

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SOCIOLOGIJO

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2019

NINA PLIBERŠEK

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SOCIOLOGIJO

DIPLOMSKO DELO

Vrnitev serije *Twin Peaks* v kontekstu sodobne televizije

Študijski program:

SOCIOLOGIJA

Dvodisciplinarni program 1. stopnje

Mentorica: doc. dr. Jela Krečič Žižek

LJUBLJANA, 2019

NINA PLIBERŠEK

V prvi vrsti se želim zahvaliti mentorici, dr. Jeli Krečič Žižek, za usmerjanje in pomoč pri pripravi diplomskega dela.

Iskrena hvala Luki, družinskim članom ter prijateljem za vso nesebično pomoč, podporo in ljubezen.

Kazalo

1. Uvod.....	1
1.1. Metodologija	2
2. Lynch kot televizijski <i>auteur</i>	3
3. Fredric Jameson in teorija postmodernizma	6
4. <i>Twin Peaks</i> (1990-1991).....	8
4.1. Prelomnost serije: hibridna forma in žanrski pastiš.....	10
5. <i>Twin Peaks: Vrnitev</i> (Twin Peaks: The Return, 2017).....	13
5.1. Vpliv serije na (sodobno) produkcijo nadaljevank.....	20
6. Sklep.....	23
7. Viri in literatura	24

1. Uvod

»Čez 25 let se znova srečava. Dotlej pa...« leta 1991 sugestivno izjavi Laura Palmer agentu Cooperju v zadnjem delu druge sezone serije *Twin Peaks*. In res je leta 2017 na televizijske zaslone prišla težko pričakovana tretja sezona serije, imenovana *Twin Peaks: Vrnitev* (*Twin Peaks: The Return*) kot nadaljevanje originalne serije *Twin Peaks* iz devetdesetih let.

V diplomskem delu se bom ukvarjala z vrnitvijo najbolj znane ameriške televizijske serije¹ *Twin Peaks* v kontekstu sodobne televizije. Originalna serija ustvarjalcev Davida Lyncha in Marka Frosta je nastala na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta. V devetdesetih letih sta bili posneti dve sezoni serije, prva z osmimi epizodami in druga z dvaindvajsetimi epizodami, kasneje pa je Lynch posnel še film z naslovom *Twin Peaks: Ogenj, hodi z menoj*, ki služi kot prolog serije. Po 26 letih je sledila še tretja sezona serije, sestavljena iz 18 delov, ki je bila na televizijski mreži Showtime premierno prikazana 21. maja 2017. V sezoni se prepleta več zgodb, mnoge od njih se nanašajo na originalno zgodbo o umoru srednješolke Laure Palmer, ki ga je leta 1989 preiskoval posebni agent Dale Cooper. V diplomskem delu se bom še posebej posvetila zadnji sezoni, ker za razliko od prvih dveh ni bila deležna veliko interpretacij, hkrati pa omogoča novo razumevanje izvirne serije.

Diplomsko delo bo razdeljeno na tri sklope. Prvi sklop bo namenjen predstavitvi in pojmovanju Davida Lyncha kot *auteurja*, nato bom v drugem sklopu umestila serijo *Twin Peaks* v njegov opus ter dokazovala njeno prelomnost v tedanjem času. Tretji sklop bo namenjen analizi tretje sezone serije, ob kateri bom premislila stanje sodobne TV produkcije danes. V tem kontekstu bom pokazala, kakšen vpliv je imela celotna serija na produkcijo in konsumpcijo nadaljevank. Moja hipoteza je, da je Lynch s formalnimi in vsebinskimi prijemi v seriji *Twin Peaks* ključno zaznamoval produkcijo nadaljevank nasploh in razširil izrazne možnosti te zvrsti, medtem ko zadnji zagon serije zaseda posebno mesto v siceršnji televizijski krajini in predstavlja nov izziv za interprete.

V diplomskem delu bom natančneje proučila naslednja raziskovalna vprašanja:

- Kakšno mesto ima serija v Lynchevem celotnem opusu? Kakšen je njegov prepoznavni slog, s katerim vtisne avtorski pečat na *Twin Peaks*?

¹ Uporaba termina »serija« je mišljena na splošno, kar v tem kontekstu velja tekom celotnega besedila.

- V čem je bila serija *Twin Peaks* prelomna v kontekstu produkcije televizijskih nadaljevanj nasploh?
- Kako se je produkcija in konsumpcija TV serij razvijala po *Twin Peaksu*? Kakšno je mesto zadnje sezone serije v kontekstu sodobnih nadaljevanj?

1.1. Metodologija

V diplomskem delu se bom posluževala naslednjih raziskovalnih metod: analizirala bom vse tri sezone serije *Twin Peaks* in istoimenski film. Pri tem bom uporabila študije primarnih in sekundarnih virov. S pomočjo Fredrica Jamesona, Mirta Komela in drugih avtorjev bom umestila serijo *Twin Peaks* v teorijo postmodernizma, pred tem pa bom orisala slogovne poteze Davida Lyncha in pokazala, na kakšen način vtisne avtorstvo na nadaljevanko. S pomočjo enakih parametrov bom poskušala dekonstruirati novo sezono.

2. Lynch kot televizijski *auteur*

David Lynch je vsestranski umetnik, največkrat prepoznan kot filmski ustvarjalec. Njegovi filmi so neobičajni, saj s svojimi pristopi ruši konvencije klasičnega hollywoodskega filma. Uporablja kompleksne pripovedne strukture, ki nimajo logične vzročno-posledične forme; bizarne identitete likov; distorzirane, paralelne, sanjske svetove in fantazije; temačno in psihedelično kinematografijo. Ob vsem tem lahko rečemo, da je Lynchev svet labirint, v katerem se zlahka izgubimo (Devlin, Biderman, 2011: 2).

Po zaslugi svojih nadrealističnih² kulturnih klasik, kot so *Eraserhead* (1977), *Človek slon* (The Elephant Man, 1980) in *Modri žamet* (Blue Velvet, 1986), je Lynch postal prepoznaven režiser. V omenjenih filmih je razvil močan osebni slog ter paleto prepoznavnih motivov (industrije in ameriškega podeželja), kar je nedvomno botrovalo k popularizaciji nenavadnega in nostalgiji za filmom *noir*³. S tem izrazito prepoznavnim slogom je v devetdesetih letih ustvaril nadaljevanko *Twin Peaks*, ki ga je kot režiserja predstavila širši publiki in to večinoma ljudem, ki ga po njegovih prejšnjih filmih niso poznali (Komel, 2011: 307; Komel, 2012: 25; Moldovan, 2015: 45). Značilni »lynchevski«⁴ elementi, ki definirajo avtorjev pečat⁵, so tisto, kar v primeru *Twin Peaks*a prenese iz konteksta filma na televizijo. Premik, ki ga naredi od *Modrega žameta* kot *art* filma do *Twin Peaks*a kot *art* televizijske nadaljevanke, je moč strniti v sledeče distinktivne poteze (Komel, 2011: 307; Moldovan, 2015: 45–46). Na prvem mestu je nadrealistični slog snemanja s sanjskimi in nadrealističnimi podobami, upočasnjenimi posnetki ter nenaravno svetlobo, kar pri gledalcu vzbuja občutek nelagodja in kaotičnosti. To se neposredno povezuje z njegovo drugo distinktivno potezo, ki pojmuje Lynchev okus za groteskno, bizarno in čudaško – izrazi, s katerimi se velikokrat opisuje njegove filmske stvaritve. Način njegovega ustvarjanja je tesno prepleten z dejstvom, da se avtor veliko ukvarja s slikarstvom in ravno zato je nadrealizem tisti temeljni atribut, ki velja

² Nadrealizem ali surrealizem je umetnostna smer z začetka 20. stoletja, »ki teži k preseganju resničnega in logično-razumskega s pomočjo vizij, halucinacij in nehotnih asociacij« (Fran, 2014–).

³ Z uporabo filmskega *noir* avtor reciklira slike iz preteklosti v žanrski pastiš (Pearson, 1997), kar bomo v nadaljevanju prepoznali kot značilno postmodernistično potezo.

⁴ »Tovrstne pridevniške forme, izpeljane iz avtorjevega priimka, pomenijo, da določeni avtorji zaradi svoje originalnosti, distinktivnosti in subjektivnosti ne prenesejo generičnih karakterizacij in obenem celo sami postanejo označevalci nekega specifičnega umetniškega toposa« (Komel, 2011: 307).

⁵ Koncept »avtorstva« se je razvil iz kinematografskih teorij Andréja Bazina in Alexandra Astruca. Prvi je leta 1951 pisal o režiserju kot avtorju, drugi pa je leta 1948 pisal o ideji, da morajo režiserji uporabljati svoje kamere kot pisatelji uporabljajo svoje pero: film naj bo oseben, filmska ekipa služi le kot orodje. »Avtorska teorija«, kot jo je kasneje poimenoval in nadalje razvil ameriški filmski kritik Andrew Sarris, se je prijela tudi v ZDA. Film preučuje kot izraz režiserjevega pogleda na svet, kjer filmski elementi postanejo avtorsko enotni in prepoznavni (Encyclopædia Britannica, 2019; Gobec, 2016: 14, 18; Komel, 2011: 306).

za srčiko »lynchevstva«. Za razumevanje Lyncha kot nadrealističnega avtorja⁶ je Mirt Komel posegel po izvornem pomenu besede, ki ga je utemeljil André Breton (Komel, 2012: 27, 29; Komel, 2011: 307):

»André Breton je v svojem *Manifestu nadrealizma* (1924) zapisal, da je 'smoter nadrealistične umetnosti razrešitev dveh stanj, sanjskega in dejanskega, ki sta zgolj navidez kontradiktorna, v nekakšno absolutno realnost, *nadrealnost*.' To razrešitev sanjskosti in dejanskosti je mogoče po Bretonu med drugim doseči preko tega, kar je imenoval 'avtomatično pisanje' (*écriture automatique*): pristopa, modeliranega po tehniki prostih asociacij, kakor jo je v pionirskih časih psihoanalize razvil Sigmund Freud, sicer tudi na splošno odločilna referenca za intelektualni in umetniški razvoj nadrealističnega gibanja« (Komel, 2012: 29).

Naslednja avtorska poteza je eksplicitna raba seksualnosti in nasilja, ki ima – poleg estetske komponente – funkcijo kritike ameriške družbe. Komel opozarja, da je treba vzeti v obzir dogajanje konec osemdesetih let, ko je imela televizija nizek tolerančni prag za tovrstne vsebine – še posebej, ko je bilo govora o družinskem nasilju in incestu (prav tam, str. 26). Zato je bilo v takratnem času še bolj šokantno, da se je zlo v primeru *Twin Peaks*a utelesilo v lik očeta mrtve protagonistke, ki naj bi jo zlorabljal že od njenih mladih let in kasneje tudi umoril.

Lynchevi liki so velikokrat izstopajoči, dvoumni in skrivnostni, upodobljeni s strani markantnih in neobičajnih posameznikov. Upirajo se konvencijam o zasledovanju cilja, ki so sicer značilne za filmske junake. Njihova naloga ni pripovedna, ne prispevajo k napredovanju zgodbe, temveč utelešajo določeno abstraktno idejo. V *Twin Peaks*u sta to Velikan in plesoči pritlikavec; v *Eraserhead*u je to ženska za radiatorjem, ki prepeva in taca po nekakšnih zarodkih; v *Mulholland Drive* sta to miniaturni ostareli par iz modre škatle. To je samo nekaj primerov, takšnih likov je še veliko več (Devlin, Biderman, 2011: 1–2; Manning, 2011: 66–67). Za takšne in drugačne upodobitve likov ima Lynch dolg seznam igralcev, na katere je navezan, kar je še ena značilnost vsakega filmskega *auteurja*. V okviru *Twin Peaks*a tu govorimo predvsem o igralcu Kylu MacLachlanu, ki je igral v vseh sezonah nadaljevanke *Twin Peaks*, v filmu *Ogenj hodi z menoj*, pred tem pa še v *Modrem žametu* ter *Dune* (Komel, 2012: 26–27). Drugi primer bi bil igralec Jack Nance, ki je z Lynchom sodeloval v šestih izmed njegovih filmov, praktično vse do svoje smrti. Kar se tiče ženskih likov, jih na veliko uprizarjajo igralke Sheryl Lee, Laura Dern, Naomi Watts ter Grace Zabriskie.

⁶ Nadrealistični prijemi, ki se jih Lynch poslužuje v svojih delih, izvirajo iz fascinacije nad nezavednim. Sam je večkrat izjavil, da je ustvarjanje filmov nezavedna dejavnost, kjer je racionalno mišljenje v napoto (Komel, 2012: 31).

Spoznali smo edinstven slog Davida Lyncha kot režiserja in orisali poteze, s katerimi je vtisnil avtorstvo na *Twin Peaks*. Nadaljevanka zaseda posebno mesto v njegovem opusu, saj se je Lynch z njo uveljavil kot *auteur* v okviru televizije, »kar je pravzaprav paradoks, če pomislimo, da je eden izmed temeljnih obratov postmoderne ravno odmik od modernističnega dojetja avtorja k sodelujoči kreativnosti anonimnega, nepodpisanega kolektiva, ki je bil vseskozi značilnost televizijske produkcije« (Komel, 2012: 34). Velja omeniti, da se *Twin Peaks* kot filmsko-televizijski hibrid velikokrat definira kot televizijski primerek postmoderne. Za sledečo analizo se je smiselno pomuditi pri teoriji postmoderne, ki jo je osnoval ameriški literarni kritik in teoretik Fredric Jameson. Slednji že od 80-ih let prejšnjega stoletja analizira popularne kulturne fenomene in s pomočjo teh interpretira nekatere premike v družbeno političnem tkivu.

3. Fredric Jameson in teorija postmodernizma

Fredric Jameson je v osemdesetih letih oblikoval paradigmo, ki je celostno razložila delovanje pojava, ki sliši na ime postmoderna. Pozna petdeseta oziroma zgodnja šestdeseta leta 20. stoletja so predstavljena kot prelom, ko se v kulturi zvrstijo inovacije na vseh ravneh, najbolj vidne pa so v umetnosti, filozofiji, literaturi, glasbi in arhitekturi. Modifikacije, ki se zgodijo, delujejo kot negacija premis moderne in kot zanikanje visokomodernistične umetnosti ter nasprotovanje takratni vladajoči ideologiji. Jameson pravi, da so spremembe v estetski produkciji najbolj vidne na področju arhitekture, zato formira svoj lasten koncept postmodernizma ravno na razpravah o arhitekturi, kjer se predstavlja kot nekakšen estetski populizem. Glavne značilnosti postmoderne dobe povezuje z značilnostmi postindustrijske družbe (kot jo imenuje Daniel Bell), ki je pogosto imenovana tudi informacijska, medijska ali potrošniška družba. Poudarja, da o prelomu, ki se je zgodil v šestdesetih letih, ne smemo razmišljati le na ravni kulture, ampak tudi na ravni družbe (Jameson, 2001: 7–13).

Ena temeljnih značilnosti je, da imamo v postmodernistični dobi poznega kapitalizma opraviti s fetišizmom potrošnega blaga, ki je vedno bolj potisnjeno v ospredje. Za primer navede primerjavo umetniškega dela *Diamond Dust Shoes* Andyja Warhola z Van Goghovo sliko kmečkih čevljev. Slednja nas nagovori ter okrog sebe ustvari »celotni manjkajoči predmetni svet, ki je bil nekoč njihov živ kontekst« (Jameson, 2001: 15), slika Warhola pa ne reče ničesar. Pri primerjavi teh dveh del avtor nadaljuje s pojavom brezglobinkosti, ki je tudi formalna lastnost postmodernizma. Tisto, kar je prej veljalo za globino, je tukaj zamenjala površina. Avtor v nadaljevanju trdi, da »izginjanje afekta« v postmodernistični kulturi pomeni, da je izginil koncept izraza modernističnih tematik, kot so odtujenost, samota, anomija itd. Koncept izraza je v visokem modernizmu predpostavljalo ločitev znotraj subjekta, neko metafiziko notranjosti in zunanosti. Izginjanje afekta lahko razumemo s pomočjo človeškega lika (na primer Marilyn Monroe pri Warholu), ki postane potrošno blago in se tako preobrazijo v svojo lastno podobo (Jameson, 2001: 15–20).

»Izginotje individualnega subjekta« in »vse manjše možnosti za osebni slog« vodijo do parodije, ki jo počasi izrinja pastiš oziroma »pasticcio« (Jameson, 2011: 24). Avtor ga razlaga kot pojav sopostavljanja različnih slogov iz preteklosti ter križanje različnih slogovnih form in del, kar zgodovinarji arhitekture imenujejo »historicizem«. Primer postmodernističnega pastiša je viden v »nostalgičnem filmu«, ki vprašanje pastiša projicira na kolektivno družbeno raven. Vloga nostalgije v postmodernem filmu je v obuditvi njenih kulturnih fenomenov.

Takšni filmi poskušajo zajeti privlačno realnost preteklega doba od 30-ih do 50-ih let. V nadaljevanju vpelje koncept »simulakra«, torej popolnoma enake kopije nečesa, česar izvirnik ni nikoli obstajal. Primer tega bi bila slika, ki je nastala po navdihu fotografije dejanske podobe. To pomeni, da nastane kopija kopije, ki ustreza nekemu novemu namenu, medtem ko je prvotni pomen podobe popolnoma izgubljen. Značilno za postmodernizem je tudi obujanje preteklosti na način poustvarjanja le-te. To ne pomeni, da zavrača preteklost ali zgodovino, ampak jo obnavlja z intenco bogatenja sedanosti. Pristop sedanosti preko simulakra oziroma pastiša stereotipizirane preteklosti podeli sedanji resničnosti zgodovinski čar in bleščavost. Postmodernistična dela nimajo namena reprezentirati zgodovinske preteklosti, saj raje odsevajo naše predstave o njej. Jameson se dotakne tudi postmodernističnega časa. Ta se ta kaže kot razpad časovnosti, ki »nenadoma osvobodi sedanost časa vseh dejanj in namer, ki bi jo lahko osredinjale in po katerih bi bila prostor delovanja« (Jameson, 2001: 37). Jameson to imenuje tudi »izolirana sedanost«, ki jo utemeljuje na Lacanovem opisu shizofrenije »kot razpad označevalne verige, se pravi med seboj povezanih sintagmatskih nizov označevalcev, ki tvorijo neko izjavo oziroma pomen«⁷ (Jameson, 2001: 24–37).

Razumevanje postmodernizma ni pomembno le za tolmačenje *Twin Peaks*a kot primer postmoderne delo, ampak je ključen aparat, skozi katerega lahko razlagamo nekatere Lyncheve prijeme v njegovem filmskem opusu: preplet različnih žanrov v parodijo in pastiš, kjer uporaba filmskega *noir* kot žanra v primeru *Modrega žameta* deluje na način recikliranja preteklosti; dezorientirani paralelni svetovi v *Eraserheadu* in *Twin Peaksu*, ki se kažejo v razpadu časovnih in prostorskih koordinat (Pearson, 1997); intertekstualne reference v vseh njegovih filmih, kjer se avtor sklicuje na številne ameriške klasike⁸; obujanje preteklosti preko koncepta simulakra, ki se kaže v novi sezoni *Twin Peaks*a, itd. Vsi ti elementi povezujejo Lyncha kot avtorja z Jamesonovim postmodernizmom. V nadaljevanju se bomo zavoljo naloge posvetili le tistima dvema postmodernima premisama, s katerima je serija močno učinkovala na produkcijo televizijskih nadaljevank v preteklosti. Omenjena elementa sta hibridna forma serije, ki združuje elemente filma in televizije, ter žanrski pastiš.

⁷ Konkretno se to kaže v razpadu koherentnih naracij posameznikove identitete, kjer so preteklost, sedanost in prihodnost združene v nepovezano sedanost časa (Jameson, 2001: 36–37).

⁸ V *Twin Peaksu* je to recimo film *Vertigo* (1958) Alfreda Hitchcocka in televizijska serija *The Fugitive* (1963–1967). Lik Donne Hayward (Lara Flynn Boyle) in Jamesa Hurleya (James Marshall) spominjata na Jim in Judy, ki ju igrata James Dean in Natalie Wood iz filma *Upornik brez razloga* (*Rebel without a Cause*, 1955) Nicholasa Raya, lik Laure Palmer (Sheryl Lee) pa vsebuje nekatere elementa iz biografije Marilyn Monroe, ki sta jo Lynch in Frost tik pred *Twin Peaksom* preučevala za scenarij (Hawkes, 2019: 151–152).

4. *Twin Peaks* (1990-1991)

Preden se lotimo ključnih potez serije, velja na kratko navesti nekaj osnovnih informacij o njej. Ob koncu osemdesetih let je Lynch pričel s snemanjem televizijske nadaljevanke *Twin Peaks*, kjer se mu je kot pisec in producent pridružil Mark Frost⁹. Slednji naj bi s svojimi televizijskimi izkušnjami predstavljal protiutež prekomerni kreativnosti in nekonvencionalnosti Lyncha. Na televizijske ekrane sta uspela pripeljati mešanico ameriške malomeščanske idile, ki se kaže v dramatično-komičnih vložkih ljubezenskih spletk ob »preklete dobri« kavi in značilni češnjevi piti, kar je gledalce vesplošno pritegnilo; skrite, pokvarjene strani družbe (umor, nasilje, prostitucija, droge), ki je šele postajala zanimiva za televizijsko občinstvo, ter nadnaravnih vložkov, ki dajejo seriji avtorski pečat in karakter. Pilot serije je dosegel astronomsko številko ogledov, natančneje 34,6 milijonov¹⁰. Gledanost se je hitro razširila čez Atlantik in tako prišla tudi do nas. Ljudje so z veliko vnemo čakali nadaljevanje in zaključek osrednje, vodilne zgodbe, čemur se je Lynch karseda ogibal. Čeprav ni imel namena razkriti glavne skrivnosti, so bili pritiski TV mreže, koproducenta in gledalcev tako veliki, da so vodili k razrešitvi umora Laure Palmer na sredi druge sezone. Producenta sta, zaradi drugih filmskih projektov, drugo sezono veliko prepuščala številnim drugim piscem, ki so serijo vodili v povprečnost, tako da je gledanost drastično padla. Po petnajsti epizodi je serijo čakal *hiatus* - odlog za nedoločen čas, ki mu običajno sledi ukinitiv. Na pobudo vdanih gledalcev, ki jih je *Twin Peaks* očaral kljub padcu kvalitete, je ABC omogočil produkcijo in predvajanje še zadnjih šestih epizod. Tik pred koncem je Lynch v serijo znova inkorporiral nerešljivo skrivnost vseprisotnega zla, ki se naseli v telo specialnega agenta Dalea Cooperja in na tej točki zaključil drugo sezono (Komel, 2012: 13–19).

Mesec po zaključku zadnjega dela druge sezone je Lynch oznanil vračanje *Twin Peaks*a in tako smo leta 1992 namesto epiloga v formi televizijske nadaljevanke pričakali prolog v obliki celovečernega filma z naslovom *Twin Peaks: Ogenj hodi z menoj*. Snemalna zasedba je bila nekoliko spremenjena, namesto Frosta je imel Lynch novega partnerja Roberta Engelsa. Film je nastal z namenom zaokrožitve dogajanja televizijske nadaljevanke, ni pa znano, zakaj že takrat ni prišlo do nadaljevanja v obliki tretje sezone. *Twin Peaks: Ogenj hodi z menoj* so leta 1992 predstavili na filmskem festivalu v Cannesu, kjer pa film ni bil dobro sprejet s strani publike. Seveda, film ni dohajal neprekosljive prve sezone, kosati pa se ni mogel niti z

⁹ Frost je pred tem pisal scenarije za televizijsko nanizanko *Hill Street Blues* (Komel, 2012: 14).

¹⁰ Danes je takšna gledanost zaradi spremenjene distribucije in konsumpcije TV vsebin nepojmljiva. K temu se vrnemo na koncu.

najboljšimi deli druge sezone. Mirt Komel meni, da je film pokopal televizijsko nadaljevanko ravno zato, ker je ni mogel preseči. Nadalje pravi, da je »film [...] umoril televizijsko nadaljevanko, prav tako kot je televizijska nadaljevanka umorila film« (Komel, 2011: 305). V prejšnjem poglavju smo pojasnili, kako je Lynch s *Twin Peaksom* vpeljal koncept filmskega avtorja v formo televizije, kar je prispevalo k temu, da lahko razumemo nadaljevanko in istoimenski film kot enega glavnih mejnikov televizijske in filmske umetnosti postmoderne (Komel, 2011: 303–305). O tem med drugim priča tudi sama forma serije.

Na splošno je serija generičen pojem, ki označuje celoten spekter tega dotičnega televizijskega formata, hkrati pa jo lahko dojemamo kot poseben pojem, ki ji poslovenjeno pravimo »nanizanka« (Komel, 2015). Ta se loči od seriala (v slovenščini: »nadaljevanka«), ki temelji na nadaljevanju. Junaki se srečujejo s številnimi življenjskimi, družinskimi in ljubezenskimi dramami, ki jim ni videti konca. Kljub nekaterim razpletom se zgodijo drugi novi zapleti, tako da noben razplet ne prinaša pravega zaključka. Posledica neskončnega narativa nadaljevanke—in njenega večnega odlaganja konca je ponavljanje in vsebinska istost (Krečič, Novak, 2011: 16–18). Takšen primer seriala so *soap opere*:

»Ko sem začel redno gledati *soap opere*, me je presenetila nenavadna narativna redundanca znotraj vsake epizode. V prvi sceni je Skip povedal Carol, da odpoveduje poroko. Dve sceni naprej je Carol povedala Gregu, da je Skip odpovedal poroko. Po prvem reklamnem vložku je Greg povedal Susan, da sta se Skip in Carol razšla. Isto Informacijo – da sta se Skip in Carol ne bosta poročila – so ponavljali štiri ali petkrat v enourni epizodi« (Robert C. Allen, 1987, citirano po Luthar, 1992: 37).

Za razliko od seriala serija ali nanizanka ne temelji na ponavljanju odloga, ampak narobe – na ponavljanju konca. Liki so znotraj epizode postavljeni pred problem, ki ga še v isti epizodi razrešijo, kar velja tudi za vse nadaljnje dele. Primer žanrov, ki ustrezata tej formi, sta *sitcom* in detektivka, čeprav je pri slednji mogoče opaziti elemente nadaljevanke, saj se liki srečujejo s težavami, ki se vlečejo čez več epizod (Krečič, Novak, 2011: 18–19).

Do petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja sta tako obstajali samo prej omenjeni televizijski narativni formi, šele kasneje, v sedemdesetih letih, se iz njiju razvije nova televizijska narativna forma, ki ji pravimo epizodična nadaljevanka (*episodic serial*). Zanj je značilno združevanje oblik preteklih dveh modelov, in sicer epizodično zaključenost nanizanke ob linearni narativni formi nadaljevanke. Kasneje, v osemdesetih letih, nastane še četrta forma, sekvenčna nanizanka (*sequential series*), ki epizodno serialnost razširi na sezonsko kontinuiranost, poleg tega pa temelji na individualnem razvoju likov (Komel, 2012: 39–40). Serije *Twin Peaks* pa ni mogoče natančno umestiti v nobeno prej omenjeno

televizijsko narativno formo, ker vsebuje elemente dveh različnih form, ki sta jih avtorja med seboj združila in pomešala. Sestavljena je iz kontinuiranega nadaljevanja detektivskega umora Laure Palmer, ob tem pa se hkrati odvijajo epizodne *soap opera* nadaljevanke drugih ljudi v mestu. Mirt Komel to novo hibridno obliko, ki izhaja iz svojih hibridnih predhodnic, imenuje »serijska nanizanka« (prav tam).

4.1. Prelomnost serije: hibridna forma in žanrski pastiš

Pogosto mešanje utečenih formatov in kombiniranje pripovednih struktur ni za televizijo nič novega. A Lynch je šel v tem še dlje. V *Twin Peaksu* je prepletal neobičajne kombinacije naracijskih in žanrskih slogov, tako filmskih kot televizijskih. S tem si je nadaljevanka prislužila oznako »postmoderne televizije«, ki jo s pomočjo Jamesona lahko definiramo kot hibridno-parodično formo pastiša. *Twin Peaks* je hibridiziral že tako hibridizirane naracijske forme in je tako serialnost prignal do skrajnosti (Komel, 2015).

Kljub hibridnemu formatu »serijske nanizanke« so nekateri razumeli *Twin Peaks* kot medsebojno povezane televizijske filme. Razloge za to je moč najti v filmskih elementih, ki so prisotni v sami seriji. Pojavnost filmskega v televiziji je vidna že zaradi ustvarjalcev, saj je Mark Frost televizijski režiser, medtem ko je David Lynch filmski režiser. Nadalje, številni igralci, ki nastopajo v seriji, so bili prej (izključno) filmski igralci, ki jih Lynch pobral iz svojih predhodnih filmov. Takšen primer je Jack Nance (v seriji igra lik, ki se imenuje Pete Martell), poleg njega pa še Kyle MacLachlan (v seriji igra F.B.I. agenta Dale Cooperja). Omeniti velja tudi uvodno špico, ki napove naslov serije, glavne igralce, režijo, pisce scenarijev in glasbo, kar je ponovno bolj filmski element kot pa televizijski, saj za televizijo ni običajno, da poudarja svojo zrežiranost (Vidali, 1994: 16–17). Glede na to, da so o seriji toliko govorili na filmski način, je zanimiva kasnejša primerjava serije s filmom *Twin Peaks: Ogenj, hodi z menoj*, kjer Zdenko Vrdlovec govori o filmskosti prve in televizijskosti drugega: »[...] je imela televizijska nadaljevanka *Twin Peaks* kvalitete 'pravega' filma, medtem ko je film *Ogenj, hodi z menoj* pod nivojem TV nadaljevanke oziroma ima televizijske lastnosti« (Vrdlovec, 1992, citirano po Vidali, 1994).

Ob tem nemara ni odveč dodati še premislek glede žanra serije. *Twin Peaks* s podiranjem običajnih žanrskih meja krši norme, tematske in formalne zakonitosti, kar pomeni, da njegova tipološka klasifikacija in kategorizacija ni tako preprosta. Začetek prve epizode pokaže, kako lokalna policija najde truplo umorjene Laure Palmer, popularne srednješolke, na obrežju

jezera. Ker je to že drugi umor, ki se je zgodil na podoben način, pokličejo na pomoč Dala Cooperja, specialnega agenta F.B.I., v upanju, da bodo prišli zadevam do dna. Tako se prične detektivska zgodba, ki se vrti okrog skrivnostnega vprašanja »Kdo je ubil Lauro Palmer?«. Če strnemo, glavni narativ je detektivka, ki raziskuje primer tragičnega umora, vendar to ni edini žanr, ki se v seriji pojavi. Poleg te glavne zgodbe smo priča še čisto pravim *soap opera* zgodbam, ki se paralelno dogajajo stranskim likom, s poudarkom na številnih ljubezenskih trikotnikih. Na primer, tekom serije izvemo, da je imela Laura fanta z imenom Bobby Briggs, ki se je na skrivaj dobival s Shelly Johnson, medtem ko je sama (Laura) imela ljubimca Jamesa Hurleya, ki se kasneje zaljubi v njeno najboljšo prijateljico Donno Hayword. To je samo ena ponazoritev ljubezenskega trikotnika (oziroma mnogokotnika), v seriji se jih pojavi še veliko več, gledalec pa hitro dobi občutek, da so res vsi prepleteni med sabo (Komel, 2012: 40–41). Poleg omenjenih imamo še druge žanrske stile: nenavadne *sitcom* prizore; elemente filma *noir*, ki so prisotni znotraj detektivske zgodbe in se sučejo okrog mrtve srednješolke, ki je utelešena v fotografijah, posnetih in dnevnikih; grozljive *horror* prizore, v katerih sta prisotna demonska BOB in MIKE; elemente znanstvene fantastike, kajti v seriji pojavljajo tudi velikani in pritlikavci, sove, ki niso to, kar se zdijo, ter sporočila zunajzemeljskih bitij (Komel, 2011: 311).

Svojevrstnost *Twin Peaks*a se kaže ravno v tej izrabi žanrov, ki jih je Lynch izigral enega proti drugemu. »Neskončnost soap opere je izkoristil za zgodbo o neskončnosti, večnosti in nerešljivosti problema zla. [...] Detektivko pa je izkoristil za potujitev in s tem problematizacijo realnosti, kakršno prezentirajo soap opere« (Vidali, 1994: 14–15).

Vendar v *Twin Peaksu* ne gre le za postmodernistično mešanje žanrov, ampak za vzpostavitev meta-pripovedi, ki obenem reflektira in samoironizira status popularno kulturnih žanrov in zvrst TV nadaljevanke nasploh. To je razvidno v scenah, kjer je navzoče predvajanje miniserije *Povabilo k ljubezni* (»Invitation to Love«). To je *soap opera*, vključena v serijo *Twin Peaks*, ki na eni strani deluje kot kritika poneumljene televizijske družbe, na drugi strani pa parodično zrcali *soap opera* momente v sami seriji. Eden takšnih prizorov je, ko nekdo skozi okno ustrelji Leeja Johnsona, ob tem pa se na televiziji, v miniseriji »Invitation to Love«, odvrti prizor, kjer ravno tako nekoga ustrelijo (Komel, 2012: 42–43). *Povabilo k ljubezni* ponuja gledalcu še eno resničnost, ki se odraža kot refleksija izkrivljene podobe družbe (Hawkes, 2019: 152). »Liki v nadaljevanki *Twin Peaks*, ki gledajo nadaljevanko *Povabilo k ljubezni*, so odraz samih gledalcev, ki gledajo nadaljevanko *Twin Peaks*, v kateri se gleda nadaljevanko *Povabilo k ljubezni*« (Komel, 2011: 317).

Če strnemo, nadaljevanka je kljub vzponom in padcem v tedanjem času veljala za nekaj čisto novega, neobičajnega in še nikoli videnega. Njena posebnost in drugačnost se je kazala pri žanrski, narativni in slogovni strukturi, s katero je eksperimentirala in s tem kršila konvencionalna pravila televizije. K razumevanju *Twin Peaks*a kot prelomne televizijske serije devetdesetih let je nedvomno prispevala njena hibridna forma »serijske nanizanke«, ki združuje detektivsko zgodbo s *soap opero* in poleg tega vključuje še elemente filma *noir*, komedije, nadrealizma in metafizike. Poleg navedenega velja omeniti, da je *Twin Peaks* nastal ravno na preseku dveh obdobj, zaradi česar »sam po sebi predstavlja ta presek moderne s postmoderno televizijo: vse, kar je seriji predhodilo, je bila konvencionalna moderna televizija, vse, kar ji je sledilo, pa se je nanjo eksplicitno nanašalo ali vsaj implicitno oziralo« (Komel, 2012: 9). Nedvomno je to zgodovinsko ozadje pripomoglo k temu, da je v televizijskem svetu pustila ogromen pečat.

Do sedaj smo spoznali Lynchev umetniški opus, njegove distinktivne slogovne poteze in definirali prelomnost originalne serije skozi postmodernistične elemente. V okviru teh indikatorjev bomo v nadaljevanju skušali proučiti tretjo sezono nadaljevanke, iskali in konkretizirali bomo značilne lynchevske prvine, se pomudili pri vsebinski analizi ter preverili, ali je Lynch s formalnimi in vsebinskimi prijemi v seriji *Twin Peaks* ključno zaznamoval produkcijo nadaljevank nasploh, razširil izrazne možnosti te zvrsti. Zadnji zagon serije zaseda posebno mesto v siceršnji televizijski krajini in predstavlja nov izziv za interprete.

5. *Twin Peaks: Vrnitev* (Twin Peaks: The Return, 2017)

Uvodoma smo povedali, da je tretja sezona *Twin Peaks: Vrnitev* doživela premiero na nedeljo, 21. maja 2017, v okviru televizijske mreže Showtime. Posneta je kot film v osemnajstih delih, ki sta jih skupaj napisala Mark Frost in David Lynch. Hibridna forma filma in televizije je prva postmodernistična značilnost, ki jo lahko takoj opazimo pri novi sezoni. Vse epizode je režiral Lynch, za razliko od prve in druge sezone, kjer sta avtorja režijo prepuščala tudi drugim režiserjem. Prva dva dela sta se uvrstila na program filmskega festivala v Cannesu, kar velja za izjemno čast, saj je festival prvič v svoji zgodovini dal priložnost televizijskim serijam (MMC RTV SLO, 2017). Že v tem vidimo drugačnost, saj serija izstopa od uveljavljene produkcije standardiziranih televizijskih serij.

Za začetek velja orisati zgodbo. Vsebino, ki ima zapleteno pripovedno strukturo, je vse prej kot preprosto povzeti. Že zelo zgodaj lahko opazimo mnoge značilne Lyncheve distinktivne poteze, ki smo jih očrtali na začetku. Poleg abstraktne nedorečenosti in upiranja klasični narativni shemi se soočamo z izredno počasnim napredovanjem zgodbe, polne nerazumljivih elementov. Dialogi so počasni, včasih celo pusti in neživljenjski, vsebujejo dolge pavze in občasno zelo statično kamero. Občutek nam daje, da gre za nepomembne dogodke, ki med seboj niso povezani. Že v prvi epizodi smo priča vzporednemu prepletu različnih zgodb, kjer spremljamo fragmentirane prizore, ki so prostorsko in časovno razpršeni in kaotični. Sezona se prične s ponovitvijo dela iz druge sezone, ko mlada Laura Palmer sporoči agentu Cooperju, da se vidita čez 25 let. Sledi uvodna špica okrepljena z nosilnimi twinpeaksovimi elementi (voda, ki preide v slap, premikajoče se rdeče zavese, hipnotična črno-bela tla), nakar smo postavljeni v črno-belo Rdečo sobo¹¹, kjer vidimo Velikana (The Giant) in vidno postaranega agenta Cooperja. Slednji v pogovoru z Velikanom ugotovi, da je čas za vrnitev v realnost. Ta mu poskuša podati nekaj namigov¹², ki so za gledalca v trenutku gledanja popolnoma brez konteksta. Ob tem velja opomniti, da je agent Cooper v Črni loži že 25 let, njegov dvojnik, ki pa je pobegnil iz Črne lože, živi v resničnosti.

¹¹ Metafizična Rdeča soba je že iz originalne serije najbolj prepoznavno prizorišče iz Twin Peaksa, z značilnimi rdečimi zavesami, črno-belimi tli, minimalistično sedežno garnituro in starogrškimi kipi. V njej vsak lik najde svoj abstraktni metafizični nadomestek oziroma, natančneje, vsak nadrealistični prebivalec Rdeče sobe ima svojega varovanca. Cooperju pomaga Velikan, zato ju v prvi epizodi *Vrnitve* vidimo skupaj, kjer mu poda nekaj namigov. Rdeča soba je razcepljena na Belo in Črno ložo, ki sta kakor položeni druga na drugo. Logika obeh lož je nepredvidljiva, saj so v njej porušene tako časovne kot prostorske koordinate. To distorzijo časa in prostora po Jamesonu prepoznamo kot značilno postmodernistično potezo (Komel, 2018: 21–22).

¹² Velikan mu poda kriptična sporočila: »430«, »Richard in Linda. Dve muhi na en mah.« ter mu pove, da je Cooper »daleč stran«.

Zastavljena kompleksna naracija se kaže tudi v vseh nadaljnjih delih. Središče zgodbe le delno ostaja v mestecu Twin Peaks, saj nas dogodki peljejo tudi v Las Vegas, Južno Dakoto in New York, kjer se srečamo s kriminalnimi mrežami, preprodajo drog, zavarovalniškimi goljufijami in portali različnih dimenzij (Sanna, 2019: 10).

Za lažje razumevanje zgodbe, njenih odnosov med preteklostjo in sedanjostjo ter vzrokom in posledico je smiselno natančneje preučiti pripovedno strukturo. Uporabljanje nepovezane narativne strukture, brez vzročno-posledične forme, je v Lynchevih filmih vsesplošno znana poteza in smo ji bili priča že v originalni seriji. Različni poznavalci filmske naracije se strinjajo, da je David Lynch eden redkih avtorjev, ki snema filme z nedoločeno narativno formo. Warren Buckland je to trditev razčlenil pri analizi Lynchevega filma *Izgubljena cesta* (1997), kjer je poudaril določene dvoumnosti filma, ki se kažejo na področju vzročno-posledične forme znotraj narativne strukture. Sprva dobimo vtis, da film uporablja konvencionalne oblike narativa z jasnimi in linearnimi vzročno-posledičnimi odnosi, vendar kaj kmalu spoznamo, da to ne drži. Ko se pripoved giblje naprej, se pojavljajo pripovedne vrzeli, ki niso zapolnjene, avtor pa nadaljuje s podajanjem novih informacij, ki pri gledalcu izzovejo dvom o zanesljivosti zgodbe. Buckland zaključuje, da Lynchevi filmi s svojo distinktivno pripovedno formo preigravajo tradicionalne pripovedne sheme, saj Lynch te sheme uporablja na nove, nepredvidene načine. V *Vrnitvi* je ta splošna narativna struktura očitne nekonvencionalnosti pripeljana do skrajnosti, ne le z dodajanjem novih skrivnosti in vprašanj, temveč tudi s spodkopavanjem starih. Prizori so zastavljeni na način, da poleg novih ugank uvajajo številne dvoumnosti, tako da veliko zgodb ostaja nejasnih in nedokončanih. Nerazrešene skrivnosti niso le vir pripovedne snovi, marveč se jih retroaktivno postavlja v nov kontekst. Oboževalci serije so pričakovali, da bodo našli odgovore na nerazrešena vprašanja, ki jih je druga sezona pustila v zraku, vendar jih je način pripovedi v novi sezoni presenetil. Tretja sezona poudarja radikalno nerešljivo in odprto naravo preteklosti, medtem ko odpira nove in nove zaplete in ne zaključuje starih (Ellis, Theus, 2019: 26–29).

Kljub izobilju dogodkov in nelinearnim preskokom med prizori lahko strnemo, da je glavna zgodba *Vrnitve* nekakšna odisejada agenta Cooperja nazaj v resničnost. Cooper pa ima na svetu svojega dvojnika – *doppelgängerja* – zlobnega Cooperja, medtem ko se sam skuša rešiti iz ujetosti Črne lože. Idejna postavitev je boj med dobrim in zlim, ki se je zastavila že v filmu *Ogenj hodi z menoj*, s katerim nova sezona vleče vzporednice. Lynch se je s filmom poigral s pričakovanji občinstva na način, ki ga noben ni predvideval: dogajalni čas je postavil pred dogodke nadaljevanke. Namesto razkrivanja skrivnosti, ki vodijo do epiloga, se je film

poglobil v osebno zgodbo Laure Palmer ter mitologijo duhov iz Bele in Črne lože. Kritiki so mu očitali, da je s tem zgrešil pravo bistvo *Twin Peaks*, saj je bil ton filma precej temačen in nič kaj »twinpeaksovski«.

Temačno vzdušje, polno nasilja, se ohranja tudi naprej v tretji sezoni. *Vrnitev* ne ustreže gledalčevi želji po ponovnem obisku idiličnega mesteca, v katerega se je na samem začetku zaljubil Dale Cooper (in gledalec vanju). Obuditev takšnega sveta pravzaprav ni več možna, vendar nas Lynch subtilno draži z referencami nanj. Prvih nekaj epizod je namenoma praznih vseh navezav, kljub temu da se nekateri prizori odvijajo v mestu Twin Peaks. Večinoma so nam prikazane nejasne in bržkone namenoma nerazumljive podobe, zato da imajo reference, ko se zares pojavijo, še povečan učinek.

Nemogoče si je zamisliti *Vrnitev*, ne da bi pomislili na izvirno serijo. Ponovno oživljanje neke franšize nujno pomeni dialog s preteklostjo, ob tem pa ne smemo pozabiti na veliko število oboževalcev in njihovih visokih pričakovanj. Lynch je vedel, da si oboževalci želijo Dalea Cooperja – ker je on sinonim za *Twin Peaks*. Vendar se subverzija pričakovanj tu ponovi. Izkaže se, da Dale Cooper ostaja ujet v Črni loži vse do 16. epizode serije.

V tretji epizodi spremljamo poskus izhoda agenta Cooperja iz Črne lože v resnični svet. Pot se vije nekje med Belo in Črno ložo, v katerem so suspendirane tako prostorske kot časovne dimenzije in to je natanko tista poteza, ki jo po Jamesonu prisodimo postmodernističnemu delu: »razpad časovnosti nenadoma osvobodi sedanost časa vseh dejanj in namer, ki bi jo lahko osredinjale in po katerih bi bila lahko prostor delovanja« (Jameson, 2001: 37). Tudi dodani vizualni in zvočni učinki so tam z namenom, da gledalca dezorientirajo.

Čeprav Črno ložo poznamo že od originalne serije, smo v prvih petnajstih minutah epizode priča popolnoma novim razsežnostim te ideje. Nadrealistični elementi spremljajo Cooperja, ki na svoji poti iz Črne lože pristane v nekem vesolju z žensko brez oči. Tam je tudi nekakšen stroj s številčnico, ki je morebiti namenjen prehajanju skozi različne dimenzije. Kasneje se izkaže, da je točno to njegov namen, saj posrka Cooperja, vendar se manifestacija v fizično telo hudo ponesreči. Skozi električno vtičnico se naseli v telo še enega svojega dvojnika, imenovanega Douglas Jones. Slednjega je izdelal Cooperjev zlobni dvojnik, da bi se izognil prisilnemu povratku v ložo. Logika lože je namreč taka: da Cooper zapusti Črno ložo, se mora drugi vrniti. In tu nastopi vloga dvojnika.

Cooper je sedaj v vlogi Douglesa Jonesa, na kratko Dougija, ki ga ravno tako igra Kyle MacLachlan. Lynch nas ponovno potegne vse za nos, saj je Dougie primer slaboumnega osebk, oropanega vse svoje karizme, daleč od tega, kar bi gledalec pričakoval ob vrnitvi Cooperja. Njegova vloga v seriji zavzema mesto zavarovalniškega agenta in odvisnika od iger na srečo. S pomočjo postmodernističnega konceptualnega aparata bi lahko Dougija dojemali kot primer brezglobinskega simulakra, vendar ni tako preprosto. Na nek način Dougie-Cooper predstavlja *Twin Peaks* v njegovi najboljši luči – nepredvidljivo vizionarsko delo, s katerim ustvarjalca izzivata občinstvo, namesto da bi mu ustregla.

Z likom Dougija smo občasno priča drobcem čiste, preproste nostalgije. Njegove reakcije na kavo, češnjevo pito in omembo imena »Gordon Cole« v filmu *Sunset Boulevard*¹³ so stvari, ki kričijo po *Twin Peaksu* iz devetdesetih. Tudi pojav lika Audrey Horne, ki z oblačili in ličili jasno referira na svojo najstniško podobo, nas ne pusti ravnodušne. Čeprav njen lik v zgodbi ni več tako pomemben, se vseeno pojavlja zgolj za potešitev gledalčeve želje po »twinpeaksovem« *Twin Peaksu*. Nostalgija gledalca zagradi tudi ob Badalamentijevi glasbi, ki nas zadane po treh epizodah tišine. V trenutku, ko Bobby Briggs zagleda Laurin portret, prizor preglasi značilna glasbena téma. Vidimo, da se *Twin Peaks: Vrnitev* veliko igra z nostalgijo: včasih jo namerno zbuja (v primeru Audrey), spet drugič jo parodira (v primeru Dougija) (Herman, 2017; McCarthy, 2019: 170). Vseeno se omenjeni nostalgčni drobc, pogosto asociirani s *Twin Peaksom*, velikokrat izgubijo v novi sezoni. To načrtno odsotnost lahko dojemamo kot kritiko današnjega časa, zasičenega z nostalgijo. Nova sezona je zastavljena kot anti-nostalgčna (Leskovar, 2018) na način, da noče ugoditi pričakovanjem gledalcev in bazi navdušencev prvotne serije. To lahko razumemo skozi Jamesonov aparat, ki pravi, da nostalgčnost ni bila nikoli »stvar nekakšne staromodne 'reprezentacije' zgodovinske vsebine« (Jameson, 2001: 28). Namen tretje sezone ni obujanje starega sveta, temveč kritika vseprisotne nostalgčne prakse. Ta protislovna obravnava nostalgije se kaže kot Lynchev avtorski podpis in je zastavljena kot izziv interpretom.

Dougie-Coop prizori niso samo predmet nostalgije, temveč tudi komičnih aspektov v seriji. Ravno tako kot izvorna serija, *Vrnitev* spretno meša žanre, ki prepletajo dramo, *horror*, kriminalko, *mystery* ter komedijo, ki ob hkratnem posluževanju nadrealizma kombinira še nadnaravne elemente. Ponovno smo priča žanrskemu pastišu, ki v tem pogledu ustreza še eni karakteristiki postmoderne.

¹³ S pojavom omenjenega *noir* filma, smo ponovno priča intertekstualnim referencam, s katerimi avtor, sodeč po Jamesonu, reciklira slike iz preteklosti.

Komični efekti znotraj serije delujejo mestoma zabavno, mestoma absurdno. So najbolj simpatični in najlažje razumljivi prizori v celotni sezoni, kljub počasnemu napredovanju in ponavljajoči se naravi. Večina zaslug za komičnost gre prav igralcu Kyllu Maclachlanu, ki se v vlogi Dougija odlično znajde. Tu lahko opazimo osnovne *sitcom* vzorce, ki se jih je posluževala že originalna serija. Njegova mimika je odlična za situacijsko komedijo, njegovo ponavljanje besed mu da ravno dovolj besednjaka, da se osnovno izraža. Absurden humor pa še posebej pride do izraza v trenutkih, kakršen je recimo njegov ritualni vzklik »Helloooo-ooo-ooo« vsakič, ko zadane glavni dobiček ali pa ko ponovno odkrije kavo in češnjevo pito (Murthi, 2017). Lik Dougie-Coopa je prava svežina za celotno serijo, saj deluje kot nekakšen protipol temačnemu tonu, ki preveva sezono. Njegova naivnost in nedolžnost nastopata kot kontrast k izrazitemu nasilju, ki obdaja svet *Twin Peaks*.

Vrhunec sezone predstavlja osmi del nadaljevanke, kjer v skoraj 20-minutni sekvenci spremljamo jedrsko eksplozijo, ki se zgodi v kraju White Sands v Novi Mehiki 16. julija leta 1945. Posnetek prikazuje eksplozijo najprej od daleč, nato od blizu, nakar vstopimo v njeno notranjost. Vizualizacijo močnih sil in energijsko nabitih delcev spremlja visokofrekvenčno ječanje razglašanih strun, kar ustvarja skrajno napeto vzdušje. Ob tem izredno dolgem in neprijetnem prizoru se gledalcu ves čas poraja vprašanje: »Kaj pravzaprav gledam?«. Na izrazito simbolni ravni nam Lynch skuša prikazati izvor vsega zla, ki ga v svetu *Twin Peaks* poseblja demonična pojava BOB-a. To bi lahko razumeli, kot da je silovita eksplozija povzročila razpoko v prostoru in času, kar je omogočilo različnim silam, kot je BOB, prehajanje med vrzeli.

Celotna epizoda se kaže kot prava nadrealistična mojstrovina, kjer pride režiserjeva ustvarjalnost najbolj do izraza. V teh pomensko težko določljivih sekvencah so prizori ponazorjeni kot pravo umetniško delo. Dogajanje preklaplja med preteklostjo in sedanostjo, kar lahko razumemo kot nekakšen tok zavesti, kjer nimamo koherentnega sosledja dogodkov (Leskovar, 2018). Čeprav je pričujoča epizoda za današnjo televizijsko produkcijo skorajda nezaslišana, verjamem, da bi jo Mirt Komel z veseljem označil za pravo *art* televizijo, ravno tako kot je to storil za prvo sezono.

Najsvetlejši moment *Vrnitve* je nedvomno 16. epizoda, ko se agent Cooper prebudi iz kome¹⁴. Zmagovalni dogodek, ki smo ga vsi pričakovali, pospremi glavna glasbena téma, kar dodatno

¹⁴ V prejšnjem delu gledamo, kako kot Dougie ob omembi imena »Gordon Cole« na televiziji dobi močan impulz, da mora vtakniti vilico v električno. Slednja ima ključno vlogo v sezoni, saj deluje kot prevodnik za različna bitja iz drugih dimenzij.

intenzivira občutek nostalgčnosti. Ob prebujenju ima že izdelan načrt, ki ga takoj prične uresničevati: čim prej priti v Twin Peaks in premagati svojega *doppelgängerja*.

Nato nam Lynch in Frost ponudita dvojni finale. Sedemnajsta epizoda predstavlja srečen konec, v katerem dobro premaga zlo. V šerifovi pisarni v mestu Twin Peaks smo priča finalnemu dvoboju, v katerem fant s čarobno zeleno rokavico¹⁵ premaga demoničnega BOB-a, inkorporiranega v telo zlobnega Cooperja. Avtorja sta tu izvedla genialno potezo, saj sta nas v celi sezoni držala v prepričanju, da sta Cooperjevi edini misiji zaustaviti zlobnega dvojnika in premagati zemeljsko inkarnacijo zla. Izkáže se, da je bila Cooperjeva namera ves čas le ena: rešiti Lauro Palmer. V nadaljevanju potuje v preteklost, kjer se znajde v gozdu točno na tisto noč, ko je bila umorjena. Njeno smrt prepreči tako, da jo prime za roko in jo pelje ven iz gozda. Laura mu zaupljivo sledi, po nekaj trenutkih pa se Cooper ozre in opazi, da je Laura izginila. Zasliši se krik. Epizoda se zaključí.

Sledi zaključni 18. del, ki odpre novo dimenzijo vzporednih resničnosti. Preteklost določa prihodnost. Postavljeni smo na začetek zgodbe, kjer vnovič gledamo Cooperja v Črni loži kot v prvih epizodah nove sezone. Znanje, ki smo ga pridobili z gledanjem celotne sezone, nam pomaga pri rekontekstualizaciji začetka. Ali gre za prihodnost? Ali gre za preteklost? Laura Palmer je rešena. Je res? Cooper sedi v sedežu, ponovi se prizor iz Črne lože, ko mu Laura na uho nekaj šepeta, kar ni namenjeno razkritju. Nato slišimo krik, enak tistemu, ki smo ga slišali v gozdu. Sta to le dva prikaza istega trenutka, enega v fizičnem svetu, drugega v metafizičnem? (Hulk, 2017). Ne vemo. Nadalje sledimo agentu, kako se izgublja po različnih svetovih lož, dokler ne ubere enega izhoda in pristane v svetu, kjer so stvari drugačne. Njemu je ime Richard, njegova tajnica Diane se imenuje Linda, Laura Palmer pa je postala natakara Carrie Page. Svet, ki smo ga do sedaj spremljali, je zaradi posega v preteklost izginil.

Po navodilih Velikana se agent napoti v avto in se odpelje 430 kilometrov stran, do restavracije, kjer dela natakara, na las podobna Lauri. Prepriča jo, da z njim opravi romanje v mesto Twin Peaks. Sledi pot, ki je dolga, temačna in neprijetna. Pomanjkanje svetlobe pri gledalcu izzove občutek nelagodja. V tem pustem, mrtvem vzdušju se odvije sklepni prizor, ko protagonista prispeta do hiše, kjer je nekoč živel Laura Palmer. Pozvonita na vratih, Cooper vpraša po Sarah Palmer, ženska na vratih pa odvrne, da tam ne živi nihče s tem imenom. Poslovita se in obrneta proti avtu. Agent Cooper zmedeno vpraša: »Katerega leta

¹⁵ V 14. epizodi sledimo zgodbi o tem, kako je fant dobil zeleno rokavico. Najde jo v trgovini blizu svojega doma v Londonu, zanjo mu pove Velikan. Naroči mu, naj si jo nadene na desno roko, saj bo s tem prejel silno moč. Nato naj se odpravi v Twin Peaks, Washington, ZDA, kjer bo izpolnil svojo usodo in uničil zlo.

smo?«. Laura zaprepadeno pogleda proti hiši, kjer se nenadoma sliši popačen glas njene mame Sarah, kot takrat, ko jo je na jutro njene smrti poklicala po imenu. Sledi značilen Laurin krik, ugasnejo se luči, epizode je konec. Kaj se je ravnokar zgodilo?

Zadnja sekvenca vsebuje nekaj ključnih diegetičnih namigov za različne možne interpretacije. Ali je agent Cooper pristal v drugi dimenziji? Ali so to bile le sanje nekega moža po imenu Richard? Šok finalne epizode izhaja iz razpada pomenskega sveta, polnega narativnih kontinuitet in domnevne epistemološke podlage, kot si jo je Cooper zasnoval. Destrukcijo sveta lahko razumemo na dva načina: prvič, destrukcija sveta izzove Cooperja, da se vrne na dom Palmerjevih z namenom razveljavitve preteklosti in drugič, destrukcija sveta namiguje na to, da je vsaka epistemološka osnova, ki temelji na preteklem, zgolj konstrukt. Iz tega izhaja, da pretekli dogodki niso podlaga za sedanjost, saj temeljijo na domnevni realnosti, ki mogoče ni resnična. Z omenjenima načinoma se *Vrnitev* obrača na izvorno serijo in komentira svoj odnos do nje, na način, da postavlja vsako obliko razumevanja pod vprašanj. Po zaključni špici Laurinega krika, ko se luči ugasnejo, sledi še en prizor, kjer Laura Cooperju nekaj šepeta v uho. To nas spomni na prizor iz originalne serije, kjer Laura v Cooperjevo uho zašepeta ime svojega morilca («My father killed me.»; »Moj oče me je ubil.«). Ponovno posnet prizor z današnjimi postaranimi igralci postavlja pod vprašanje odgovor na uganko izpred 25 let. Dvoumnost predstavlja tudi dejstvo, da sta v prizoru *Vrnitve* oba igralca postarana, medtem ko je v originalni seriji le Cooper postaran, Laura pa mlada. Kakšen pomen ima ponovitev v tem kontekstu? Ali moramo zadnji prizor obravnavati kot isti trenutek, ki je upodobljen v izvorni seriji? Tretja sezona od nas zahteva ponovitev preteklosti, a z razliko. Res je, da z Jamesonovim konceptualnim aparatom dojemamo preteklost na način njenega poustvarjanja. Postmodernizem preteklost obravnava kot zbirko reificiranih klišejev in konvencij, ki jih po svoji želji prebira in sestavlja zgolj za estetski učinek, *Vrnitev* pa svoj originalni zagon (svojo preteklost) obravnava kot nekaj, čigar pomen je potrebno nenehno predelovati v sedanjosti (Ellis, Theus, 2019: 33–35).

Zaključek pusti vrsto nerazrešenih vprašanj, ki se brez konkretnih odgovorov nalagajo druga na drugo. Kaj nam ustvarjalca sporočata s svojimi odločitvami? Kako lahko razumemo tretjo sezono serije? Nedvomno je tretja sezona zalogaj za interpretacijo, saj je popolnoma negledljiva, temačna in zapletena. V nekaterih pogledih ustreza karakteristikam postmoderne, v drugih pa ne. Rekla bi, da forma serije, s svojim kompleksnim narativom, ob suverenem mešanju žanrov, intertekstualnih referencah, nostalgiji in razpadu prostorsko-časovnega kontinuuma znotraj obeh lož, na več ravneh ustreza značilnostim postmodernizma, kot ga

opiše Jameson, vendar ustvarjalca s temi karakteristikami poskušata napraviti še nekaj več. Posledično serije ne moremo nedvoumno označiti za postmoderni izdelek. Zgodba je izjemno počasna, zagonetna ter polna arbitrarnih podob, ki dopuščajo odprto interpretacijo in niso preproste za razumevanje. *Modus operandi* serije ni več zgolj ustvarjati na podlagi preteklosti in spajanje vsebin v postmodernistični pastiš, temveč iskati točke nedoločenosti, vrtince, kjer se odpirajo nove možnosti za refleksijo in iskanje pomena. Serija ponuja interpretacijo na prvo žogo, a to vsekakor ni dovolj za takšno serijo, kot je *Twin Peaks*, še manj pa za avtorja, kot je David Lynch. Kljub temu da se avtor poslužuje postmodernih strategij, serija terja razmišljujočega in kritičnega gledalca.

Za razliko od prvih dveh sezon, je tretja sezona veliko bolj nedoločena in odprta za različne teorije, s čimer se trudi biti čim bolj inovativna. Jasno je, da ni več detektivka, temveč eksistencialna drama, v kateri glavni protagonist preklaplja med različnimi načini obstoja¹⁶. Ljudje so z njenim prihodom pričakovali več starega *Twin Peaks*a, v obliki njegovega nadaljevanja in razlagi nepojasnjenega. Toda ustvarjalca sta nam ponudila nekaj drugega, nekaj, kar je sicer samo-referencialno, ampak ni zares *Twin Peaks*. *Vrnitev* lahko razumemo kot komentar na izvorno serijo, na način preizpraševanja kredibilnosti dogodkov, saj vsako obliko razumevanja postavlja pod vprašaj. Poleg tega se v novi sezoni veliko bolj odraža slogovni pečat Davida Lyncha, izražen skozi slikarske komponente, kot pa tista značilna twinpeaksova nota, zaradi katere je serija v originalu pritegnila gledalce. Prikaz nadrealne perspektive v vsej svoji veličini nam omogoča popolnoma novo izkušnjo nadaljevanke, s čimer smo ponovno priča ustvarjanju nečesa velikega in prelomnega v sferi sodobne televizijske nadaljevanke. *Twin Peaks: Vrnitev* resnično eksperimentira s svojo umetniško formo, zato bo veliko bolj všeč tistim, ki so najzvestejši oboževalci režiserja, kot onim, ki se *Twin Peaks*a spominjajo iz leta 1990 in 1991.

5.1. Vpliv serije na (sodobno) produkcijo nadaljevanek

Devetdeseta leta so s *Twin Peaksom* (1990-1991) beležila postopen premik statusa in kakovosti ameriške televizije. Serija je uveljavila nove standarde v televizijskem mediju in dokazala, da množično občinstvo lahko spremlja tudi kompleksnejše TV vsebine, in to v času, ko je bil spored večinoma zapolnjen s *soap operami*, komedijami ter detektivkami. S *Twin Peaksom* je David Lynch odprl novo dimenzijo televizije, zaradi česar je postala ena najbolj

¹⁶ Vsi trije liki – Dougie, zlobni Cooper in Richard – so različni aspekti iste osebnosti Cooperja.

vplivnih televizijskih nadaljevank v dvajsetem stoletju (Lyons, 2017: 2). Ustvarjalci televizijskih serij so se zgledovali po njenem uspehu, njen vpliv pa je mogoče zaslediti že v začetku devetdesetih let z *Dosjeji-X* (The X-Files, 1993–). Drugi takšen primer je serija *Carnivàle* (2003–2005), prežeta z značilno twinpeaksovo nadrealistično metafiziko in kompleksnim narativom. Naslednji sklop serij, ki se napajajo iz twinpeaksovega izročila, so detektivske zgodbe, na primer *Umor* (The Killing, 2011–2012), kjer je osrednje vprašanje zastavljeno podobno kot v *Twin Peaksu*: »Kdo je ubil Rosie Larsen?« (Komel, 2012: 79–81). Sodobno detektivko, ki jo še velja omeniti, je *Pravi detektiv* (True Detective, 2014–), kjer je podobnost med serijama moč opaziti že pri sami formi, saj sta obe posneti kot film, zapakiran v format serije z osmimi epizodami. Z vidika twinpeaksove komedije kot »zmesi absurda in bizarnosti« (Komel, 2012: 81) pa je kot dediča vredno omeniti *Zvit in prebrisan* (Psych, 2006–), ki se že z izbiro scenografije direktno sklicuje na serijo in jo obenem parodira. To eksplicitno vidimo v epizodi »Dual Spires«, kjer se ob reki znajde truplo najstnice, ovito v plastiko (Komel, 2012: 81–82).

Vpliv *Twin Peaks*a se danes kaže tudi v brisanju meja med filmom in televizijo. Sheli Ayers v knjigi *The Cinema of David Lynch* pravi, da je Lynch s svojo serijo pripomogel »k rušenju meja med medijema« (Ayers, 2004: 104, citirano po Hawkes, 2019: 153), in sicer tako, da se je forma filma nepovratno vpisala v formo televizije. *Twin Peaks* je vplival na vedno bolj filmsko izkušnjo (kot tudi filmski proračun¹⁷) televizijskih serij, obenem pa v filmu spodbudil uporabo televizijskih praks in tematik. To je stimuliralo ustvarjalce serij, da so namenili vse večji proračun za njihovo izdelavo in se tako približali produkciji pravega filma, kot v seriji *Igra prestolov* (Game of Thrones, 2011–2019) in pa *Krona* (The Crown, 2016–), kjer produkcija posamezne epizode stane vse tja do 10 milijonov dolarjev (Hawkes, 2019: 153).

Živimo v obdobju, ko se vse več časa preživi pred malimi ekrani, zato to obdobje imenujemo zlata doba televizije. Vsesplošna dostopnost televizijskih vsebin bodisi preko internetnih pretočnih storitev (*streaming*) bodisi prek programov in vsebin na zahtevo ustvarja močno povečanje televizijskega občinstva, ki pa je z razpršenimi nosilci raznoraznih vsebin tudi samo razpršeno. Posledično je konsumpcija serij danes drugačna kot tista iz devetdesetih let, saj si posameznik lahko sam kroji svoj TV program in zato tretji zagon serije ne more imeti istega učinka kot ga je imel njegov original. Torej, kaj pomeni *Twin Peaks: Vrnitev* za prihodnost televizije? Nedvomno lahko rečemo, da Lynchev produkt izstopa iz običajne

¹⁷ *Twin Peaks: Vrnitev*, ki se je predvajala na plačljivi televizijski mreži Showtime, dosega stroške sodobnih visokoproračunskih nadaljevank iste mreže (Hawkes, 2019: 153).

produkcije TV serij in tudi iz mnogih ponovnih zagonov nekoč popularnih serij, kot sta *Fuller House* in *MacGyver*. S tem terja kritični premislek o siceršnjih serijah in o načinu njihove konsumpcije, ki pasivizira svoje odjemalce¹⁸. Lynch z novo sezono ponovno kljubuje konvencijam in standardom televizijskih serij, saj ustvari serijo, ki ni gledljiva, in s tem postavi interpretativni izziv za gledalca. Upira se tudi sodobni konsumpciji in tako ponudi samorefleksivno kritiko gledanja televizije danes, kjer so gledalci tretirani kot potrošniki, televizijske serije pa kot blago¹⁹. Serija je ustvarjena na način, da se upira sodobnemu modelu maratonskega požiranja TV vsebin kot potrošnega blaga. Za povprečnega konzumenta TV vsebin je to slabo, saj je zgodba prezapletena, temačna, polna nerazumljivih simbolov in splošno težko gledljiva. A po mnenju mnogih kritikov je Lynchu ponovno uspelo. Veliko televizijskih ustvarjalcev je izrazilo občudovanje do njegove stvaritve, saj ravno s temi nekonvencionalnimi prijemi, ki begajo gledalce do te mere, da se sprašujejo kaj pravzaprav gledajo, rezultira kot ena najbolj izvirnih serij v kontekstu današnje televizije. Čeprav so kritiške recenzije več kot odlične, ocena gledalstva dovolj odstopa, da serija ni splošno sprejeta. Še več, večina televizijskih gledalcev najverjetneje seriji sploh ne da priložnosti.

Lastnosti, s katerimi se nova serija največkrat ponaša, se kažejo v njeni kompleksnosti, umetniški svobodi in nekonvencionalnosti, in prav te dokazujejo, da je na televiziji še prostor za bolj eksperimentalna dela. S tega vidika lahko *Vrnitev* dojemamo kot umetniško budnico, ki spodbuja ustvarjalce širom sveta, naj bodo izvirnejši in drznejši v svojih prijemih, ter naj jih ne omejujejo tradicionalni umetniški standardi in pričakovanja televizijskih mrež. Takšno umetniško svobodo je originalen zagon serije nudil današnjim televizijskim avtorjem in ni razloga, da tretji zagon serije ne bi pomenil podobnega premika standardov za novo generacijo, ki se bo ponovno napajala v občudovanju Lyncheve predrznosti (Atad, 2017). Celosten vpliv nove sezone bo viden šele v prihodnje, vseeno pa lahko domnevamo, da bo nova sezona ponovno razširila izrazne možnosti v bolj umetniško formo televizije, ki bo spodbudila drznosti režiserjev. Mogoče Lynchev avtorski pristop nima enakega učinka kot v preteklosti, vseeno pa lahko deluje kot navdih za ustvarjanje nečesa novega, čudaškega in umetniškega.

¹⁸ Spomnimo se Adorna in njegove kritike kulturne industrije, ki manipulira ljudi v pasivnost (Horkheimer, Adorno, 2002: 133-181).

¹⁹ To je še posebej vidno pri Netflixu, kjer je z gledanjem na mah sodobni gledalec predvsem potrošnik, serije pa so serijski produkti, namenjeni nekritičnemu uživanju in nepremišljeni konsumpciji. Produkcija TV serij je danes dovolj lahkotna, dovolj izzivalna, a vendar hitro pozabljiva, poleg tega pa imamo vselej na voljo novo in novo sorodno serijo.

6. Sklep

V svoji diplomski nalogi sem raziskovala vrnitev tretje sezone serije *Twin Peaks* v kontekstu sodobne televizije. V prvem sklopu diplomske naloge sem pokazala, kako je Lynch kot filmski *auteur* s svojimi distinktivnimi potezami vsakdanji televiziji vtisnil svoj pečat in poseben čut za estetiko in se s tem uveljavil kot televizijski *auteur*. V nadaljevanju sem predstavila Jamesonovo pojmovanje postmodernizma, s pomočjo katerega sem v nadaljevanju dokazala vplivnost serije *Twin Peaks* v takratnem času. Serijo sem z Jamesonovim konceptualnim aparatom definirala kot hibridno-parodično formo pastiša filma in televizije, ki svojo drugačnost izraža v rušenju žanrskih meja, spojenih s kombinacijo različnih narativnih form, združenih v »serijsko nanizanko«. Takrat so se na malih ekranih predvajale predvsem *soap opere*, detektivke in komedije, Lynch pa je s *Twin Peaksom* razširil izrazne možnosti te zvrsti in dokazal, da lahko televizijsko občinstvo spremlja tudi kompleksnejše vsebine. Zaradi svoje drugačnosti in drznosti je serija uveljavila nove standarde v televizijskem mediju in tako za seboj potegnila veliko drugih ustvarjalcev serij, ki so se zgledovali po njenem uspehu.

Leta 2017 je sledil nov zagon serije. Po 26. letih sta se avtorja z novo sezono, imenovano *Twin Peaks: Vrnitev*, vrnila v svoj sanjski svet. Nadaljevanko lahko do določene mere vidimo kot postmoderne produkt, ki svoje značilnosti kaže v hibridni formi filma in televizije, žanrskemu pastišu, intertekstualnih referencah, nostalgiji ter razpadu časa in prostora. Lastnosti, ki pa jo od postmoderne ločujejo, se kažejo v njeni čudaški in enigmatični zgodbi, polni nejasnih podob, in občutno večji vpletenosti lynchevih distinktivnih potez. Lynch v novi sezoni subvertira in predrugači gledalčeva pričakovanja glede narativa, razvoja likov, kadriranja in stilizacije, zato običajen pristop iskanja smisla tu ne deluje. Markantnost nove sezone se kaže v avantgardni montaži in njenih učinkih. S tega vidika so kritiki seriji veliko bolj naklonjeni kot gledalstvo, ki le s težavo sprocesa zagonetno umetnino. Vpliv nove sezone bo viden šele v prihodnje, ampak že zdaj lahko trdimo, da zadnji zagon serije s svojo drznostjo, eksperimentalnimi in umetniškimi prijemi nedvomno dohaja, če ne že celo presega standarde današnjih TV serij. Poleg tega je serija pomembna, ker spodbuja k bolj kritičnemu pogledu in analizi celotne TV produkcije in konsumpcije dane. Zadnji zagon *Twin Peaks*a gledalca ne tretira kot potrošnika, ampak od njega terja drugačen kritični premislek.

7. Viri in literatura

Albanese, Nicholas G. 2012. *A Postmodern Sense of Nostalgia: Demonstrating Through a Textual Analysis od Twin Peaks How Cult Membership Can Be Inculcated*, https://digitalcommons.salve.edu/pell_theses/81/, 30.5.2018.

Atad, Corey. 2017. *How Twin Peaks Could Change Television Forever, Again*, <https://slate.com/culture/2017/09/twin-peaks-might-change-the-future-of-television-for-the-second-time.html?via=gdpr-consent>, 31.7.2019.

Devlin, William J. in Biderman, Shai. 2011. Introduction. V: *The philosophy of David Lynch*, William J. Devlin in Shai Biderman, ur. Lexington: The University Press of Kentucky, str. 1–4.

Ellis, Matthew in Theus, Tyler. 2019. Is It Happening Again? Twin Peaks and ‘The Return’ of History. V *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*, Antonio Sanna, ur. Cham: Palgrave Macmillan, str. 23–36.

Fran, slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, 2014–, različica 6.0, <https://www.fran.si>, 5.8.2019.

Encyclopædia Britannica, Inc., <https://www.britannica.com/art/auteur-theory#ref232031>, 4.7.2019.

Gobec, Mery. 2016. *François Truffaut in avtorska teorija*. Nova Gorica: M. Gobec.

Hawkes, Joel. 2019. Movement in the Box: The Production of Surreal Social Space and the Alienated Body. V: *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*, Antonio Sanna, ur. Cham: Palgrave Macmillan, str. 149–168.

Herman, Alison. 2017. ‘*Twin Peaks: The Return*’ Pushed Past the Limits of Nostalgia, <https://www.theringer.com/tv/2017/9/4/16251638/twin-peaks-the-return-finale-david-lynch>, 19.7.2019.

Horkheimer, Max in Adorno, Theodor. 2002. *Dialektika razsvetljenstva: Filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia Humanitatis, str. 133–181.

Hulk, Film Crit. 2017. Twin Peaks Finale Recap: We’re Going Home, <https://www.vulture.com/2017/09/twin-peaks-the-return-finale-recap.html>, 22.7.2019.

Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Komel, Mirt. 2012. *Twin Peaks in postmodernizem: kava, pita, sova, škrat*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

- Komel, Mirt. 2011. Twin Peaks: Surrealistična alegorija postmoderne. V: *Proti koncu: sodobna TV serija in serialnost*, Jela Krečič in Ivana Novak, ur. Ljubljana: Slovenska kinoteka, str. 303–321.
- Komel, Mirt. 2015. *Twin Peaks 2017 in ponavljanje*, <http://torekobpetih.si/komentar/twin-peaks-2016-in-ponavljanje/>, 13.7.2019.
- Komel, Mirt. 2018. Lynch komunist. V: *David Lynch, Ogenj na odru*, ur. Nevenka Šivavec. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, str. 18–23.
- Krečič, Jela in Novak, Ivana. 2011. Lomilka src in njen konec. V: *Proti koncu: sodobna TV serija in serialnost*, Jela Krečič in Ivana Novak, ur. Ljubljana: Slovenska kinoteka, str. 13–21.
- Leskovar, Urban. 2018. *Twin Peaks (3. sezona)*, <http://koridor-ku.si/filmtv/twin-peaks-3-sezona/>, 20.7.2019.
- Luthar, Breda. 1992. *Čas televizije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Lyons, Siobhan. 2017. *Between Two Worlds: Twin Peaks and the Film/Television Divide*, str. 1–25, <https://olh.openlibhums.org/articles/10.16995/olh.89/>, 8.7.2019.
- Manning, Russell. 2011. The Thing about David Lynch. V: *The philosophy of David Lynch*, William J. Devlin in Shai Biderman, ur. Lexington: The University Press of Kentucky, str. 61–76.
- Moldovan, Raluca. 2015. “*That Show You Like Might Be Coming Back in Style*”: *How Twin Peaks Changed the Face of Contemporary Television*, str. 44–68, <https://content.sciendo.com/view/journals/abcsj/24/1/article-p44.xml>, 8.7.2019.
- Multimedijski portal, Radio televizija Slovenija. 2017. *Cannes: Twin Peaks piše zgodovino, Netflix prvič v tekmovalnem programu*, <https://www.rtvlo.si/kultura/film/cannes-twin-peaks-pise-zgodovino-netflix-prvic-v-tekmovalnem-programu/422336>, 17.7.2019.
- Murthi, Vikram. 2017. *In Praise of Dougie Jones, the Biggest Tease in the New Twin Peaks*, <https://www.vulture.com/2017/06/twin-peaks-in-praise-of-dougie-jones.html>, 20.7.2019.
- Pearson, Matt. 1997. *Authorship and the Films of David Lynch*, http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue_velvet.html, 5.8.2019.
- Sanna, Antonio. 2019. *Entering the World of Twin Peaks*. V: *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*, Antonio Sanna, ur. Cham: Palgrave Macmillan, str. 3–21.
- Vidali, Petra. 1994. *Twin Peaks*. Ljubljana: P. Vidali.

POVZETEK

David Lynch velja za enega najpomembnejših ameriških režiserjev, *auteurjev*, njegova dela pa že desetletja uživajo kulturni status. Serija *Twin Peaks*, ki je leta 1990 nastala v sodelovanju z Markom Frostom, ni prav nobena izjema. Avtorja sta si *Twin Peaks* zamislila kot detektivko, ki prepleta različne žanre, s čimer je serija uveljavila nove standarde v televizijskem mediju in dokazala, da množično občinstvo lahko spremlja tudi bolj kompleksne TV vsebine. S postmodernističnim mešanjem žanrov vzpostavlja serija meta-pripoved, ki obenem reflektira status popularno kulturnih žanrov in zvrst TV nadaljevanke nasploh. 26 let kasneje se zgodba nadaljuje, avtorja Lynch in Frost posnameta še tretjo sezono serije, ki je prišla na televizijske ekrane leta 2017. V diplomskem delu sem pokazala, kako avtorja spreobrneta gledalčeva pričakovanja glede narativa, razvoja karakterjev, kadriranja in stilizacije, ki ob elementih nadrealizma omogočajo popolnoma novo izkušnjo nadaljevanke. Nov zagon serije odpira novo perspektivo na izvorno serijo, s čimer presega standarde TV serij.

Ključne besede: popularna kultura, televizijska nadaljevanke, *Twin Peaks: Vrnitev*, David Lynch, postmodernizem

ABSTRACT

David Lynch is considered one of the most important American directors, an *auteur*, his works having achieved cult status over the decades. *Twin Peaks*, made in association with Mark Frost in 1990, is no exception. The authors envisioned the series as a murder mystery that combines different genres, putting forward new standards in the television medium and proving that audiences are capable of keeping up with more complex TV content. By using a postmodern blend of genres it produced a meta-narrative that also reflects on the status of pop culture genres and on television series itself. 26 years later the story continues, Frost and Lynch have made a third instalment to the series, which came out in 2017. In my thesis I demonstrated how the authors subvert the audience's expectations in regards to narrative, character development, shorts and style. These alterations along with elements of surrealism art allow for a completely new TV series experience. The revival of the franchise opens up a new perspective on the original work, and in doing so it once again surpasses the standards of its contemporaries.

Keywords: popular culture, television series, *Twin Peaks: The Return*, David Lynch, postmodernity