cijelu situaciju ponovo nas vraćaju na scenu u školi prilikom objave Laurine smrti. Zajednica reagira na zlo.

Kako su retrospekcije, zamišljanja i idejni svijet generalno bitni za atmosferu i ton serijala, ali i za upoznavanje likova i njihove psihe, u osmoj epizodi postoji jedna vrlo zanimljiva scenu koju treba istaknuti. U pritvoru, Ben Horne i njegov brat, propali odvjetnik Jerry Horne, prisjećaju se djetinstva ponukani krevetom na kat na kojem sjede u ćeliji, a kojeg su i u djetinstvu dijelili. Jerry spominje djevojku pod imenom Louise Dobrowski koja je plesala u njihovoj sobi u mraku sa baterijskom lampom u ruci. U prvom taktu glazbe s krupnog kadra Bena prelazimo na kadar tamne prostorije u koju ulazi djevojka čije lice ne vidimo i koja u slow-motionu počinje plesati na glazbu koja podsjeća na *evergreene* iz pedesetih. Ta retrospekcija traje neko vrijeme, kadrovi se izmjenjuju u ritmu glazbenih taktova od širih planova prema krupnijima koji prikazuju detalje nogu djevojke, ali čak ni u krupnijima i dalje ne vidimo njezino lice, već samo obris u pokretu. Zatim prelazimo na kadrove Benna i Jerrya koji kao djeca sjede na krevetu na kat i s osmjesima gledaju ples. Nakon skoro pune minute plesne scene vraćamo se u sadašnjost. Melankolična skladba i dalje traje te vidimo braću ozarenu sjećanjem.

Cilj ove retrospekcije bio je humanizirati braću i pokazati ih kao ljude s osjećajima i uspomenama, jer smo ih do tada poznavali kao glavne spletkaroše i kriminalace u Twin Peaksu. Ono što je zanimljivo jest trajanje te scene. Gledatelj počinje osjećati da scena traje predugo za retrospekciju u kojoj ne vidimo glavnog aktera (djevojku koja pleše), i koja nije povezana s nekim od glavnih likova. U trenutku kada se pređe preko pitanja trajanja te scene, shvatimo da ona traje dovoljno dugo kako bi gledatelj mogao uživati u onome što pružaju slika i zvuk. Gledatelj uživa u tom sjećanju skupa s likovima, u usporenim kadrovima djevojke koja pleše u ritmu ugodne glazbe. To su tipični Lynchevi zahtjevi koje postavlja pred gledatelje. Pred njegove filmove moramo doći spremni na uživanje u samoj filmskoj slici, bez obzira na priču ili kontekst. Lynch tjera gledatelja da pristupi slici kao na izložbi ili kao da čita slikovnicu. Nije uvijek bitna priča, važan je i čisti doživljaj onoga što pruža filmska slika.

Epizoda broj devet sadrži najbitniju dramaturšku prijelomnicu: dolazimo do odgovora na pitanje tko je ubio Lauru Palmer. Ono što karakterizira ovu scenu je njena brutalnost i začudnost. Kako je Leland Palmera zaposjeo zloduh Bob, uzeo njegovo tijelo da bi se mainfestirao u stvarnome svijetu, Bob progovara kroz Lelanda i priznaje ubojstvo. Dinamika scene ima uzlaznu putanju kako idemo prema trenutku Lelandove katarze koju prati avangardna orkestralna glazba (takav postupak čujemo prvi puta u seriji, što je ustvari opravdano time što će uskoro slučaj biti riješen). U Lelandovu ćeliju utrčavaju Cooper, Truman i Albert, voda kreće prštati iz detektora dima, te Leland doživljava katarzu i agentu Cooperu priznaje svoje grijehe.

Ova scena ima nekoliko zanimljivih elemenata. Prvo, voda koja pršti iz prskalica. Taj efekt ima svoje pokriće u slici, iako bi na prvu mogli pomisliti kako je to samo jedna slučajnost koja se dogodila u krucijalnom trenutku. Međutim, to je redateljski postupak kojim se tragična situacija u kojoj otac saznaje da je ubojica svoje kćeri, obavija dodatnim velom tragedije i osjećaja gubitka. Efekt kiše, pa i sama glazba koja prati scenu i Lelandov monolog, daju uzvišeni osjećaj koji proizlazi i iz poetskog karaktera samog scenarija. Cooperove riječi utjehe ublažavaju gubitak i mračan ton.

Montažno je scena konstituirana od krupnih kadrova Coopera i Lelanda u trenutku priznanja ubojstva Laure i njegove smrti, s pokojim rezom na reakcije prisutnih. Ovo je definitivno jedna od emocionalno najnabijenijih scena u sve tri sezone, uključujući i film. Redatelj Tim Hunter, uz pomoć izvrsnih glumačkih izvedbi i s odličnim osjećajem za montažni ritam, uspio je dočarati

tragediju koja je zapala Laurinog oca, zlo koje donosi Bob i Cooperovu emocionalnu inteligenciju, empatiju i mudrost.

Ovom epizodom završava jedan dramaturški period *Twin Peaksa*. Epizode koje slijede donose nove likove, nove probleme za već poznate likove, ali sada nastupa spomenuti problem rastezanja radnje u beskraj.

Tako je, na primjer, petnaestu epizodu druge sezone režirala poznata glumica Diane Keaton. Njena epizoda započinje sekvencom u kojoj kamera vozi preko šahovskog polja i kadrovi figura se pretapaju iz jednog u drugi. Cijela scena je snimljena vožnjom kamere između figura na polju. Gledatelj je bačen u vizuru šahovske figure, time postaje prisutan na šahovskoj ploči koja predstavlja igru mačke i miša između Coopera i Windom Earla, bivšeg partnera koji želi eliminirati Coopera.

Kada ulazimo u kolibu Windoma Earla, kamera švenka po zidu kolibe na kojem se nalaze razni industrijski kotači, a preko te vožnje se pretapaju kadrovi industrijskih pila. Time Keaton imitira postupak koji je korišten u uvodnoj špici, a ovdje njime očito želi naglasiti opasnost koju predstavlja Windom Earle.

Keaton također koristi drugačiju glazbu tijekom cijele epizode. Služi se raznim varijacijama sklabe *Laura's theme* koju podlaže pod skoro svaku scenu. Time podcrtava apsurd, stiliziranu režiju i glavni dramaturški sukob.

U dijaloškim scenama vrlo agresivno koristi pokrete kamere kako bi se naglasila napetost i sama dinamika dijaloga, no to često zamara gledatelja jer taj postupak ubrzo postane samom sebi svrha.

Epizoda je često bila hvaljena, ali smatram da je Keaton ovdje začudnost i apsurd Lynchevog stila odvela u drugom smjeru i zaboravila na to da je Lyncheva genijalnost oduvijek proizlazila iz suptilnosti, unatoč estetskoj naglašenosti, što je Keaton ili krivo protumačila, ili svjesno odlučila i formu i sadržaj estetizirati do krajnjih granica. Unijela je, usudio bih se reći, post-modernistički pristup koji plijeni pažnju i larpurlatistički je nastrojen. Nema prirodnosti i emocije koje su Lynchu polazile za rukom, a plastičnost vrišti iz svakog kadra, kako u pogledu glume, tako i samog kadriranja filmske slike. Keaton kao da je htjela prodrijeti u Lynchev način razmišljanja, a to joj se na kraju obilo o glavu. Ovo je najstiliziranija epizoda u prve dvije sezone, kako režijski, tako i montažno.

David Lynch se vraća za redateljski stolac u finalnoj epizodi druge sezone. Sekvenca koje ćemo se ovdje najviše dotaknuti jest Cooperovo lutanje kroz *Red Room*. Kada je Lynch došao na set, Frost mu je dao scenarij za zadnju epizodu, no Lynchu se nije svidjelo što su scenaristi napisali, odbacio je scenarij i legendarno finale snimio improvizirajući[9]. Dakle, *Red Room* je limbovski prostor između *White* i *Black Lodgea*. U njemu ne vrijede nama pojmljive odrednice prostora i vremena te uzročno-poslijedičnih veza. Lynch u toj sekvenci vizualno dočarava odsutsvo bilo kakvih fizikalnih zakona pojmljivih čovjeku. Mjesto gdje se rađaju dvojnici, u kojem ljudska duša ili ostaje ili odlazi dalje, u kojem je jedino pravilo da li će ljudski duh posrnuti i prijeći na stranu zla, ili će naći put ka dobrome.

Bez obzira koliko se ponekad činilo da Lynch provizorno i instinktivno režira i montira, iza te slučajnosti očito leži vješto baratanje filmskim jezikom, jer inače cijeli svijet *Twin Peaksa* ne bi imao toliki značaj 25 godina kasnije.

Finalna epizoda nosi naziv *Beyond life and death / Iza života i smrti*, a trećinu epizode je Lynch posvetio eksperimentalnom dočaravanju svijeta *Red Rooma*.

Cijela sekvenca započinje širim totalom prostorije u kojoj zatičemo Coopera i Little Mana ili The Arma kako sjede u foteljama. Scena je popraćena avangardnom jazz skladbom koja naglašava montažne promjene. Jedini sinkroni šum koji je cijelo vrijeme zastupljen jesu koraci likova. Tu i tamo Lynch zvukovno naglasi nešto, poput micanja zavjesa ili stavljanja šalice kave na stolić. Atmosferski zvuk ne postoji, glazba preuzima tu funkciju, ali ponegdje se Lynch igra sa zvukovima vjetra i *droneovima*.

Ovdje Lynch prije početka The Armovog monologa unatrag izmenjuje bliže kadrove oba lika. Time stvara dinamiku iščekivanja tko će prvi nešto reći ili nešto napraviti. The Arm počinje izgovarati enkriptične rečenice poput „This is the waiting room“ / „Ovo je čekaonica“ ili „Some of your friends are here“ / „Ovdje su i neki tvoji prijatelji“. U tom trenutku preko Cooperovog bližeg kadra u off-u čujemo korake kako se netko približava te prelazimo na dvoplan kadar The Arma i Laure koja sjeda pokraj njega. Jedna rečenica koja iskače u Laurinom obraćanju Cooperu jest „I'll see you in twenty five years“ / „Vidimo se za dvadeset i pet godina“. Da li je Lynch već

[9] Usp. Thorne, John (2016): The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks, John Thorne, Dallas, TX, 219.

tada prognozirao nastavak priče za 25 godina ili ne, ne zna se. Dosada još nije potvrđeno da je sve bio jedan veliki plan i koncept.

Lynch preko Cooperovih krupnih planova nagovješta da se nešto događa, jer uvijek prvo pratimo promjene izraza njegova lica, a tek onda vidimo na što on reagira. Prelazimo na total prostorije u kojem više ne vidimo Lauru. Dakle, Lynch prelascima s krupnijih na šire planove prikazuje prisutstvo i nestajanje likova iz prostorije. Gledatelja na to priprema spomenutim promjenama izražaja Cooperova lica u krupnim kadrovima. On je jedini lik koji se u Crvenoj sobi kreće prirodno, dok se svi ostali kreću unaprijed, ali tehnikom snimanja unatrag.

U trenutku kada se Cooperova dobra i zla strana počinju intenzivno boriti, Lynch koristi pretapanje s kockastog poda na hodnik koji povezuje prostorije. Time se naglašava Cooperova dualnost te početak razdvajanja njegova identiteta.[10] Preciznost vizije ovdje dolazi do izražaja jer se Lynch služi suptilnim režijskim i montažnim metodama kako bi prikazao duhovno i psihičko stanje lika. Klasičnim pristupom neklasično priča priču. U dijelu potjere između zlog dvojnika i pravog Coopera, kako bi naglasio nemogućnost bijega od zla, koristi dijagonalne totale prostorija (opet ponavljamo taj dualistički element - zrcalno razdvajanje lijeve od desne strane) snimljene široko-kutnim objektivom koji sugeriraju prevladavanje zla u samome Cooperu.

Prevladavajući je stav da je druga sezona bila nepotrebno razvučena, ali to je vjerojatno normalna posljedica situacije kada velika zarada počne diktirati nečiju umjetničku viziju. Stoga je finalna epizoda bila svojevrsni Lynchev protest na intruziju producenata u dramaturgiju njegova dijela. Svijet je očekivao sretan kraj i razriješenje svih narativnih linija. Lynch nije nikoga zadovoljio: svima omiljenog Dale Coopera zaposjeo je demon Bob. Čak ni Cooperova mentalna čistoća te discipliniran i jak karakter nisu se mogli oduprijeti nezaustavljivom zlu. Lynchev Cooper nije postao samo oruđe kojim bi se mogla zaokružiti neka cijelina, nego je njegova novonastala karakterna složenost postala portal ka dalnjem razvitku dramaturgije. Ipak, Lynch se uspio oduprijeti nužnom zlu financijske hobotnice koja mu je gušila viziju i oduzimala umjetnički integritet. Film *Fire walk with me* naime započinje scenom u kojoj ogromni malj razbija televizijski ekran nakon što se izvrtila uvodna špica. "Ne, nećete gledati Twin Peaks kakav želite vidjeti, gledat ćete ono što ću vam ja servirati" poručio je David Lynch u uvodu filma.

[10] Usp. Thorne, John (2016): The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks, John Thorne, Dallas, TX, 242.

3. ANALIZA FILMA FIRE WALK WITH ME

Prigodom premijere na filmskom festivalu u Cannesu 1992. Godine, Lynch nije dobio pljesak nego uzvike nezadovoljstva publike i kritičara. Do tada je serija bila postigla planetarni uspijeh i nitko nije očekivao ovakav slijed događaja.

Prikazujući kompleknost karaktera i psihe glavnih protagonista kroz snove i noćne more kao kasnije u *Lost Highwayu* i *Mullholand Driveu*, *Fire walk with me* kronološki prethodi prvoj sezoni; pratimo Lauru Palmer nekoliko dana uoči njene smrti. Tek će se s pojavom treće sezone vidjeti koliko je film bitan za cijeli koncept, razumijevanje narativa, ali i tona treće sezone. Od mrlje u redateljevoj karijeri, film je s vremenom prerastao u ključan trenutak stvaranja univerzuma Twin Peaksa. Tim filmom je naime započela Lyncheva nova filmaška era.

Vrlo je teško izdvojiti određene scene i na njima objasniti Lynchev novi filmski jezik. U potpunosti je promijenjen konceptualni i režijski stil. Nema više elemenata sapunice, "slapstick posveta" i one topline na koju smo navikli. Odsustvo tih elemenata bila je vrlo mudra odluka kako bi na svjetlo izašli strah i patnja koju proživljava lik Laure. Snovi i imaginacije utkane kao bitan dio narativne strukture više su zastupljeni nego u seriji, čime se dočarava emocionalni i psihički krah protagonista. Film time postaje temelj njegove nove estetike. *Fire walk with me* je hladan, težak i na prvo gledanje zbunjujuć film. Lynch prikazuje patnju mlade djevojke, njezinu podvojenost između tipičnog života jedne srednješkolke i mračne strane koja ju vodi prostituciji i konzumaciji droge kroz estetizirane sekvence snova i stanja svijesti u kojima se gubi granica između sna i jave.

Lynch prikazuje skrivenu stranu gradića i njegovih ljudi, s kojom se nismo toliko često i intenzivno susretali u seriji. Duhovna i moralna izopačenost postaju sastavni dio prividne lijepote i smiraja *Twin Peaksa*.

Film se sastoji od dva dijela. Prvi je tzv. *Deer Meadow prologue / Prolog jelenske livade*, u kojem pratimo agente Desmonda i Stanleya u istrazi ubojstva Terese Banks. U drugom pratimo Lauru Palmer u njenoj autodestruktivnosti, borbi sa demonima i ocem Lelandom, što rezultira smrću.

Prvi dio filma po mnogočemu izlazi iz konteksta serije. Susrećemo se s novim likovima. Uz spomenute agente FBI-a upoznajemo i Phillipa Jeffriesa, trećeg agenta koji je nestao na zadatku *Blue Rose* (u kojem su se istraživali paranormalni fenomeni u šumama u okolici Twin Peaksa).

Zanimljivost je da taj lik u filmu tumači glazbenik David Bowie, a kako je tokom snimanja treće sezone Bowie preminuo, Lynch je ipak zadržao njegov lik, ali ga je prikazao na potpuno uvrnut način; kao čajnik koji komunicira slikama kroz dim koji isparava. Mnoge slike koje Lynch montažno koristi kao naizgled besmislene inserte, svoje pravo značenje će dobiti tek u trećoj sezoni. Montažerka filma Mary Sweeney je kazala da je prilikom montiranja prve *assembly* verzije filma inkorporirala gotovo sve snimljene kadrove, koji su na prvu djelovali kao nepotreban materijal. Međutim, znala je kako Lynchev mozak funkcionira, da i najbesmisleniji kadar u njegovoj viziji može predstavljati bitan narativni element.[11]

Dakle, *Deer Meadow prologue* je dao narativne informacije o tome da postoje paranormalna zbivanja iznad *Twin Peaksa* kao što su bliski susreti sa NLO-ima i duhovima koji potječu iz svijeta indijanske tradicije i šamanizma (*Black lodge*).

Scena koja nosi konceptualnu i estetsku ideju novog *Twin Peaksa* jest scena pojavljivanja Phillipa Jeffriesa. U uredu FBI-a, Gordon Cole (David Lynch) i Cooper razgovaraju o snu kojeg je Cooper nedavno imao. S krupnog kadra Colea koji sluša Coopera prelazimo na total hodnika u kojeg ulazi Cooper te se okreće prema nadzornoj kameri. Prelazimo na kadar nadzornog televizora na čijem ekranu vidimo Coopera kako gleda u nas te kreće u drugu prostoriju u kojoj je smješten nadzorni sistem. Cooper nekoliko puta ponavlja istu radnju. Montažno pratimo svaki korak Coopera iz prostorije u prostoriju. U jednom trenutku, Lynch insertira kadar lifta na kojem se otvaraju vrata, no nitko ne izlazi. Cooper iz nadzorne prostorije ponovo odlazi na hodnik i gleda direktno u kameru. Vraćamo se na kadar lifta, u zvuku čujemo začudne šumove te iz lifta izlazi Phillip Jeffires koji prolazi pokraj Coopera na nadzornom televizoru, iako se Cooper u tom trenutku nalazi u nadzornoj prostoriji. Vidimo da i Coopera to šokira, i on utrčava u Coleovu sobu gdje je i Jeffries. U dvostrukoj ekspoziciji preko Jeffriesovog kadra se pretapa bijeli snijeg televizora te total prostorije u kojoj se nalaze Bob i The Arm. U off-u se nastavlja Jeffriesov monolog o njegovom prisutstvu u *Black Lodgeu*. U krupnome kadru dječaka koji drži masku preko lica i miče ju i ponovo vraća, vidimo krupni kadar majmuna, a kasnije i ljudsko ždrijelo, te se kamera izvlači iz usta čovjeka na krupni kadar usana koje izgovaraju "Fire walk with me". Dakle, ovdje vidimo koliko je daleko Lynch otišao u svom eskeprimentalnom pristupu kako bi slikama prikazao zlo. Sve te slike koje se pretapaju jedna preko druge, svi naizgled nepovezani

[11] Usp. Thorne, John (2016): The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks, John Thorne, Dallas, TX, 258.

elementi, stvaraju konkretan dojam. Lynch je redatelj koji prepušta da slike same nose priču i prenose ideju, ali stvarajući red iz kojeg će gledatelj iščitati poruku.

Drugi dio filma, u kojem se Laura Palmer nalazi u središtu priče, prožet je raznim stiliziranim scenama u predočavanju njene patnje. Monolozi, nekonvencionalni pokreti kamere, začudno osvjetljenje, nadrealna scenografija i montažno razigrane sekvence imaju funkciju prikazivanja Laurina stanja, a ne narativnog pripovijedanja. U sceni u kojoj Laura pripovijeda o svojoj rastrganosti između dobra i zla, kamera snima Lauru iz ptičje perspektive kako leži na kauču i ispovijeda se prijateljici Donni. U ispovijesti govori o svojim anđelima čuvarima, a kamera se tijekom monologa polako približava iz široke ptičje perspektive u skoro pa krupni kadar Laure. Tako gledatelj biva stavljen u položaj njenog anđela čuvara. U tom kontinuiranom kadru gledatelj stvara dodatnu povezanost sa Laurom, osjećajući empatiju prema njoj, ali i žrtvu kroz koju prolazi.

Mjesto manifestacije zla u stvarnosti je *Convenience store*, stara benzinska pumpa na čijem se katu okupljaju demoni, od The Arma, preko Boba do Šumskih ljudi (*Woodsmen*). Lokacija će biti od narativnog značaja u trećoj sezoni, jer dopušta Lynchu eksperimentiranje i poigravanje filmskim jezikom. Bitan je dojam, osjećaj i ideja koju Lynch prenosi, a ne ono što nam svaka slika govori u kontekstu priče. Autor želi gledatelju prenijeti osjećaj kaosa, rastrganosti, anarhije, nereda, opasnosti i ugroženosti. Sve to osjeća i Laura koja će uskoro biti ubijena. Scena ubojstva Laure je također prožeta nekonvencionalnim i vankontekstualnim filmskim jezikom. U toj sceni Lynch više skriva nego što prikazuje. Koristi svjetlosni efekt stroboskopa kako bi opet naglasio dualizam psihe lika, ali time onemogućuje gledatelju da svjedoči nasilju. Teror i strah time dobivaju još više na snazi. U krupnim kadrovima vrlo kratkog trajanja izmjenjuju se krupnjaci Boba/Lelanda i Laure, i inserti koji prikazuju The Arma kako se samozadovoljno smije, čime se naglašava dominacija zla. Scena je pojačanja zvučnim efektima i glazbom koja akcentira neugodu i čin ubojstva. Najgore je što svjedočimo činu u kojem otac ubija svoju kćer. Incest dovodi do filicida što pokazuje koliko je Lynch otišao duboko ispod površine likova koje smo već upoznali, i suočio sve zajedno s tragičnim završetkom.

Premda se kalendarski referira na prvu sezonu*, Fire walk with me* je sadržajno i stilski puno bliži trećoj. Lynch se 2017. narativno nadovezao više na ovaj film nego na prvu i drugu sezonu serije. Ekstremna promjena tona, drugačija narativna struktura i eksperimentalniji pristup čine prijelaz s *Twin Peaksa* kakvog pamtimo iz devedesetih u onaj 25 godina kasnije.

4. UVOD U ANALIZU TREĆE SEZONE TWIN PEAKSA

Dana 21. svibnja 2017. godine televizijska kuća *Showtime* emitirala je prvi dio treće sezone. Taj dan će publika i kritika još dugo pamtiti po frustraciji, zbunjenosti i nezadovoljštini koju su osjećali nakon što je krenula odjavna špica.

Uvodna špica i dalje sadrži prepoznatljivu Badalamentijevu temu, kadrove šuma koje okružuju gradić te slapove koji se polako pretapaju na vožnju kamere po kockastim uzorcima poda u *Red Roomu*. Poetski idiličan ton uvodne špice je i dalje prisutan, no ono što nedostaje je toplina sadržaja kadrova. Teški slapovi i para iznad vode sugeriraju hladnoću i nemir. Nakon odtamnjenja ulazimo u svijet *Twin Peaksa* 25 godina kasnije. Susrećemo se sa novim likovima koje dosad još nismo upoznali. Likovi koje poznajemo su ostarjeli; obavijeni borama vremena egzistiraju u hladnom svijetu u koji nas Lynch baca. Ubrzo saznajemo da je *Twin Peaks* postao gradić u kojem je mladež izgubljena, ovisna o drogama, a kriminalistički milje je jači no ikad. Toplina i osjećaj zajedništva više ne postoje. *Twin Peaks* kakvog pamtimo je mrtav.

Lynch u novoj sezoni ne koristi Badalamentijeve skladbe kako bi podcrtavao neke komične i začudne trenutke. Oni skoro pa da i ne postoje. Lynch nije podilazio fanovima i kritičarima. Stavio nas je pred teško probavljiv sadržaj koji zahtjeva puno koncentracije i strpljenja.

Bitno je naglasiti da Lynch nastavke ove sezone ne smatra epizodama, već dijelovima veće cijeline. Tako ćemo i mi dalje u tekstu umjesto "epizoda" koristiti riječ "dio" kako bi bili što vjerniji njegovoj viziji.

Naracija i stil prvih šesnaest dijelova podsjeća na onaj iz *Fire Walk with me* ili *Mullholand Drivea*. Sve do 16. dijela ne čujemo glavnu temu *Twin Peaksa* unutar neke scene ili sekvence. Razlog je što je voljeni Dale Cooper i dalje zarobljen u *Black Lodgeu*, a svijetom hoda njegov dvojnik Mr. C., kriminalac i ubojica kojeg smo imali prilike upoznati u finalnoj sceni druge sezone. Odsutstvo dobrog Coopera ugrožava i gledatelja; u neposrednoj smo opasnosti od sveprisutnog zla, isto kao i bilo koji lik na ekranu. Cooper je taj uz kojeg smo se osjećali sigurno i toplo, ali Lynch odsustvom glazbe, naglaskom na jake atmosfere te sporim montažnim ritmom baca gledatelja u nepredvidiv razvoj događaja treće sezone.

Težina samog tona, dugačke "besmislene" scene, novi likovi koji kao da su iz nekog drugog filma i agresivna *in medias res* naracija, govore da su Lynch i Frost uzeli stvar u svoje ruke i napravili

novo djelo u potpunosti skladno njihovoj ideji i viziji. Nema više uplitanja producenata, novac više ne diktira tijek autorskog rada. Ovo su Lynch i Frost u najčišćem obliku.

Lynch je treću sezonu zamislio kao 18-satni film te je na taj način pristupio i dramaturgiji. Ako ćemo govoriti o nekim fabularnim punktovima, prve bitne narativne informacije počinjemo dobivati tek oko šestog dijela, dok osjećaj da radnja "vodi nekamo" biva zadovoljen tek oko dvanaestog. Ritam klasičnog cjelovečernjeg filma Lynch je prenio na cijelu sezonu. Montažer Duwayne Dunham je kazao kako nikada u montaži nisu cjelini pristupili epizodno, uvijek su gledali na dijelo kao na film kojeg su jednostavno podijelili na 18 dijelova. Bilo je tu puno restrukturiranja scena, a rečeno je da je odluka o odabiru scene kojom će se otvoriti sezona vrlo teško donešena.[12] Sve to govori o Lynchevom nekonvencionalnom pristupu. Odutstvo klasične narativne dinamike, kadrovi koji traju po nekoliko minuta bez da se u njima išta dogodi, dijaloške scene u kojima likovima treba po desetak sekundi za repliku, ono je što čini ovu sezonu do sada neviđenim sadržajem na televizijskim ekranima. Prisutstvo vrlo intenzivnog i pomno napravljenog dizajna zvuka kojim dominiraju teške atmosfere, vjetrovi i zvukovi elektriciteta su također doprinjeli inventivnosti i artističkom značaju sezone. Duwayne Dunham je kazao u intervjuu za *Art of the cut* da David zvukom dodatno oslikava sliku. Nije bitno da li zvuk ima izvor u slici, on služi kako bi slici dao nove nijanse "boje".[13]

Spekuliralo se da se Lynch stilom ove sezone narugao gledateljstvu, a pogotovo onima koji su došli po porciju nostalgije. Ta konstatacija je ipak malo pretjerana iako su ankete pokazale da je dvosatni pilot u SAD-u pratilo pola milijuna ljudi, a do četvrtog je nastavilo pratiti samo 195 000 gledatelja.[14] Danas je *attention span* prosječnog gledatelja osam sekundi po praćenom sadržaju.[15] Način na koji Lynch ovdje tretira svaki kadar, osam sekundi je ravno jednoj sličici u sekundi u akcijskom filmu. Montažer Dunham je kazao kako je većina snimljenog materijala iskorištena jer Lynch pušta kadrove da traju, rezovi su tretirani poput neprijatelja koji onemogućavaju gledatelju da do kraja sagleda sliku koju je Lynch stavio pred njega.[16] Nešto što bi u klasičnom filmu

[12] Usp. Hullfish, Steve (2017): ART OF THE CUT with TWIN PEAKS editor Duwayne Dunham, Preuzeto sa Pro Video Coalition: https://www.provideocoalition.com/AOTC-TWIN-PEAKS
[13] Usp. Isto
[14] Usp. Nepoznat autor (2017), Preuzeto sa TV Series Finale: https://tvseriesfinale.com/tv-show/twin-peaks-season-three-ratings/
[15] Usp. Borreli Lizette (2015): Human Attention Span Shorten To 8 Seconds Due To Digital Technology: 3 Ways To Stay Focused, Preuzeto sa Medical Daily: https://www.medicaldaily.com/human-attention-span-shortens-8-seconds-due-digital-technology-3-ways-stay-focused-333474
[16] Usp. Grevas, Andrew (2018): Duwayne Dunham Disscuses Twin Peaks, Working With Both Lynch And George Lucas, Happy Worker & More!, Preuzeto sa 25 Years Later Site: https://25yearslatersite.com/2018/08/07/duwayne-dunham-discusses-twin-peaks-working-with-both-lynch-george-lucas-the-happy-worker-more/

završilo na podu montažne sobe kod Lyncha ima bitnu atmosfersku komponentu. Tzv. "repovi" postoje i na počecima i krajevima kadrova. Ulasci i izlasci iz kadra su popraćeni od početka do kraja, čini se kao od paljenja do gašenja kamere. Lynch tjera gledatelja da nekoliko minuta gleda čistača koji mete pod lokalnog kluba *Roadhouse*. Evidentno je da je skoro 300 000 Amerikanaca posustalo pred takvim nekonvencionalnim ritmom naracije, a pitanje je koliko još ljudi u svijetu nije dočekalo finale sezone.

Vizualno poigravanje specijalnim efektima je također ono što krasi ovu sezonu i dolazi do vrhunca u osmom dijelu. Iako je Twin Peaks oduvijek pomalo sadržavao elemente znanstvene-fantastike, ovdje eksplicitno uvedeni elementi SF žanra sugeriraju koliko problematika nadilazi postavljeni svijet i transcendira samo poimanje stvarnog i nestvarnog. Poigravanje s kozmičkim silama na vizualan način, ili dočaravanje rođenja zla u trenutku eksplozije atmoske bombe, samo pokazuju koliko je želja za vizualnim ekspresionizmom prisutna kod Lyncha i Frosta.

Sezona bi se mogla smatrati kolažom cjelokupne povijesti filmske umjetnosti, jer Lynch koristi tehnike i poigrava se žanrovskim odrednicama crno-bijelog filma, vesterna, komedije apsurda, SF-a, horora, ali i romantične drame, ne suzdržavajući se izravno referirati na njemu drage autore, kao što je učinio u osmoj epizodi odavši počast Stanley Kubricku i još nekolicini drugih.[17]

4.1. ANALIZA TREĆE SEZONE TWIN PEAKSA

Lynch sezonu otvara scenom u *White Lodgeu* u kojoj sjede Dale Cooper i Div (u ovoj sezoni nazvan *Fireman*). Div se obraća Cooperu Lynchevom tehnikom govora unatrag, dok Cooper svoje rečenice izgovara prirodno. Cooper je na isti način tretiran u tim scenama i u prijašnjim sezonama. Ponovo se suočavamo sa zagonentim porukama Diva, a kako bi se naglasila važnost zvuka, Div upućuje Coopera da pomno sluša zvukove. U tom trenutku, Cooper u krupnom planu okreće glavu prema gramofonu prema kojem kamera lagano vozi te čujemo zvuk koji podsjeća na preskakanje gramofonske ploče. Neko vrijeme zajedno sa Cooperom slušamo taj zvuk dok Lynch izmjenjuje kadrove reakcije Coopera na ono što čuje. Također, cijela scena je u crno-bijeloj tehnici, što će postati estetska norma sezone.

[17] Usp. Kenny, Glenn (2017): David Lynch Weaves Film History Into "Twin Peaks: The Return", Preuzeto sa New York Times: https://www.nytimes.com/2017/07/13/arts/television/david-lynch-weaves-film-history-into-twin-peaks-the-return.html

Najava eksperimentalnijeg smjera se prvi puta pojavljuje u trećem dijelu, u kojem Cooper prelazi iz *Black Lodgea* u stvarni svijet. Ta sekvenca je prožeta montažnim poigravanjima, veličanstvenim vizualnim efektima i vrlo kreativno i vješto izrađenim dizajnom zvuka. U takozvanom "ništavilu" (*Nothingness*), na velikoj planini koja se nalazi usred oceana čiji horizonti pokazuju odustvo bilo kakvog kopna, smještena je prostorija u kojoj zatičemo Coopera. U zvuku čujemo škripanja i lupanja koje dolaze iz susjednih prostorija (koje ne vidimo) te su njegove kretnje, ali i kretnje lika Naobi koja se nalazi s njim u prostoriji, montažno tretirane "stop-motion" tehnikom. No, u stvari se radi o jednostavnim *jump-cutovima*. Pokreti se ponavljaju na bazi nekoliko sličica u sekundi, ponekad se vraćajući i ponavljajući već viđenu radnju. Kadrovi na trenutke bivaju pušteni u svom prirodnom trajanju, najčešće kada Cooper reagira na zvukove iz susjedne prostorije ili na stroj na zidu koji predstavlja portal u drugu dimenziju. Lynch time podsjeća gledatelja da se ovdje ne radi tehničkoj grešci, već o ekstremnoj vizualnoj stilizaciji. Takav agresivan i začudan stil podsjeća na modernu *glitch-art* tehniku. Također, skoro svaki rez u slici je praćen zvukom jakog elektriciteta, a pošto se ovdje radi o Cooperovom povratku u stvarnost, shvaćamo da je elektricitet (struja) medij kojim se putuje iz jedne dimenzije u drugu.

Korištenjem klasične *jump-cut* montažne tehnike Lynch ne stvara diskontinuitet već osigurava kontinuitet koji je distorziran, ocrtavajući tako fizikalne zakone druge dimenzije. Postojanje više paralelnih svijetova ili dimenzija je bitna sastavnica ove sezone jer će se ti paralelni univerzumi početi ispreplitati.

Četvrti dio sadrži scenu u kojoj prvi put čujemo Badalamentijevu skladbu *Laura's theme* koja podcrtava njen emocionalni naboj i nostalgični prizvuk. Bobby Briggs, danas u policiji *Twin Peaksa*, biva suočen s prošlošću u trenutku kada u postaji ugleda Laurinu sliku, dvadeset i pet godina kasnije. Njegova reakcija je popraćena glazbom, a emocija koju ta scena pojačava jest vožnja kamere iz bližeg u krupni plan Bobbya kod kojeg fotografija izaziva intenzivni plač. Iako je situacija pomalo apsurdna i na prvu komična, upravo korištenjem poznate skladbe ona dobiva svoju emocinalnu snagu. Ova scena konceptualno odskače zbog odsutsva glazbenih tema sve do šesnaestog dijela, a cilj joj je pobuditi emociju i kod gledatelja. Lynch nam dopušta da nakratko, zajedno s Bobbyem, proživimo lepezu emocija koju je ubojstvo Laure Palmer pobudilo u Twin Peaksu.

Sezona sadrži velik broj sekvenci koje zbog kreativnosti autora zaslužuju zasebnu analizu, ali za to bi trebalo podrobnije sagledati stvari za koje ovdje nema dovoljno prostora ni vremena. Kako bih ipak prenio duh stila ove sezone, naglasio bih da je spomenuti postupak produljivanja vremena zastupljen u gotovo svim scenama u kojima se pojavljuju likovi kojima Lynch pridaje više pažnje, ističući time njihove karaktere, reakcije ili začudnost cijelokupnog univerzuma. To se najbolje vidi kroz lik Dougie Jonesa, u stvari agenta Coopera. Režijski je lik tretiran drukčije od ostalih. Apsurdne situacije u kojima se često nalazi te njegove reakcije na iste, koje priliče malom djetetu, vrlo često završavaju sretno za njega. Time Lynch preuzima *slap-stick* duh i reference iz prijašnjih sezona. Komičnost i apsurd se također vežu za lik agenta Gordona Colea, kojeg tumači sam Lynch. Cole ima problema sa sluhom te koristi slušni aparat. Fizičku manu lika je Lynch iskoristio za poigravanje s montažom i oblikovanjem zvuka, ali je stavljao i druge likove zajedno s njim u komične situacije. Svaki smijeh dođe kao odmor od generalno sporog ritma i teške atmosfere. Tu je Lynch napravio jako dobar balans između onoga što gledatelj želi i onoga što on kao autor želi. Nije se pokoravao javnom mijenju, već je predstavio svoju viziju koju možemo prihvatiti ili ne, ali prihvativši ju, cijenimo svaki trenutak, bio on veseo ili turoban.

Zanimljiv montažni postupak je korišten na kraju sedme epizode u jednoj kratkoj, ali stilski zanimljivoj sceni. Kako je svijet *Twin Peaksa* očito neuravnotežen zbog prodora raznih dimenzija jedne u drugu, u stvarnome svijetu se događaju tzv. *glitchevi* ili kvarovi u stvarnosti. Realni kontinuitet je narušen, a taj narativni element je Lynchu omogućio da se subverzivno poigra s montažnom i percepcijom gledatelja.

Scena se sastoji od samo tri kadra i šest rezova. U prvom kadru vidimo total *RR* restorana u kojem ljudi objeduju. Svira glazba sa radija i čujemo žamor prostorije. Prelazimo na kadar s druge strane i ubrzo nakon reza u restoran utrčava čovjek. Odlazimo na bliži kadar Norme, vlasnice restorana, koja reagira na situaciju. Vraćamo se na kadar kojim je scena započela u kojem muškarac upita prisutne gdje je Billy. Ne pričekavši ni sekundu, muškarac istrčava i odlazi. Vraćamo se na Normin kadar koja spušta glavu i vraća se poslu i onda na zadnji kadar totala prostorije, dijagonalno s desna na lijevo, preko kojeg kreće odjavna špica (ovdje Lynch ne završava koncertom u *Roadhouseu*, što je postupak koji se nadovezuje na osmu epizodu).

Zanimljivost ove scene jest u tome što ljudi koji se nalaze u restoranu na rez nestaju i pojavljuju novi statisti drugačije raspoređeni u prostoru. Čak i kad s vraćamo na već viđenu vizuru, drugi statisti su u kadru u drugačijem rasporedu. Bliži kadar Norme služi kao most između kadrova koji

su sadržajno izmjenjeni. Što nam tim postupkom autor poručuje? Kontinuitet ne postoji, stvarnost je narušena ispreplitanjem svijetova, a to služi Lynchu kako bi eksperimentirao filmskom slikom onako kako je njemu drago. Kako bi scena bila jasnija, u nastavku je prikazano kako ti kadrovi i izmjene zapravo izgledaju:

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Ranije spomenuta konvencija završavanja dijelova koncertnim nastupom u *Roadhouseu* ovdje nije ispoštovana, a to je postupak odvikavanja gledatelja od standarda jer je u sljedećoj epizodi scena koncerta Nine Inch Nailsa u *Roadhouseu* je tretirana kao međuprijelaz koji razdvaja dva poglavlja osmog dijela.

Osmi dio je audio-vizualno remek djelo koje apsolutno zaslužuje zasebnu analizu. Dan nakon emitiranja te epizode, 25. lipnja 2017., internet je bio preplavljen analizama i diskusijama. Oko osmog dijela je dignuta ogromna prašina; Lynch je napravio televizijsku revoluciju postavivši eksperimentalni film u narativnu sturkturu. Upravo to je ono što osmi dio izdvaja iz sezone, a također iz uvaženog standarda formata televizijskih serija. U većem dijelu uopće ne pratimo glavne likove, već Lynch uvodi nove koje dosad nismo vidjeli, niti ćemo ih nakon ovih sat vremena više vidjeti.

Epizoda se sastoji od dva dijela. Prvi je onaj u kojem pratimo agenta Raya na zadatku da eliminira Mr. C-a. Njih dvojica se voze u autu prema zapuštenom mjestu. Sekvenca se sastoji od niza dugačkih kadrova vožnje u kojoj se izmjenjuju subjektivni kadrovi likova s njihovim krupnim kadrovima. Lynch je oduvijek u svojim filmovima volio koristiti kadrove vožnje iz subjektivne vizure vozača ili suvozača, pogotovo po mraku kada farovi auta osvjetljavaju cestu. Tim postupkom stvara napetost i iščekivanje kod gledatelja. U ovoj sekvenci Lynch ponovo produljuje trajanje scene. Scena vožnje traje skoro koliko bi sama radnja trajala u stvarnosti. Popraćena je zlokobnom ambijentalnom skladbom koja dodatno pojačava efekt scene, ali kako Lynch više ostavlja prostora liku Mr. C-a, u smislu da su njegove reakcije na dijalog i situaciju raskadrirane, ona funkcionira i kao komentar lika. Njih dvojica zaustavljaju auto i Ray dobiva priliku te upuca Mr. C-a. On pada ranjen na pod te se kamera počinje približavati, plešući lijevo-desno prema krupnom kadru. Pale se strob svijetla i u dvostrukoj ekspoziciji se pojavljuju *Woodsmen* koji izvode nešto poput ritualnog plesa nad Mr. C-em, vadeći iz njega crnu kuglastu masu unutar koje vidimo lice Boba. U zvuku ne čujemo dijegetske šumove. U trenutku pucnja, realni zvukovi nestaju i čujemo samo šum koji zvuči kao prazna magnetofonska vrpca te minimalističku ambijentalnu glazbu.

Slijedi scena u *Roadhouseu* gdje nastupaju Nine Inch Nails. Taj koncert je drugačije osvijetljen i montiran s obzirom na ostale koncerte na kraju pojedinih dijelova. Bend je osvijetljen flourescentno minimalistički, a s obzirom na agresivnost pjesme, montaža je hektičnija i dinamičnija. Montažer Dunham i Lynch koriste krupne kadrove i detalje koji se brže i ritmičnije izmjenjuju. Agresivna i dinamična montaža komentira prethodno viđenu situaciju sa agentom Rayem i Mr. C-em, ali najavljuje i drugačiji smjer vizualnog pripovijedanja u nastavku osmog dijela.

U ovom dijelu Lynch odaje počast svojim uzorima i autorima koje smatra bitnima za svoju estetiku i pristup filmu, kao što su Stanley Kubrick ili američki eksperimentalist Stan Barkhage.[18] Lynchev *hommage* se sastoji od sekvence u kojoj prikazuje eksploziju atomske bombe u pustinji White Sands u Novom Meksiku. Sekvenca započinje totalom pustinje u sumrak te kamera polako putuje prema epicentru eksplozije dok u zvuku čujemo glas koji odbrojava zadnjih deset sekundi do detonacije. U trenutku velikog praska kreće skladba *Threnody of The Victims of Hiroshima* Krzysztofa Pendereckog. Kamera polako ulazi u oblak ili tzv. gljivu koju stvara prasak, i tada počinje Lynchevo audio-vizualno poigravanje. Koristi crno-bijelu tehniku sve do trenutka ulaska u oblak. Kadrovi koji se nižu prikazuju vatru, dim, eksplozije u crnim rupama i oblacima dima, titranja slike koje izgledaju kao bijeli kukci koji u roju lete na crnom ekranu. Sekvenca podsjeća na onu putovanja kroz galaskije iz Kubrickovog filma *2001. Odiseja u svemiru*, dok tehnički izgleda kao fizička manipulacija filmom Stana Barkhagea. Barkhage je rukama uništavao filmsku vrpcu, režući ju, polijevajući svoju krv po njoj, lijepeći kukce na nju i onda takav film projicirao na platno. Dakle, cijela sekvenca je jasna posveta eksperimentalnom filmu, a najveće iznenađenje je da estetiku, koja danas priliči festivalskim eksperimentalnim filmovima, Lynch prenosi na televizijski ekran u udarni termin i cijelu filozofiju i priču Twin Peaksa odvodi stepenicu više. Ta sekvenca označava rođenje zla; Boba i Judy koje su prizvali sami ljudi eksperimentirajući oružjem za masovno uništenje. Scena završava zatamnjenjem u crno i odtamnjenjem na crno-bijeli kadar benzinske pumpe, o kojoj je bilo riječi u poglavlju o *Fire Walk With Me*. Pendereckijeva skladba i dalje svira. Pratimo Woodsmene koji se ubrazno kreću u interijeru benzinske i eksterijeru, u *fast-forward* i *jump-cut* montažnoj tehnici dok se strob svijetla pale i gase. Skladba završava agresivno na rez te zvučna kulisa ostaje samo jaki šum koji prati montažnu *jump-cut* tehniku. Frenetičnost i nervoza vizualne prirode same scene u sinergiji sa glazbom i šumovima stvaraju nadrealni osjećaj i pomutnju u gledatelju. Gledatelju nije jasno što točno i zašto gleda, ali je sigurno da Lynch priprema nešto veliko, dok je iz viđenog jasno da priča odlazi u smjeru kojeg nitko nije mogao predvidjeti.

Iz te scene zatamnjemnjem odlazimo na kadar u kojem neimenovano biće (za koje iz raznih analiza i teorija saznajemo da je Judy, majka svih zala) lebdi u ništavilu i povraća bijelu masu. Vizura kamere se polako približava toj masi iz koje ponovo izlazi crna kugla u kojoj vidimo lice

[18] Usp. Kenny, Glenn (2017): David Lynch Weaves Film History Into "Twin Peaks: The Return", Preuzeto sa New York Times: https://www.nytimes.com/2017/07/13/arts/television/david-lynch-weaves-film-history-into-twin-peaks-the-return.html

Boba i preko nje ulazimo u masu i na rez se vraćamo u oblak atomske bombe gdje ponovo kreće skladba Pendreckog.

Bitno je spomenuti da Lynch koristi sveprisutnu kameru, kontinuirane kadrove te zatamnjenja i odtamnjenja kako bi proveo gledatelja kroz putovanje u kojem svjedoči rođenju zla i redateljevom viđenju tog zla. Također, neki dijelovi su u koloru, a neki u crno-bijeloj tehnici. Dijelovi koji su crno-bijeli označavaju razliku između samog estetskog efekta jer ljepota sekvence putovanja kroz oblak atmoske bombe upravo proizlazi iz igre raznih kolorističkih riješenja. Crno-bijeli dijelovi su korišteni kako bi se napravila jasna distinkcija između svijetova i univerzuma kroz koje putujemo, ali i kako bi se odala počast crno-bijelom filmu.

Zadnja sekvenca osmog dijela je ona u kojoj jedan od Woodsmana u radio-stanici u eter recitira stihove: "This is the water and this is the well. Drink full and descend. The horse is the white of the eyes and dark within." Woodsman ponavlja recitaciju dvanaeast puta tijekom cijele sekvence. Unutar recitacije su insertirani kadrovi troje nasumičnih likova; automehaničara, konobarice i mlade djevojke koji padaju u nesvijest ili trans slušajući te riječi. U početku recitacije Lynch drži kadar Woodsmana dok recitira kako bi recitacija gledatelju ušla u uho i postavila ritam sekvence. Ovdje Lynch svim sredstvima, od korištenja crno-bijele tehnike preko kostimografije do zvučnog dizajna, stvara horor atmosferu sa jasnim referencama na horor filmove iz 60-ih I 70-ih godina 20. stoljeća.

Kao što je rečeno na početku, Lynch skoro do samog kraja ne koristi poznate glazbene teme iz *Twin Peaksa,* osim u uvodnoj špici. Time otklanja svaku gledateljevu želju za nostalgičnom zadovoljštinom. Međutim, u šesnaestom dijelu Dale Cooper se budi u bolnici. Kako smo punih šesnaest sati bili bačeni pred Lynchevu torturu i pratili više manje negativce i zlo koje hara dok je Cooper bio zarobljen u tijelu Dougie Jonesa, scena njegova buđenja koja je popraćena glavnom temom iz Twin Peaksa dolazi kao ''šećer na kraju''. Glazba započinje unutar scene u kojoj Cooper poziva braću Mitchum da mu pomognu doći do Twin Peaksa, a skladba kulminira u trenutku kada Cooper izgovara: "I am the FBI/ Ja sam FBI''. Jačina efekta te scene ne bi imala toliku snagu da se nalazi negdje ranije u seriji. Dakako, ako gledamo na ovu sezonu kao na 18-satni film, onda je logično i da se prvi obrati i razriješenja počinju zbivati 2-3 sata prije samoga kraja.

Šesnaesti dio također sadrži scenu u kojoj Lynch daje dašak nostalgije; to je scena u kojoj Audrey Horne u *Roadhouseu* pleše na Badalamentijevu skladbu *Audrey's Dance*. Scena je zanimljiva iz

razloga što je Audrey u toj sceni montažno tretirana kao figura u svojoj punoj ljepoti, svaki njen pokret ruke ili glave je popraćen u bližem planu. To povlači i otkriće da se Audrey u stvari ne nalazi u svijetu *Twin Peaksa*, već u svome snu. Njen ples biva prekinut tučnjavom u *Roadhouseu* te se ona budi usred panike situacije, očito u ludnici ili bolnici, jer je prikazana kako gleda u svoj odraz u ogledalu u bijeloj sobi obučena u bolničku halju.

Posljednja montažna intervencija koju ćemo analizirati sigurno je jedan od zanimljivijih, ali i najkreativnijih trenutaka u seriji. Lynch je u sedamnaestom dijelu montažno intervenirao u scenu iz *Fire Walk With Me* u kojoj Laura Palmer prekida sa Jamesom i trči u šumu, te u uvodnu sekvencu iz pilota prve sezone u kojoj Pete Martell pronalazi mrtvo Laurino tijelo na obali jezera.

Lynch ovdje Dale Coopera vraća u prošlost, dakle u 1991., kako bi spasio Lauru čime se mijenja kontekst same scene, ali i događaja koji su se zbili nakon jer prošlost utječe na budućnost. Potreba za takvom intervencijom leži u sceni koja prethodi onoj u kojoj Cooper dolazi u Twin Peaks. Cooper zauvijek vraća Boba u *Black Lodge* te svim prisutnima održi monolog u kojem izgovara "The past dictates the future" / "Prošlost određuje budućnost". Dakle, Lynch koristi već montiran materijal iz *Fire walk with me* i snima novi kako bi kontekstualizirao Coopera unutar scene s Laurom. Dva kadra koja je dodao su kadar Coopera koji se skriva u šumi i promatra razvoj događaja te njegov subjektivni kadar iz široke vizure. Također, cijela scena je crno-bijela.

Lynch ovdje koristi široki total i daleku vizuru Cooperovog subjektivnog kadra kako do izražaja ipak ne bi došle godine glumice Sheryl Lee, koje su majstori maske i kostimografi pažljivo sakrili. Sama je morala ponovo odglumiti cijelu scenu. Lynch koristi stari materijal sve do trenutka kada Laura trči u šumu, a James se odvozi dalje na svom motociklu. Tada dolazi do susreta između Laure i Coopera u šumi. U pozadini svira skladba *Laura's theme* koja nagovješta sretan razvoj događaja i Laurin spas od strašne sudbine. U trenutku kada Laura daje ruku Cooperu i upita ga gdje ju vodi, a on odgovara da ju vodi kući, skladba doživljava kulminaciju te se slika iz crno-bijelog pretapa u kolor. Time Lynch sugerira očekivani spas. Sljedeće što vidimo jest scena iz pilot epizode u kojoj kamera polako švenka preko mrtvog tijela Laure zamotanog u vreći na obali jezera. Iz kadra totala koji slijedi, njeno tijelo na obali biva doslovno izbrisano. Svaki vizualni efekt koji Lynch koristi ima čvrstu dramaturšku i narativnu funkciju.

Dakle, Cooper je promijenio tijek prošlosti. Vraćamo se natrag u šumu. Cooper i Laura držeći se za ruke hodaju te ih kamera prati u dvoplanu. Vizura se u kontinuitetu počinje primicati prema Cooperu u bliži plan. Nestaju zvukovi atmosfere šume te čujemo zvuk iz prvog dijela, na kojeg je

Coopera upozorio Div u uvodnoj sceni. Kamera švenka zajedno s okretom glave Coopera prema natrag te vidimo da je Laura nestala. Prelazimo na krupni kadar Coopera koji pogledava po šumi, tražeći Lauru, i onda na njegov subjektivni kadar. To je dug kadar u kojem kamera lagano švenka s desne na lijevu stranu i preko kojeg u dugom pretapanju prelazimo na koncert Julie Cruisse u *Roadhouseu*.

5. USPOREDNA ANALIZA I ZAKLJUČAK

Razlika u godinama između prvog i novog Twin Peaksa je donijela izuzetno zanimljiv narativni sadržaj u kojem se priča logički nastavlja, ali režijski koncept i montažni pristup se uvelike razlikuju. Lynch, Frost i montažer Duwayne Dunham su se odlučili 25 godina kasnije poigrati standardima formata moderne TV serije. Prvi Twin Peaks je imao vrlo klasičnu narativnu strukturu. Logičnim ritmom iz epizode u epizodu i iz scene u scenu pratili smo likove i radnju sa stilskim pomacima u domeni nadrealizma, što i priliči Lynchu.

Lynch je nelinearnost i snovitu estetiku u *Fire Walk With Me* postavio kao stilsku odrednicu kojom će prikazati psihološko stanje Laure Palmer i paralelni univerzum *Black Lodgea.* Lynch je tim filmom ne samo utabao put ka estetici i konceptualnom pristupu kojeg će usavršavati u daljnjim filmskim radovima, već je postavio temelje za rad na trećoj sezoni. Iz današnje perspektive je pomalo teško zamisliti kakav je utjecaj Twin Peaks prije 25 godina izvršio na gledatelje, jer smo sada već navikli na takvu estetiku i narativ (sjetimo se samo da je David Chase, tvorac serije *Obitelj Soprano*, kazao da nije bilo *Twin Peaksa,* nebi bilo ni *Sopranosa*). No, kako je Lynch tada gledateljima pružio nešto revolucionirano, tako je bilo i 2017. godine. Odbacivanje standarda epizodnosti televizije koja mora imati otvaranje u kojem se rezimira problematika i ubrzanim ritmom dalje informira gledatelja, nešto je što su autori u potpunosti preokrenuli. Bilo bi nezamislivo 1991. otvoriti epizodu sa deset minutnom scenom vožnje autocestom u kojoj likovi izmjene tek nekoliko rečenica. Također bi bilo nezamislivo istu scenu minimalistički raskadrirati u svega tri kadra. Ali upravo tu leži ljepota ove sezone. Pravila se ne poštuju i time fikcija postaje oruđe da Lynch isproba nešto novo. Duwayne Dunham je u intervjuu za portal *25yearslatersite* kazao kako u stvaranju novog Twin Peaksa ni u jednom trenutku nisu o materijalu razmišljali kao o TV seriji, već je to od početka za cijelu ekipu bio 18-satni film.[19] Svi su bili uzbuđeni i sretni što imaju priliku raditi na nećem toliko inovativnom i osvježavajućem.

Samo po sebi je jasno i vidljivo da je glavni autorski tim ovdje držao sve konce, dok smo prije 25 godina mogli svjedočiti raspadu konceptualne i estetske kohezije.

[19] Usp. Grevas, Andrew (2018): Duwayne Dunham Disscuses Twin Peaks, Working With Both Lynch And George Lucas, Happy Worker & More!, Preuzeto sa 25 Years Later Site: https://25yearslatersite.com/2018/08/07/duwayne-dunham-discusses-twin-peaks-working-with-both-lynch-george-lucas-the-happy-worker-more/

U starom *Twin Peaksu* iz epizode u epizodu pratimo glavne i sporedne likove koji se učestalo pojavljuju tako da uvijek imamo podsjetnik što se svakome od njih događa. U novoj sezoni je znalo proći i po dvanaest sati od posljednjeg pojavljivanja nekog lika. Dunham je kazao kako je to jednostavno bio jedan od eksperimenata. Išli su vidjeti da li će takva narativna struktura funkcionirati i koliko gledatelj ustvari pamti viđeni sadržaj.[20]

Također, u jednom od intervjua na koji sam naišao u istraživanju, Dunham je kazao kako Lynch nije klasično raskadriravao scene već se njihova pokrivenost sastojala od jednog do tri kadra maksimalno, ovisno o tipu scene i narativnom značenju. To također govori da je Lynch unaprijed htio uspostaviti sporiji, medititavniji i teži ritam za praćenje sadržaja. Hitchcock je kazao da je film poput stvarnog života samo sa prikazanim najzanimljivijim dijelovima. Lyncheva filozofija je: idemo taj život prikazati i s najdosadnijim dijelovima. U zadnjem dijelu se Cooper i Laura voze u autu od Odesse u Texasu do Washingtona. Ta vožnja u stvarnosti traje skoro dan i pol. U Twin Peaksu ona traje deset minuta. U tih deset minuta, sporim montažnim ritmom, dijegetskim šumovima, ali i zlokobnom skladbom koja prati scenu, Lynch je uspio prenijeti monotoniju i trajanje tog putovanja. Gledatelju tih deset minuta je kao dan i pol u stvarnosti.

No, pitanje je zašto dopuštamo Lynchu da nam prikazuje takvo nešto. Da li na taj način gubimo vrijeme na trivijalnosti, a mogli smo se baviti nečim zanimljivijim? Kod Lyncha, ma koliko god scena bila nezanimljiva ili ekstremno spora, svaki kadar je toliko precizno postavljen i izrežiran, od samog odabira plana do njegovog trajanja, a autor nas konstantno podsjeća da se iza svega krije nešto misteriozno, opasno i zlokobno. Jednostavno ne možemo skinuti pogled s ekrana jer svaku sekundu očekujemo da će nešto iskočiti i šokirati nas. Lynchevo majstorstvo leži upravo u sutpilnoj režiji i ostavljanju dovoljno prostora gledatelju da tijekom trajanja scene krene preispitivati sadržaj, razmišljati o njemu i sam donositi zaključke.

Na kraju avanture, Laura nije spašena. To govori finalna epizoda. Cooper i Laura su zatočeni u konstantnom zapetljaju prostora i vremena i raznih paralelnih svijetova jer je Cooper intervenirao u prošlost. Lynch od svog junaka ne čini super-heroja. Dapače, Cooperovu dobrotu i predanost misiji ne postavlja iznad prirodnih zakona, koliko god ova serija u sebi nosila elemente fantastike i nadrealnog. Uz pomoć nadrealizma i logike sna Lynch traži od gledatelja ulaganje mentalnog napora, jer bi audio-vizualni sadržaj trebao poticati na razmišljanje i donošenje zaključaka. Ovdje

[20] Usp. Grevas, Andrew (2018): Duwayne Dunham Disscuses Twin Peaks, Working With Both Lynch And George Lucas, Happy Worker & More!, Preuzeto sa 25 Years Later Site: https://25yearslatersite.com/2018/08/07/duwayne-dunham-discusses-twin-peaks-working-with-both-lynch-george-lucas-the-happy-worker-more/

smo bili stavljeni pred teško probavljiv sadržaj kojeg nije bilo lako pratiti, ali ga je bilo veliko zadovoljstvo gledati. Izrazito spori ritam, zamršena dramaturgija i eksperimentalna estetika pružili su okvir za bijeg od konvencija i ukazali da slobodan autorski duh i nerobovanje pravilima mogu stvoriti nešto sasvim novo u vremenu kada je teško zamisliti da se ovako nešto može pojaviti i biti prihvaćeno. Ljudi žele promjene, a jedina konstanta u svemiru su zapravo promjene. Kako su mijene čovjeku potrebne, potrebne su I u umjetnosti, filmskoj ili bilo kojoj drugoj. Upravo je takvu promjenu donio Lynch u najzrelijem razdoblju svoje karijere.

BIOGRAFIJA DAVIDA LYNCHA

David Keith Lynch rođen je 20. siječnja 1946. godine u malom gradiću Missouli, u saveznoj državi Montani, klasičnom primjeru malog obiteljskog i toplog gradića kakve je prikazivao u svojim filmovima. Djetinstvo je proveo seleći se sa roditeljima po cijelom SAD-u, skrasivši se tek u Philadelphiji gdje je započeo svoju filmsku karijeru i završio likovnu akademiju.

Filmom se počeo baviti u svojim dvadesetima, kao student. Radio je niskobudžetne animirane i eksperimentalne kratke filmove kao što su *Six men getting sick* (1966) ili *Grandmother* (1970), koji je njegov prvi kratki igrani film.

Krenuvši u filmsku produkciju, kao slikar nikada nije zapostavljao i druge umjetnosti, tako da se i dan danas bavi slikarstvom, pisanjem poezije, fotografijom i kiparstvom.

Ubzo nakon diplome, odlazi u Los Angeles gdje počinje raditi na svom prvijencu. Njegov prvi dugometražni film *Eraserhead* iz 1977. ubrzo je postigao kultni status i dan danas se smatra jednim od najvažnijih modernih eksperimentalnih filmova. No, bitnije je da je Lynch tim filmom otvorio vrata komercijalne filmske produkcije. Tako je godine 1980. dobio priliku režirati film *Elephant Man* s John Hurtom i Anthony Hopkinsom u glavnim ulogama. Tim filmom si je osigurao ulazak u holivudski svijet. Njegov sljedeći film *Dune* (1984) je naišao na mnoge loše kritike, kako kod kritičara, tako i kod publike, no film je ponovo stekao kultni status kod fanova. Na tom filmu upoznaje i glumca Kylea MacLachlana s kojim ostvaruje dugogodišnju suradnju. Već na sljedećem filmu *Blue Velvet* (1986) s MacLachlanom u glavnoj ulozi Lynch počinje eksperimentirati u dramaturškom smislu, istražujući granice ljudske zlobe, seksualnosti, opsesije i znatiželje na sebi već svojstven način.

Kao već renomirani filmski autor, početkom devedesetih godina dobiva priliku zajedno sa Mark Frostom razviti serijal *Twin Peaks*. Na njemu sudjeluje i kao redatelj, autor i producent. U međuvremenu snima film *Wild at heart* (1990) te se 1992. vraća kako bi završio drugu sezonu *Twin Peaksa*. Iste godine snima *Twin Peaks: Fire walk with me*, film koji prethodi i prikazuje sve što je dovelo do događaja koje počinjemo pratiti u seriji.

Taj film je ujedno bio prekretnica u njegovoj karijeri kojim se okrenuo nadrealnoj estetici i pristupu, radeći filmove sa nelinearnom i zamršenom dramaturgijom, prodirući u podsvjesna stanja subjekata svojih filmova.

Tako 1997. snima film *Lost Highway*, prvi u nizu takvih filmova. Njegov sljedeći film *The Straight Story* (1999) označava mali odmak od uspostavljene estetike i pristupa. Taj film ima vrlo klasičnu narativnu liniju u kojoj se Lynch ne poigrava sa vizualima, zvukom i linearnošću, što fanovi i publika doživljavaju kao šok. No, ovdje se vidi vještina snalaženja u raznim žanrovima i stilskim pristupima.

Film *Mullholland Drive* (2001) je odmah po izlasku stekao status kao jedan od najboljih filmova svih vremena, a neki kritičari i filmski časopisi ga i danas nazivaju najboljim filmom 21. stoljeća. Ovdje Lynch najradikalnije do sada odlazi u nepoznate svjetove paralelnih svemira i postavlja visoku ljestvicu očekivanja za daljnje radove. No, to mu sa sljedećim projektom ne polazi za rukom. 2007. snima *Inland Empire* s Laurom Dern u glavnoj ulozi. Bio je to njegov najeksperimentalniji komercijalni film dosada, u kojem koristi vizualnu estetiku VHS-a, čvrsto kritizirajući svijet glamura i holivuda, ali to čini dramaturški najnelinearnije dosada, što na trenutke stvarno graniči sa besmislom.

Tada slijedi duga pauza u Lynchevom filmskom stvaralaštvu. Okreće se radu na polju slikarstva i kiparstva sve do 2015., kada s Mark Frostom kreće raditi na trećoj sezoni Twin Peaksa što neki smatraju vrhuncem njegovog filmskog/televizijskog stvaralaštva.

Bitno je napomenuti da se Lynch nije samo istaknuo kao vješt redatelj, već i montažer i oblikovatelj zvuka. Prvi put se u tome okušao radeći na *Eraserheadu*. Nakon toga je nastavio raditi zvuk na svim svojim filmovima. Oduvijek je pomno birao suradnike. Njegovi dugogodišnji montažeri su Mary Sweeney (koja je ujedno njegova sada bivša žena), Duwayne Dunham (čovjek zaslužan sa montažni pristup u Twin Peaksu) te nedavno preminula Anne V. Coates koja je s njim surađivala samo na *Elephant Manu*, no bitno ju je spomenuti, jer je sama rekla da nije očekivala kako će na tom filmu upoznati jednu vrlo kreativnu i drugačiju osobu i njen drukčiji pristup umjetnosti.

BIOGRAFIJA MARKA FROSTA

Mark Frost je rođen 25. studenog 1953. u New Yorku. Diplomirao je na dramskoj akademiji Carnegie Mellon School of Drama 1975. Dugi niz godina radi kao televizijski i filmski scenarist. Započeo je kao scenarist na seriji *Hill Street Blues* televizijske kuće NBC. Na to se nadovezao njegov rad na *Twin Peaksu* i kratkoživotnoj seriji *On the air* koju je stvorio zajedno s Davidom Lynchem. Radio je i kao filmski scenarist na unatrag nekoliko godina poznatim, ali neuspješnim filmovima *Fantastic Four* nastalim prema DC-evim stripovima. Uz to što radi kao scenarist, u slobodno vrijeme se bavi i pisanjem knjiga, vrlo često na temu golfa (*The Match: The day the game of golf changed forever* i *The Grand Slam*).

Godine 2015. ponovo kreće s Lynchem raditi na trećoj sezoni Twin Peaksa u kojoj njih dvojica čine ključni autorski tim.

IZVORI I LITERATURA

1) Borreli Lizette (2015): Human Attention Span Shorten To 8 Seconds Due To Digital Technology: 3 Ways To Stay Focused, Preuzeto sa Medical Daily: https://www.medicaldaily.com/human-attention-span-shortens-8-seconds-due-digital-technology-3-ways-stay-focused-333474

2) Grevas, Andrew (2018): Duwayne Dunham Disscuses Twin Peaks, Working With Both Lynch And George Lucas, Happy Worker & More!, Preuzeto sa 25 Years Later Site: https://25yearslatersite.com/2018/08/07/duwayne-dunham-discusses-twin-peaks-working-with-both-lynch-george-lucas-the-happy-worker-more/

3) Hullfish, Steve (2017): ART OF THE CUT with TWIN PEAKS editor Duwayne Dunham, Preuzeto sa Pro Video Coalition: https://www.provideocoalition.com/AOTC-TWIN-PEAKS

4) Kenny, Glenn (2017): David Lynch Weaves Film History Into "Twin Peaks: The Return", Preuzeto sa New York Times: https://www.nytimes.com/2017/07/13/arts/television/david-lynch-weaves-film-history-into-twin-peaks-the-return.html

5) Kovačević, Sanja (2017): Kvalitetne TV serije: Milenijsko doba ekrana, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb

6) Lynch i Rodley (2005): Lynch on Lynch, Revised edition. Farrar Straus & Giroux, London

7) Thorne, John (2016): The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks, John Thorne, Dallas, TX