

SIPOS Balázs

Múlt jövő, homályon át*

(David Lynch *Twin Peaks*
című sorozatának harmadik évadáról)

*Si nous perdons un seul instant le mystère,
nous nous perdons dans une nouvelle forme de mirage.***

* A szöveg kivonat Sipos Baláznak egy Szabó Marcellel közös, hosszabb gondolatmenetéből. A teljes anyag a portálunkon lesz olvasható.

** „Ha szertefoszlik a misztérium, rögtön beleveszünk egy újabb káprázatba.” J. LACAN: *Le Psychose*, Séminaire IV., Seuil, 1981, 342. A passzusban Lacan a Freud-szövegek enigmatikusságának kiiktathatatlanságát hangsúlyozza.

I.

A
Indulj a visszatéréstől.

B
Special Agent Dale Cooper [Kyle MacLachlan], a makulátlan FBI-ügynök énje a *Twin Peaks* második évada (1991) legvégén kettészakad. Hasonmását — az új évad zsargonjában: „tulpáját” — megszállja BOB [Frank Silva], a perverzió allegóriája: Mr. C néven huszonöt éven át ő helyettesíti Coopert a „világban”. Eredetije, a valódi Cooper...

C
„Eredeti”, „valódi”.

B
...a Black Lodge-beli Vörös szobában reked. Onnét indítják útnak az ottaniak (MIKE, a Kar és az Óriás, valamint a Palmer-család két halottja, Laura és Leland), vissza a „világba”, hogy váltsa föl tupláját.

C
A Black Lodge misztikus színhely, a sorozat jelölési rendszerében egyfajta *nonlieux*, nemtér: sem pokol, sem mennyország — Lynch nem igazodik a keresztény szimbolikához —; főként indián¹ kultikus helyeket konnotál, de ez sem lesz explicit. BOB társai, a Félkarú férfi, más néven MIKE [Al Strobel]; a Másvilágból jött férfi, más néven a Kar [Michael J. Anderson] — akit a *The Return*-ben egy csupasz fa metaforizál —; illetve a Tűzoltó, más néven az Óriás [Carel Struycken], a Black Lodge legfőbb autoritása: mindhármójuk otthona a Vörös szoba. MIKE és BOB a nyolcvanas években² együtt éltek, gyilkoltak és erőszakoskodtak. MIKE-ot valamikor a *Fire Walk with Me* (1992) cselekményének az ideje alatt, tehát még a Laura Palmer-gyilkosság előtt, epifánia érte: megtért és levágta a karját, rajta a „Fire Walk with Me” felirattal.³ BOB szoros kapcsolatban van a Black Lodge-beliakkal — tőlük eltérően kényére-kedvére járhat a világok között —, és utóbbiak nem is rendelkeznek fölötte hatalommal; a Félkarú férfi, az Óriás és a Kar pusztán Cooper ügynök nyomozását segíthetik — de mivel kizárólag enigmatikus sugalmazásokkal és kriptikus utalásokkal kommunikálnak, gyakran inkább hátráltatják azt. Ezek a mitikus figurák a társadalmi rend fenntartásáért felelős szervek ko(z)mikus *pendant*-jai. Csak a Black Lodge-beliék homályos közléseiből lehet kikövetkeztetni, miben áll a kozmikus rend; a sorozat teológiai–filozófiai tudatalanjának nincsenek írott törvényei.

B
Bár központi téma a politikai–filozófiai és teológiai értelemben egyaránt vett *igazságszolgáltatás*, a földi rend fenntartásának kortárs problematikusságát Lynch csak két bűnüldöző szerv, a sze-

rethetön bumfordiként, „kisvárosiként” bemutatott helyi seriff-ség, illetve a megnyugtatón humánus FBI kudarcaival ábrázolja. (A lehallgatási botrányok ezen az FBI-on nem ejtettek makulát.) A képviselési demokrácia semmilyen szerve vagy szereplője nem jelenik meg, a hollywoodi reprezentációs szisztémához igazodva. (Ahogy persze a valós vállalati markerek, logók, hirdetések, áruk is töröltettek.) Mivel mindenhol vannak irodáik, illetve mert az ügynökeik szabadon be is utazzák az országot, az FBI az egyetlen intézmény, amely behálózza, összeköti az USA-t.

C
Illetve az elektromos vezetékek és a rajtuk szállított információk.

A
A Black Lodge a kozmikus rendet nem sértő bűntények esetén nem avatkozik be. A Laura Palmer-gyilkosság viszont kivételes eset volt.

B
Ugyanis Laura Palmer [Sheryl Lee] a „kiválasztott”. (Ezt többen többször is affirmálják a sorozatban; a miéértére a legeggyértelműbb narratív magyarázatot a *The Return* emlékeztet 8. epizódjában kapjuk, ld. lentebb.)

A
Laura Palmert nem BOB gyilkolta meg, hanem az általa megszállt apa, Leland Palmer [Ray Wise], miután éveken át abuzálta. Teológiai dimenzió híján Laura Palmer nem válhatott valódi áldozati báránnyá: sorsa kollektív trauma. Cooper ezt hivatott jóvá tenni: küldetésének a célja a restitúció.

B
De hogy ez pontosan miben áll, nem világos. Éppúgy irányulhat a trauma meg-nem-történeté tételére, mint arra, hogy elvezesse a túlélőket (és a szemtanúkat, a nézőket) a tulajdonképpeni gyászhoz, esetleg arra, hogy semmisítse meg a botrány melléktermékeként létrejött hasonmását, Mr. C-t, mert „nem létezhet Egyből Kettő”. (III./1.)

¹ A modern USA faji üldözései és tömeggyilkosságai közül a *Twin Peaks* az őslakosok kiirtását és a Japánban rendezett genocídiumot tematizálja; a belső vagy külső (pl. latin-amerikai vagy kínai) gazdasági kizsákmányolás nem jelenik meg benne — ahogy a rabszolgatartás traumája és a kortárs Amerika (főként feketéket és latinókat érintő) diszkriminációs gyakorlatai sem, ugyanis Twin Peaksben nem élnek sem feketék, sem latinók.

² A sorozat módjával ugyan, de él valós időmegjelölésekkel; az új évad cselekménye, amely már köztudottan nem csupán a Washington állambeli kisvárosban, Twin Peaksben játszódik, mint az első két évad, hanem New Yorkban, Las Vegasban és a dél-dakotai Buckhornban is — és sivatagi utakon, utak szélén, motelekben, benzinkutakon, azonosíthatatlan és lepukkant külvárosokban —, félreérthetetlenül a kortárs Egyesült Államokba van helyezve.

³ A „FWWM” az „ördögtől való érintettség” jelölője; a teljes, a *The Return* egy kulcsfontosságú helyén (III./17.), éppen MIKE szájából elhangzó mondóka: „Through the darkness of future past / The magician longs to see. / One chants out between two worlds / Fire walk with me.”

C

C Persze a három feladat — törölni a traumát, megindítani a gyásmunkát, leszámolni a szimulákrummal — összefügg.

B

B Laura Palmer, a hidegglélős módon *holtában megöregedett* egykori áldozat — fantomja? szelleme? — mindössze annyit közöl vele a III./1.-ben, hogy itt az idő, majd súg valamit. Aztán Leland, aki szemlátomást nem tud róla, hogy Laura Palmer (valamilyen formában) szintén a Black Lodge-ban tartózkodik, megkéri őt, Coopert, hogy találja meg Laurát.

A

Végül a Tüzoltó a lelkére köti: *„Cooper ügynök: figyelj a hangokra.* [Egy fonográfra mutat.] *Már a házunkban van.* [It is in our house now.] *Az a valami nem mondható ki fennhangon. Emlékezz a 430-as számra. Emlékezz Richardra és Lindára. Ne feledd: te most nagyon messze vagy. Üss két legyet egy csapásra.*” Így indul Cooper.

B

A Vörös szoba függönylabirintusán át kijut a világűrbe, ahol egy — égési sérülés következtében? — megvakult ázsiai nő kalauzolja, aki hirtelen lezuhan a műholdszerűségről, amelyen állnak; Cooper visszamenekül, egy másik térben találja magát, majd egy konnektoron keresztül átszippantódik egy New York-i titkos laboratóriumban lévő üvegdobozba, amely mintha foglyul ejtené.

A

A csapdát Mr. C készítette elő, óvintézkedésként, hogy ne kelljen elhagynia a világot. Így a *The Return* nem is Cooper visszatérésevel, hanem a visszatérés *sikerületlenségével*, a visszatérés *elvétségével* indul. Mr. C kisiklatja a kozmikus restitúciót.

B

B Mr. C az egyetlen főszereplő, aki önmagát képviseli, aki a saját létéért küzd. A többiek a családtagjaikért, a közösségükért, vagy egy általuk reprezentált intézmény nevében cselekszenek. Talán mert Mr. C az egyetlen, akinek tényleges *pusztulástudata* van — és mint a III./17.-ben kiderül, ő az egyetlen, akit tényleg meg lehet ölni. A Palmer-család tagjai, akik közül *elvileg* már csak az elborult elméjű Sarah Palmer [a hidegglélős Grace Zabriskie] van életben, temetetlen holtak, akárcsak Cooper.

A

A Mr. C ármánykodása révén Cooper nem önmagaként, hanem egy másolat vagy tulpa, a Las Vegas-i Douglas „Dougie” Jones [ugyancsak Maclachlan] alakjában tér vissza. „Dougie” biztosítási ügynök. Janey-E [Naomi Watts] nevű feleségével és Sonny Jim [Pierce Gagnon] nevű fiával él, meglehetősen szabadosan: kurvázik, szerencsejátékozik, lébecol; léte Mr. C-nek, Cooper „eredeti tulpájának” a paródiája. Az ő életébe csöppen Cooper. Nem igazodik ki a nevadai szimbolikus rendben, ráadásul mo-

C

toros afáziában szenved: mindössze a neki címzett mondatok utolsó egy-két szavának az elismétlésére képes; teljes, szintaktikailag korrekt mondatokat nem tud kimondani. Így, „Dougie Jones”-ként, abszolút cselekvésképtelenül éldegél a *The Return* 16. epizódjáig.

B

B Az öneszméléséig eltelő tizenöt óra feltehetően a tévétörténet leghosszabb késleltetése.

A

A „Dougie Jones”, akaratán kívül (hiszen nincs akarata), a Black Lodge-ból kapott jeleket mechanikusan követve mindenkivel jót tesz, aki csak kapcsolatba kerül vele, a főnökétől kezdve a feleségén át a fél-alvilági kaszinótulajdonos Mitchum-testvérekig [Robert Knepper, Jim Belushi]. Az először idiótának, félkegyelműnek, futóbolondnak tekintett Dougie-ról rendre kiderül, hogy szerencsét hoz; rendre valami tárgyi bizonyíték, „csoda” kelt iránta csodálatot a többiekben.

B

B A Las Vegas-i szálat az teszi hátborzongatóan komikussá — ami a *The Return*t a mitikus hasonmástörténetek és az istenek helyettesítette hősök évezredes hagyományába csatlakoztatja —, hogy az ottaniak, beleértve a szűkebb családot, nem hajlandók tudomásul venni a néhai Dougie Jonest elváltozását. „Dougie”-t sem zavarja, hogy nem a saját nevét viseli, de nem mintha tudatában volna az „igazi” nevének, a „Special Agent Dale Cooper”-nek...

A

A Fontos: *ez* Cooper *teljes* neve, ennek minden vonzatával együtt: nincs családja, nincs „magánélete”: a nevébe éppúgy beíródik egy intézmény, ahogy az apja vezetékneve: arról ismerszik meg, hogy „ő az FBI”...

B

B ...hanem mert *egyáltalán nem érti a szimbolikust*. Nincs énje (imagináriusa) vagy emlékei (szimbolikusa), kizárólag ingerekre reagál, önerőből cselekvésképtelen, *blank screen*.

A

Ezért alkalmas a rávetített messiásszerepre.

B

B A vegasiak megváltásigényét olyan apró örömök elnyerésével ábrázolva, mint nyerni a félkarú rablón, egy tisztességes szeretkezés, vagy hogy fizessen a biztosító, Lynch feltehetően azt akarja nyomatékosítani, hogy a Nyugati parti kulturális miliőben elképzelhetetlen a vallási vagy politikai jelölők köré rendezett, eszkatologikus vagy apokaliptikus (tehát közösségi és történeti) dimenzióval töltött messianizmus. Attól olyan zavarba ejtő — és mégis, furcsamód, megindító — ez az önmagában meglehetősen

C

banális belátás, hogy nincs semmiféle kritikai éle: a Las Vegas-i szál komikus, de nem satíra. Lynch sosem gúnyolódik. Az epizódok meglehetősen szimpatikusnak és, mint mondani szokás, szerethetőnek állítják be a Dougie által megsegített szubjektumokat, az örömeiket pedig meghatónak. Las Vegas nem Amerika (metaforája): Las Vegas a *fehér középosztály* fiktív *Amerikája*. Jellemző módon egyetlen alkalommal hallunk direkt ideológiai valóságértelmezést ezen a szálon...

B

B Szemben a Twin Peaks-i szállal, ahol Hawk [Michael Horse] és a Log Lady [Catherine E. Coulson] telefonbeszélgetései végig elevenen tartják az eszkatologikus olvasatot — a Log Lady nyomatékosítja elsőként: „Laura was the One”.

A

A ...mégpedig Janey-E szájából, amikor — törleszteni igyekezve Dougie tartozását (egy játszótér mellett!) — a helyi gengsztereket oktatja a család pénzügyi nehézségeiről.⁴

B

B Mr. C, miután megmenekült a Black Lodge-tól, vezetés közben rosszul lesz, karambolozik Dél-Dakotában, kórházba kerül, kábítószer-kereskedelemmel, fegyvercsempészettel gyanúsítják, majd egy ottani gyilkossággal is, mire a helyi FBI továbbítja az aktáit felsőbb szintre; így értesül Gordon Cole [Lynch], hogy a jelek szerint a huszonöt éve eltűnt Dale Cooper FBI-ügynök piszkos ügyekbe keveredett; Cole személyesen utazik le, Albert Rosenfeld [Miguel Ferrer] és Tammy Preston [Chrysta Bell] ügynökök társaságában, kézbe venni az ügyet.

A

A Cole-ék nem tudják megítélni, Cooper és az elvadult, ködös tekintetű, csapzott hajú, talpig feketébe öltözött férfi ugyanaz-e. Előkerítik Diane Evanst [a csodálatos Laura Dern], akinek az „eredeti” sorozatban Cooper folyamatosan közvetítette a cselekedeteit, és ráveszik — Diane viselkedésére a „vonakodás” eufemisztikus kifejezés; ő Lynch eddigi leginkább szarkasztikus figurája —, hogy segítsen azonosítani a férfit; de ő sem tudja eldönteni, Mr. C azonos-e Cooperrel. Míg Cole-ék Buckhornban tanakodnak, hogyan tovább, Mr. C elmenekül.

B

B Mr. C folyamatosan utazik, autózik, tart valahová: bejárja az országot, szervezkedik: szövetségeket gyűjt, versenyt fut az idővel, de egészen a 16. epizódig nem tudjuk meg, mi a versenyfutás tétje. De feltételezhető, hogy ő is Twin Peaksbe tervez visszatérni.

A

A Harmadik történetszálon, Twin Peaksben az első két évad szimbolikus rendje tér vissza: a változatlan pozíciókat a régiék

C

utódai töltik be. A fiatalok főként drogoznak és szerelmi civakodásokat folytatnak: Becky Burnett (Briggs) [Amanda Seyfried], akárcsak az anyja, a Bobby Briggshez [Dana Ashbrook] hozzáment Shelly [Mädchen Amick], egy lázadó rosszfíúval, Steven Burnett-tel [Caleb Landry Jones] házasodott össze, aki éppúgy erőszakoskodik vele, mint Shellyvel Leo Johnson [Eric DaRe]; Richard Horne [Eamon Farren], Audrey Horne és Mr. C gyereke, az új helyi kábítószer-kereskedő/kisztíló bűnöző. Az egykori (Harry) Truman seriff [Michael Ontkean] helyét egy hasonlóan jóindulatú, bár jóval idősebb (Frank) Truman [Robert Forster] tölti be; hogy az új Truman seriff nem azonos a régi Truman seriffel, folyamatos félreértéseket szül (ez a Cooper–Mr. C–Dougie csere komikus párja).

C

De Twin Peaks nem a régi. Lynch egykor azt mondta, olyan várost akart lefesteni, ahol még bíznak egymásban az emberek: ahol át lehet menni a zebrán anélkül, hogy körülnéznél; ahol még meg lehet enni egy jó pitét. A régi Twin Peaks az 1950 és 1990 közötti Amerikában bármikor, bárhol létezhetett. Az új Twin Peaks eltéveszthetetlenül a kétezer-tízes években van. Masszív a munkanélküliség. A fakitermelés leállt. Norma Jennings [Peggy Lipton] eladja az emblematikus pitézőt, a „Double R”-t, miután *franchise*-zá alakították. A város posztmodernizálódott. Az itt élő lelkek már nem ismerik egymást.

B

B A Twin Peaks-i történetszál, Richard Horne és Steven Burnett ügyletei, a „New” Fat Trout Trailer Parkot⁵ fenntartó Carl Rodd [Harry Dean Stanton], esetleg a rendőrré lett Bobby Briggs történetszálai, kontrasztban a neonfényes Las Vegas-i, illetve Mr. C vagy a Black Lodge misztikus–sejtelmes jeleneteivel, letisztult, az amerikai függetlenfilmek színészi játékmódját, kompozícióit, színkezelését idéző, realista mozgásképeken jelennek meg. Nyoma sincs az első két évad ábrázolási technikájának, amely még a kortárs szappanoperák és romantikus teledrámák stilizált képi világát és játékmódját idézte, vette meghökkentően komolyan.

A

A Az erőszakos figurák, Richard, Steven, az egy utcai helyszínelés-kor véletlenül Bobby Briggs útjába kerülő, vacsorára siető helyi kövér hölgy kíméletlenül túlhajtott dühkitöréseket produkálnak,

4 Janey-E monológia tömören kijelöli azt a dühös, fehér középosztályt, amelynek a körében Dougie Messiásként landol: „Okay, so you get this straight. My husband has a job, he has a wife, he has a child, he does not make enough money to pay back \$52,000 for anything. We are not wealthy people. We drive cheap, terrible cars. We are the 99 percenters. And we are shit on enough, and we are certainly not gonna be shit on by the likes of you.”

^[1] Persze, a viszonylag — kelet-európai mércével meg pláne — jómódú, politikailag pedig a legkevésbé sem elkötelezett Janey-E szájából ez a tiráda igen mulatságos hatást kelt.

^[2] Az „old” a Fire Walk with Me-ből ismert, a közeli Dear Meadow-ban volt, ott tűnt el a Teresa Banks-gyilkosság ügyében nyomozó Desmond ügynök, ott élt Mrs. Tremond az unokájával — a „Tremond” név a The Return legvégén tér vissza, igen unheimlich módon.

II.

A

A *The Return* legemlékezetesebb képei a melankólia, a gyász, a katatónia, a trauma lenyomatai. Laura Palmer szalagavató-portréja. Az amerikai zászló alatt álldogáló Dougie. (III./9.) A szívszorítóan öreg Audrey Horne lejtette hátborzongató tánc (III./16.), amely ugyancsak egy ismétlés az eredeti szériából, az *akkori* zenére, pár percen át, mialatt a vonásai a három epizódon át húzódo, végtelennek tűnő, elviselhetetlenül unalmas és értelmetlen veszedés után végre kisimulnak, az arcára földöntúli boldogság ül ki — mintha mégis lehetne ismételni... de aztán a tánc fantáziáját a banális valóság, az egyik asztalnál kitört csetepaté brutálisan félbeszakítja, mire Audrey könyörögni kezd a férjének, hogy vigye el innen, mentse ki, mire hirtelen egy tükör előtt találja magát, a falak vakítóan fehérek körülötte, mintha kórházban lenne, és megérinti az arcát, mint aki nem ismer magára.

B

A *The Return* páratlanul radikális meditáció a melankóliáról, a gyászról, a katatón érzéketlenségről, a traumáról, a nem-történi-meg-semmi unalmáról, mert nem tematikusan ábrázolja mindezeket, és még csak rájuk sem mutat, nem „reflektálja” őket — kulcsfontosságú, hogy nincs pszichoanalitikus zsargon a sorozatban, vagyis nem értelmezi senki „múlt-” vagy „traumafeldolgozasként”, amit Cooper végigcsinál; ugyanígy nem beszél senki sem az atomrobbantásról vagy az elektromos vezetékekről (a megnevezés tilalma az álombeli tilmat idézi: Freud szerint amit az álom manifeszt megnevez, egész biztosan nem egyezik az álom tulajdonképpeni tartalmával; ez magyarázza, miért beszélnek olyan enigmatikusan a Black Lodge-beliék) —, hanem tapasztalhatóvá teszi a melankóliát, a gyászt, a katatón érzéketlenséget, a traumát, az unalmat. Ezek az érzetek a pszichoanalízis szerint éppen az ismétlés, a visszatérés bonyolult struktúráiban artikulálódnak.

A

A freudi elméletben a valódi ismétlést nem az örömelv, hanem a halálöszton produkálja. Ennek az ismétlésnek, a tényleges, valódi, fundamentális ismétlésnek az a sajátossága, hogy nem ismét meg az égvilágon semmit, nincs tárgya. A traumatizált páciens nem valamiféle előzetesen adott/elfojtott tartalmat vagy eseményt ismét; mint Freud hangsúlyozza a *Halálöszton és az életöszton*okban [az eredeti cím: *Túl az örömelven — Jenseits des Lustprinzips*]: „az elfojtott sosem előzi meg az elfojtott visszatérét”. *Ez az ismétlés különbözőséget termel.*

B

Par excellence formája a trauma. A trauma nem idézhető föl, nem reprezentálható; pusztán ismétlésre *inzisztál*; így az ösesemény utólag előálló képe olyan múltként íródik be, amely sosem volt jelen: abszolút, integrálhatatlan különbözőségként.

A

A trauma mindig csakis ismétlés(struktúra)ként létezik: nincs „magában álló”, egyszeri, egyedi, őseredeti, *ami* ismétlődne; ugyanis *maga* a folytonos ismétlődés, *loopolódás*, visszatérés: nem *valami* (tartalom, transzcendentális jelölt) ismétlődik, hanem a (jelölő) puszta ismétlődés(e) van, történik, szenvedtetik el. Így értsük, hogy a pszichoanalízis, amely folyamatosan az elfojtott irányított visszatér(it)ésére inzisztálja az alanyát (hogy lenyomozhatók legyenek a rá jellemző ismétlés tikkjei, berögződései), az ismét(e)l(tet)és tudománya.¹⁰

B

Ezért kerül szoba Lynch filmjei kapcsán — amelyek az ismétlés, a megkettőződés, a megtört identitás, a fantom, az irigység, az ösesemény, a mitikus eredet stb. körül forognak — a pszichoanalízis: az ismét(e)l(tet)etés par excellence modern tudománya: Hollywood fő inspirációs forrása.

A

A negyvenes évek nagy hollywoodi rendezői — Lubitsch, Preminger, Wilder, később Pressburger, Hitchcock (utóbbit kivéve mindannyian közép-kelet-európai emigránsok) — Freud nélkül is, akit hiába csábítottak a stúdiók, sorozatban gyártották a pszichoanalízis, a szubjektum struktúráját, a memória működését, az interszubjektív viszonyt (szerelem, féltékenység, irigység), a modern patológiákat (hisztéria, kényszerneurozisz, paranoia) illető belátásait leképező filmeket. Ezt a hagyományt Lynch folyamatosan mozgatja, ismétli.

C

A *Blue Velvet* kukkolója Pressburger–Powell és Hitchcock kukkolóira utal. A *Mulholland Drive* a *Sunset Boulevard* (1950) parafrázisa. Samuel Fuller *Naked Kiss*ének (1964) felejthetetlen csókjelenetét idézi Diane emlékezetes vallomása a 15. epizódban, ahol Cole, Albert és Tammy tudtára adja, hogy Cooper — Mr. C — huszonegynéhány éve megerőszkolta: „Megragadta a tarkóm — nyögi Diane, elnyújtott szavakkal, fájdalmasan eltorzult arccal, mint akinek minden szó fáj —, magához húzta a fejem, és megcsókolt... aztán megerőszkolt”; mintha a Fuller-film csókjelenetét írná le. A *Vertigo* (1958) Lynch minden filmjében visszatér. Strukturálisan is — lásd a filmek közepén történő drasztikus újrakezdéseket a *Lost Highway*ben, a *Mulholland*ben, és persze az „eredeti” *Twin Peaks*ben —, de az elnevezések szintjén is (és ha az ember járatos a pszichoanalízisben — vagy ismeri Lynch filmjeit [a kettő majdnem ugyanaz] —, tudja, a jelölők,

¹⁰ „A pszichoanalitikus terápia — írja Barbara Johnson — valójában maga az ösesemény, amely után kutat: akkor először fordul elő az, ami anélkül ismétlődik a páciensben, hogy valaha is ténylegesen megtörtént volna. [...] A pszichoanalízis nem az ismétlés értelmezése, hanem az értelmezés traumájának a megismétlése; traumatikus, késltetett megismétlés, de nem egy valóban lezajlott, hanem egy valójában soha meg nem történt esemény ismétlése.” BARBARA JOHNSON: *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1980, 142.

a nevek sosem „csak szavak”). Egy fontos példa: a *Vertigo*ban Kim Novak karakterét, a Scottie-nak [James Stewart] beadott fedősztori szerint Carlotta Valdest másoló feleséget Madeleine-nek hívják; amikor Scottie másodszor is rátalál, már Judynak nevezi magát. Sheryl Lee (akinek a *The Return*-záró sikolya a kétezer-tízes évek olyan ikonikus lenyomata lesz, mint Janet Leigh sikolya a *Psychó*ban) Maddyként, vagyis Madeleine-ként tér vissza a *Twin Peaks* második évadában, mint Sarah Palmer unokahúga. A „Judy” az egyik legenigmatikusabb név az egész sorozatban (Phillip Jeffries [David Bowie] a *Fire Walk with Me* emlékezetes álomjelenetében, amit a *The Return* is megidé, egzaltált állapotban beront az FBI irodájába, és elakadó hangon leszögezi: nem, nem fog Judyról beszélni, egy szót sem ejt Judyról) és a legtöbb találgatás tárgya a netes fórumokon. Sokáig tartotta magát a vélekedés, hogy — a *Vertigo*-párhuzamnak megfelelően — Laura = Judy, de a *The Return* után, ahol Cooper ügynök hasonmása, Mr. C egyenesen rákérdez Jeffries maradványánál, egy gözt eregető, hatalmas kávéfőzőnél vagy vízforralónál, hogy kicsoda Judy, azt a választ kapja, hogy már találkozott vele, és most már megkeresheti, mehet — C ezután megy Twin Peaksbe, de nem találja meg Judyt. Egyöntetűnek látszik a konszenzus, hogy Judy a rossz szellem, amely megszállta Sarah Palmert, azt a Sarah Palmert, aki a *Twin Peaks* óta eltelt huszonöt év alatt a jelek szerint beleőrült a gyászba. Eszerint az értelmezés szerint Laura Palmer a *The Return* első részében azt a kérést súgja Cooper fülébe — ahogy a *Twin Peaks* második évadának második részében megsúgta neki, hogy az apja, Leland ölte meg —, hogy „mentsd meg az anyám”. Ezt az értelmezést erősíti, hogy Carrie Page csak azután hajlandó Cooperrel tartani Twin Peaksbe, hogy Cooper közli vele, Laura Palmer — Carrie Page tagadja, hogy ő lenne Laura Palmer — anyja Sarah; és a sorozatvégi velőtrázó sikoly is azután tör ki Carrie Page-ből, hogy meghallja a Laurát szólongató Sarah-t a *múltból*. Eszerint a *Twin Peaks* mindig is a Palmer-családról szól, a középpontjában mindig is a szexuális abúzus állt, amely éppúgy feldolgozhatatlanul traumatikus az elkövető és az áldozat (a *The Return*ben egy megtört Lelandet látunk), mint a szemtanú számára (és mi más magyarázná, hogy a kamera vissza-visszatér a magányos örületbe forduló Sarah Palmerhez, aki senkivel nem érintkezik, és akinek az otthonában, a Palmer-család egykori otthonában, mintha megállt volna az idő — a nappali ugyanúgy néz ki a *The Return*ben, mint a *Fire Walk with Me*-ben?)...¹¹ De vannak kisebb horderejű *Vertigo*-idézetek is: Scottie lakásának rikítóan vörös bejárati ajtaja van; miután a Las Vegas-i kaszinóban taxi-limuzint hívtak neki, a sofőr faggatózására, hogy mégis hová vigye haza, Cooper „Dougie”-ként mindössze annyit tud felidézni, hogy az otthonának vörös az ajtaja...

B

A család és az alapítás a pszichoanalízis alapján Hollywood mitikus valóságmagyarázatainak a horgonypontjai. Lynch ezt egészíti ki a technológiával: nemcsak tematikusan, hanem mint az aranykori Hollywood ismétlésének a materiális lehetőségével.

A

A hipotézisünk: a *Twin Peaks* megújítja a mítosz(ok)hoz való viszonyt, amennyiben nem egyszerűen újabb történetet gyárt le, hanem a mítoszokat őrző, gyártó, disszemináló médiumokhoz való viszonyt teszi reflexívebbé.

B

Ami, ha igaz, éppolyan jelentős esemény, mint a hollywoodi aranykori film létrejötte volt — utóbbi ugyanis nem egyszerűen szétvitte a pszichoanalízis fogalmait (hiszen a pszichoanalízis épp arra tanít, hogy a fogalmak, a szavak, a nevek nem valami ártatlan viszonyban vannak a valósággal, hanem az embernek a léthez való legelemibb viszonyáról *árulkodnak*), hanem a vizualizációval hozzáférhetővé tett bizonyos pszichés fenoméneket, amelyekről mindaddig nem rendelkezünk materiális, látható, újrarájtszható, azt mondanám, *tárgyi* bizonyítékkal, csak leiratokkal.

A

A Twin Peaks-i seriffségen lejátszott finálészerűség után, ahol Diane és Cooper végre találkoznak (egyáltalán nem mellékes módon a III./3.-ban látott, égési sérüléstől megvakult ázsiai nő alakul át Diane-né — a figura ekkor már egyértelműen Hirosimát és Nagaszakit idézi), Cooper „visszamegy az időben” a Laura Palmer-gyilkosság éjszakájához, hogy elvezesse Laurát a tett színhelyéről. Nevetségesen komolyan beszélve az történik, hogy digitális manipulációkkal *Kyle MacLachlan* visszatér a *Twin Peaks* című sorozat digitális kópiákban őrzött archívumába, hogy elvezesse *Sheryl Lee* egykori digitális mását. Az eredeti mítosznak, a gyilkosság éjszakájának, *egy fikciónak a valós megismétlése* affirmálja az eredeti mítosz, a Laura Palmer-gyilkosság traumatikus voltát. (Mindenesetét mítosz traumatikus.) *Ez valódi, tehát merőben szimptomatikus, különbséget termelő ismétlés*: Cooper, a megmentő, ugyanolyan traumatizált, mint akiket gyógyítani érkezett: éppúgy a múltba van ragadva, mint az elborult elméjű anya, a gyászra képtelen Sarah Palmer, aki — Cooper küldetésének beteljesítésével, a múltba való tulajdonképpeni visszatéréssel párhuzamosan — kényszeres, neurotikus mozdulatokkal szétveri Laura Palmer ikonikus fotóját. Cooper ugyanazért megy vissza, ami miatt Sarah szétveri a fotót. Az ismétlési imperatívusz mindkettőjük kényszerképzete. Cselekvéseik szülik a fikcióikat (hogy vissza kell menni, helyre kell állítani...), de mint Lacan tanítja, az igazság struktúrája fiktív. Azt mondom, fiktív kényszerképzet, és ezt persze ezeknek a figuráknak, Special Agent Dale Coopernek és Sarah Palmernek tulajdonítom: de — nevetségesen komoly választ adva a sorozat számtalan formában megfogalmazott alapkérdésére, amit a maga egészében nem más, mint *Monica Bellucci* mond ki (aki a *saját, valós* nevének szerepel): „*We are like the dreamer who dreams, and then lives inside the dream. [...] But who is the dreamer?*” (III./14.) — ez a fiktív kényszerképzet *mindannyiunké*, a *Twin Peaks* összes nézőjé:

¹¹ Az értelmezést egy James Giles nevű blogger bontotta ki.

Cooper fikcióját nézve a mi fikcióinknak, a fikció fikciójának az igazságértékéről van szó — ennyiben pedig, és ez nem kevés, a valósághoz való hozzáférésünk, a *Twin Peaks* összes nézőjének a tulajdonképpeni valósághoz való hozzáférése forog kockán.

B
Mi ez a valóság?

A
A családon belüli erőszak és szexuális abúzus; a közösség és az összetartozás megszűnése (a *The Return*ben alig látjuk együtt a szereplőket; páros jelenetek vannak); az igazságszolgáltatás hiánya; a dicső történelmi múlt *farce*-ának tűnő jelenkori politikai valóság... Ezek és ehhez hasonlók az ideológiai fogódzó nélkül maradt kortárs, fehér, középosztálybeli amerikai társadalom rossz közérzetének, traumáinak legtöbbit ismételt „okai”. Nem a valós problémák katalogizálása a cél. Lynch ugyanis a rossz közérzet artikulálásának a *lehetőségfeltételeire* kérdez rá. Társadalmi traumák reflektálására *csakis szimbolikus kódokból gyártott fikciók* állnak bármilyen közösség rendelkezésére; akkor is a szimbolikusban mozog az „álmodó”, ha az újság ír erről, akkor is, ha tudományos cikkek; és akkor is, ha kulturális alkotások „tematizálják”. A *Twin Peaks* túlbecsülhetetlen eredetisége abban áll, hogy a saját archívumát felülírva, önnön archívumának a matériájába beavatkozva, a saját fundamentális kódjait ismételve ennek a *minden* szimbolikus mögött inzisztáló, traumatikus igazságnak, hogy az igazság struktúrája, vagyis az *igazság igazsága: fiktív*, a digitális *megvalósítását* hajtja végre. Mégpedig a mediális közvetítettségnek, a *fikciókat őrző és szállító archívum materiális valóságának* a nyomatékosításával. Egyfelől érzékileg megtapasztaltatja a mitikus képsorok digitális voltát, valós, materiális bázisát: vagyis hogy a mítoszt kópiák, gépek őrzik; másfelől pedig demonstrálja minden létező archívum sérülékeny, változtatható, esetleges voltát. De, és ez a lényeg: *hogyan lehetne mítosz, vagyis valóban rögzített, megkérdőjelezhetetlen világmagyarázat, amelyre a szubjektum tudattalanul is ráhagyatkozhat, valami elemi bizalommal, olyasmí, ami kétségbevonhatatlanul archivált, materiális, legyártott és változtatható? Lehetséges reflexív viszony a mítosszal? Hatékony a mitikus magyarázat akkor is, ha a szubjektum tisztában van vele, hogy a szimbolikus rend csak egy materiális archívum közvetítésében jut el hozzánk?* Mert ez, ez a materialitás itt maga a valós, amelyet nem tompít semmiféle redukció, amelyet nem lehet félresöpörni azzal, hogy ez csak egy sorozat, és ez volna a maga banális valóságában elviselhetetlen: hogy nincs más, „igazibb”, „közvetlenebb” kifejezési formánk, amellyel az atomrobbantás vagy a családon belüli erőszak valóságában artikulálható volna; és hogy ezeket az imaginárius képeket, a fantáziaképeket, az álomgyár gyártmányait, valóban gépek őrzik, és az elektromos vezetékek szállítják és gerjesztik.

B
Végül miért ébredt öntudatra, vált (hiper)érett, (hiper)felelős, (hiper)potens szubjektummá Cooper, és mit vitt véghez?

A
Cooper csak rövid ideig létezik efféle hiperszjektumként, ideális-Cooperként, az „FBI”-ként. Ezen a ponton az én-ideálja és az ideális énje, az FBI és a hiperpotens ügynök, egybeesnek: ezért mondhatja, ekkor és csakis ekkor, a híres mondatot: „I am the FBI”. Ez a szuper-én, én-ideál már képes elpusztítani az imposztort, Mr. C-t.

B
De nem ő pusztítja el.

A
Mert nem az a feladata. „Laura was the One”. Cooper feladata a Törvény beteljesülésének elősegítése, nem pedig, hogy megváltsa a világot. Mert a világ — és ez rendkívül fontos — nem Mr. C-től szenved; Mr. C a megtestesült Gonosz, de nem *maga* a Gonosz.

B
Az Óriás így szólt: „*Cooper ügynök: figyelj a hangokra.* [Egy fonográfra mutat.] *Már a házukban van* [It is in our house now]. *Az a valami nem mondható ki fennhangon. Emlékezz a 430-as számra. Emlékezz Richardra és Lindára. Ne feledd: te most nagyon messze vagy. Üss két legyet egy csapásra.*” A „430” az a kilométer- vagy villanypóznaszám, amelyet Diane-nek és Coopernek maga mögött kell tudnia, miután Cooper Mr. C elpusztítását követően visszatért a Black Lodge-ból, hogy visszamehessen abba az alternatív múltba/jövőbe — abba a *múlt jövőbe* —, ahol Laura Palmer nem halott. Egy búcsúcsók után áthaladnak ezen a határvonalon. Elautóznak egy motelhez. Míg Cooper bemeleg, hogy szállást foglaljon maguknak, Diane megpillantja saját magát a parkolóban. (Lynch talán itt kerül a legközelebb ahhoz, hogy az *egyszeriség* törlődését a leghátborzongatóbb, mégis a legeggyértelműbb módon megjelenítse.) Majd Cooper és Diane együtt töltik az éjszakát — ez a filmtörténet egyik legfájdalmasabb, legszomorúbb szeretkezése, amely során Diane letakarja (talán a megerőszkolás emlékéért törlendő?) Cooper arcát. Majd Diane eltűnik. Csak egy levelet hagy, amit Linda néven Richardnak címez. Cooper nem emlékszik az Óriás figyelmeztetésére.

A
A motelből Cooper egy másik motel parkolójába lép ki. Az autója Mr. C autójára cserélődött. Ekkor, a *The Return*ben először, acélszürkéskéék, felhős az ég. (Mindéddig Lynch nem mutat valódi égboltot; vagy ha mutat is, jellegtelen kékséget mutat vagy éjszakát.) Innen indul útnak, látszólag céltalanul, teljesíteni Leland kérését. Megáll egy random kisváros „Judy” nevű

gyorséttermében; Laura után érdeklődik; ráhibázik. Aztán rátalál Carrie Page-re, akit Laura Palmernek vél.

B
A „házunk” a Palmer-család otthonát jelöli. Miután Cooper visszaviszi Carrie Page/Laura Palmert, megtudjuk, hogy a házat sosem lakták a Palmerék: egy bizonyos Alice Tremond nyit nekik ajtót; a Tremond-család előtt Chalfonték éltek ott. A *Fire Walk with Me* Mrs. Tremondja mindkét néven, vagyis Chalfontként is ismert; eldönthetetlen, hogy az *ottani* Mrs. Tremond azonos-e ezzel a negyven körüli nővel vagy sem.

A
Ekkorra nyilvánvaló, hogy Diane eltűnésével a „Special Agent Dale Cooper” jelölő is megsemmisült: Cooper már névtelen figuraként, Akárkiként találja meg Carrie Page-et — és ekkor már nemcsak a nevét nem birtokolja, de megkülönböztető tulajdonságait is elveszíti: az utolsó epizódban, a „valós sivatagában” teljesen azonosíthatatlan.

B
Az utolsó epizód végi hátborzongató érzés abból fakad, hogy ezt a bolyongást és a Twin Peaksbe való fals „hazatérést” semmilyen ismerős mítosszal nem tudjuk szimbolizálni: Cooper nem Odüsszeusz (nincs felesége; nincs gyereke), nem Oidipusz (nincs apja, anyja), nem Aeneas (nem alapít), nem John Wayne-szerű westernhős (nem ment meg semmilyen közösséget), nem Charles Foster Kane-szerű (amerikai) mintahős (a története nem bukástörténet)... Miért? Azért, mert eredetileg is csak a Törvény fenntartásáért felelős intézményekbe integrálódott, afféle társadalom feletti szimbolikus rendekbe: az FBI-ba és a Black Lodge-ba; így amint megszűnik a Törvény fikciója, amint elillan az FBI és a Black Lodge, Cooper is semmi, senki lesz. Senki sem ismerheti (f)el akként, ami. Egyedül marad.

C
Valójában ekkor tér vissza.

B
És most, hogy minden akadály elhárult, végre koncentrálnak a III./1.-ben kapott küldetésre. Az, hogy vissza kell vinnie Laura Palmert (vagy „Laura Palmer”-t — nem derül ki, nincs mód bizonyítani, hogy Carrie Page, akit megtalál, azonos-e Laura Palmerrel), pusztán — mint már szóba került — kényszerképzet: így értelmezte az Óriás III./1.-ben mondott szavakat. És miután sikerül visszavinnie Carrie Page-et, kiderül, hogy a terv örült volt, értelmetlen, irreális; így a sorozat újabb traumával zárul. Végül nem jön létre a valódi mítosz: a sorozat végére nincs miben lehorgonyozni Cooper figuráját.

A
Igen és nem. A *The Return*, a mitikus elbeszélésekkel ellentétben, nem a kozmikus világrrend megalapítását, hanem a rend menthetetlen szétesését beszéli el: az alapító gesztus — amely mindig is egy előző alapító gesztus megismétléséről, vagy a régi rend restitúciójáról, netán a régi rend alapjain létrejött új rend iktatásáról szolt — itt, a sorozat végén, nem tétetik meg. Megszűnik az időbeli és térbeli egység is: nincs válasz a Félkarú férfi kérdésére: „*Is it future... or is it past?*” (III./1.) Cooper a posztmodern mítosz(ának a) fragmentált, arctalan, nem-identikus hőse: története a hős feldarabolódását beszéli el, ahhoz ad narratív/imaginárius fogódzót, hogy elképzeljük, miben áll az Akárkiság, hőstelenség, az áldozathozatal hiábavalósága: hogy milyen a valós — a mítosz archívummá válásával, az archívum megingásával — Amerikára borult éjszakája, a szimbolikus nélkül elsvatagosodott valóság.

C
A valódi ismétlés, írja Deleuze, mindig csak különbséget termel, ahogy azt is, hogy maga a visszatérés sem kivitelezhető, mert a valódi visszatérés eseménye mind a visszatérőt, mind az öseeményt — azt is, *aki*, azt is, *amihhez* visszatér — szétdarabolja, identitásától megfosztja, azonosíthatatlanná teszi. *Az örök visszatérés* a valódi különbség, a kronologikus idő széttöredezésének, az elmúlt és az eljövendő megsokszorozódásának instanciája: a visszatéréskor magába hurkolódó idő valójában nem válik körkörössé — sosem éri utol magát; nem tér vissza önmagába —, ám nem is feszíthető ki újra (megszűnik a linearitása), mert a valódi visszatéréskor az idősíkok megsokszorozódnak. A múlttól a jövő felé a jelenen át lineárisan előrehaladó, és a jelentől a múlthoz körkörösen visszatérő időstruktúrákat felváltja egy prizmatikus vagy plurális időstruktúra...

A
Itt álljunk meg.