

Outi Heiskanen

# PILKETTÄ KUVARUUDUN SILMÄSSÄ

## Twin Peaks postmodernina genrenä

---

---

Genretutkimus herätti elokuvatutkimuksen alueella laajaa kiinnostusta 1960- ja 1970-lukujen vaihteissa. Genreteoria sai huomiota osakseen auteurteorian myötä. Auteursmin nostaessa esille aikaisemmin arvostusta vaille jääneitä amerikkalaisohjaajia (mm. Howard Hawks, Douglas Sirk) myös heidän työskentelyään säädelleet lajityyppistruktuurit alkoivat kiinnostaa tutkijoita.

Genreä on itse käsitteen epämääräisyyden vuoksi mahdoton käsitellä tyhjentävästi. Genretutkimus halusi päästä eroon käsityksestä, jonka mukaan tietyn formulan sisään rakennettu teos olisi pelkkä tusinatuote. Genretutkimus pyrki löytämään kaiken taiteellisen toiminnan taustalta sääntöjä ja konventioita, jotka joko tiedostettuina tai tiedostamattomina vaikuttivat taideteoksen syntyprosessiin.

Yksinkertaistetusti ilmaistuna elokuvagenre (esim. western) syntyy ryhmästä elokuvia, jotka jakavat tietyt tunnusmerkit. Colin McArthurin mukaan genre merkitsee sopimusta elokuvantekijän ja yleisön välillä.<sup>1</sup> Yleisön on hyväksyttävä genren säännönmukaisuudet ja erityispiirteet kyetäkseen nauttimaan siitä. Rituaalinen lähestymistapa ottaa tähän 'sopimukseen' toisen näkökulman: genre nähdään elokuvateollisuuden ja yleisön välisenä luovana vaihtona, prosessina, jossa se muuntuu ja määrittäytyy yhä uudestaan. Ideologisen näkökulman mukaan genre on ensisijaisesti (kapitalistisen) yhteiskunnan tukipilari ja sosiaalisen kontrollin väline. Esteettinen lähestymistapa puolestaan tutkii genreä yksilöllisen ilmaisun mahdollistavana kenttänä.<sup>2</sup>

Genre-elokuvissa toteutuu Roland Barthesin ajatus tragediaan liittyvästä tekstuaalisesta perversiosta.<sup>3</sup> Barthesin mukaan jokainen tragediaa lukeva uskottelee itselleen, ettei hän tiedä kuinka kertomuksessa tulee käymään. Mielihyvä, joka liittyy tämän tietämyksen kieltämiseen, on siten perverssi. Barthes itse ei ulota käsitystään massakulttuurin piiriin; päinvastoin hän näkee populaarinarratiivin tarinana, jonka lopputulos pysyy lukijaltaan piilossa. Tania Modleski kiinnittää huomion Barthesin ja Christian Metz'n näkemysten ristiriitaisuuteen. Metz'n mukaan 'itsepetos' on perustava edellytys elokuvan katselemiselle. Ennestään tutun formulan kohdalla tuskin on kyse loppuratkaisun piilossapyyntymisestä; perinteisten lännenelokuvien ystävää tietää lain ja järjestyksen voittavan, vaikka hän katsomiskokemuksessaan aktiivisesti pettää itseään teeskennellen tietämätöntä.<sup>4</sup>

Genren käsite ei ole yksiselitteinen. Yksittäisen elokuvan nimeäminen esim. westerniksi on Andrew Tudorin mukaan mielivaltaista, koska kyseistä lajityyppiä ei pystytä tyydyttävästi määrittelemään. Tietyn lajityypin pääpiirteiden löytämiseen ja analysointiin tarvittaisiin ensin kyseisen genren elokuvien kaanon. Tämä kaanon taas voisi löytyä vain edellä mainittujen pääpiirteiden tuntemuksen kautta. Pääpiirteiden tutkimusta varten vaadittaisiin siis kaanon, ja kaanon varten pääpiirteet.<sup>5</sup> Itse asiassa genret ovat olleet olemassa löyhän kulttuurisen konsensuksen kautta: yleisöllä on ollut toistuvien teemojen pohjalta suodattanut näkemys kun-

kin lajityypin konventioista.

Elokuvan ja television lajityypit periytyvät perusmuodossaan kirjallisuudesta. Kuitenkin Jane Feuerin mielestä esimerkiksi käsitteenä komedia on liian laaja määrittelemään elokuvan ja television omaan kulttuuriin ja aikaan sidottuja tuotteita. Tarvitaan tarkempaa rajausta kuten screwball-komedia (elokuva) ja sit-com (tv).<sup>6</sup> Viimeksimainitut ovat selkeämmin historiallisia kategorioita, kun taas esim. kirjallisuudessa genre on teoreettinen kokonaisuus. Televisiotutkimuksessa lajityyppien tutkimus vaatii Feuerin mukaan vielä enemmän hienosäätöä; esim. saippuaopperoiden sisällä on edelleen eroteltava toisistaan mm. brittiläinen ja amerikkalainen saippuaoppera.<sup>7</sup>

## TWIN PEAKS LAJITYYPPIEN KENTÄSSÄ

### Murhamysteeri ilman sulkeumaa

Genret voi jakaa yksittäisten kategorioiden lisäksi kahteen pääluokkaan: järjestysgenreihin sisältyvät mm. western, sotaelokuva, gangsterielokuva ja kauhuelokuva, integraatiogenreihin puolestaan melodraama, musikaali ja screwball-komedia.<sup>8</sup> Järjestysgenressä lähtökohtana on ulkopuolisen vaaran, häiriön, toteaminen "oikeamielisen" yhteiskunnan keskuudessa. Esimerkiksi viholliset ulkoavaruudesta alkavat terrorisoida maan asukkaita tai desperadot ratsastavat hyväntuuliseen pikkukaupunkiin. Tätä seuraa hyvän ja pahan taistelu, joka päättyy onnellisen status quon palauttamiseen.

Integraatiogenressä ongelma on ryhmän sisäinen, esim. päähenkilöiden avioliitto on ajautunut karille. Musikaaleissa kriisi liittyy usein identiteettiin ja melodraamassa seksuaalisuuteen. Ratkaisu neuvotellaan kollektiivisesti, ja loppuun liittyy vähintään lupaus integraatiosta eli yleisimmin avioliitosta.

Generarajoja ei perinteisesti ole paljon rikottu. Elokuva on saattanut omaksua piirteitä samaan pääluokkaan kuuluvasta toisesta lajityypistä, mutta ei niinkään eri pääluokan genrestä. Tv-sarja *Twin Peaks* tekee poikkeuksen tähän rajasääntöön. Tiedotusvälineet määrittivät *Twin Peaksin* pitkälti etsiväsarjaksi.<sup>9</sup> Paikallisladiot arvailivat murhaajan henkilöllisyyttä mm. kyselemällä paikkakunnan poliisilaitoksen mielipidettä. Ilta päivälehdet puolestaan julkaisivat omia spekulatioitaan.

Sarja alkaa tavanomaisen murhamysterin lailla:

heti alkuminuuteilla löytyy ruumis, ja löytö tuo paikalle tähtietsivän. Havaitun todistusaineiston tutkimisen jälkeen alkaa johtolankojen etsiminen. Tarinan keskiönä oleva murha strukturoi jännityksen kehittelyä. Kaksi erillistä ajanjaksoa yhdentyy arvoituksellisen tapahtuman kautta. Laura Palmerin kohtalo yhdistää murhaa edeltäneen jakson sekä sitä seuraavan selvitysajan.

Etsivägenren konventioihin kuuluu loppuratkaisu, sulkeuma, joka poistaa epä tietoisuuden ja palauttaa rikotun harmonian. *Twin Peaks* ei tätä funktiota täytä. *Twin Peaks* toteuttaa saippuaopperan tavoin "päättymättömän tarinan" periaatetta.<sup>10</sup> Seuratessamme Laura Palmerin murhan selvittelyä joudumme jo mukaan uuteen tapahtumavyhteen (Windom Earlen ilmestyminen). Katsojan selvitettyä fyysisen murhaajan henkilöllisyyden sarjan etsivät vielä odottavat ratkaisevaa johtolankaa. Kun narratiivin sisäinen oivallus syntyy, on yleisön mielenkiinto jo siirtynyt rinnakkaisen tapahtumaketjun seuraamiseen. Ratkaisusta tulee näin vain väliaikainen. Katsojalle on selvinnyt, ettei yhteisön tasapainoa järkyttäneitä tekijää suinkaan ole eliminoitu. Ahdistuksesta tulee entistä suurempi, kun häiriköksi paljastuu ylikuonnollinen, ajasta ja paikasta riippumaton henkilöahamo, Bob. Suhde mahdolliseen loppuratkaisuun, onnelliseen sulkeumaan, muodostuu ongelmalliseksi.

Viimeisen jakson sisältämää käännettä on vaikea rinnastaa muiden rikossarjojen moniselitteisen avoimiksi jääneisiin loppuihin. 1940-luvun film noir -elokuvista nykyaikaiseen etsiväsarjaan siirtynyt ajatus loppuratkaisun toivottomuudesta korruptoituneessa yhteiskunnassa ei toimi *Twin Peaksissä*. Paha ei tosin poistu edes kovien ponnistelujen jälkeen, vaan se jää uhkaamaan yhteisöä. Sarjan sankari, FBI-agentti Dale Cooper on kuitenkin osoittautunut perinteisen idealistiseksi, hyväksi mieheksi — Cooperista ei löydy mitään mustan elokuvan antisankareihin viittaavaa. Cooper on kuin entisaikojen ritari, joka salaperäisten menetelmiensä avulla on aina askeleen muita sarjan henkilöitä edellä. Cooperin uhrautumisen pahan valtaan voisi nähdä 'urhean Dalen ritarillisena jaloutena', jos kyseinen teko merkitsisi totaalista kuolemaa. Cooper/Bob on onnellista sulkeumaa odottavan painajainen; paha ei ainoastaan voita, se myös värvää kätyriksen 'hyvyiden ja oikeamielisyyden parhaan etuvartion'. *Twin Peaks* rikoo järjestysgenren pyhää sääntöä, jonka mukaan hyvän ja pahan taistelun jälkeen status quon on palauduttava.



*Twin Peaksin väkeä Laura Palmerin hautajaisissa. Kuva: MTV:n kuva-arkisto.*

## Makaaberin melodraaman uhrit

Sarjan rakenteen monikerroksisuus sekä laajan henkilökaartin yksityiskohtainen esittely antaisi olettaa *Twin Peaksin* jatkuvan groteskin loppunsakin jälkeen. *Twin Peaksin* tapahtumat näyttäytyvät eräänlaisena makaaberin saippuaopperan muotona, jossa täyttyvät ja täyttymättömät rakkaustarinat ristilevät surmatöiden lomassa.

Melodramaattisen saippuaopperan piirteet ovat läsnä pikkukaupungin elämänmenossa. Vaikka etsivä Cooper johtaa rikostutkimuksia, ei hänen merkityksensä siitä huolimatta ole huomattavan keskeinen. Päällisin puolin idylliset ydinperheet, Haywardin lääkäriperhe ja Palmerin lakimiesperhe, ovat kaupungin henkisiä tukipilareita. Yletön vauraus on pahasta; Hornen perhe on kuin Douglas Sirkin toteuttama amerikkalaisen unelman irvikuva — yliaistillinen, kuriton tytär Audrey ja onohdettu vammainen poika Johnny eivät kykene täyttämään häikäilemättömän liikemies-isän toiveita. *Twin Peaksin* harmonia on "tuuleen kirjoitettu". Kiiltokuvapinnan alta paljastuvat rikollisuus, huumeet, prostituutio, perheväkivalta ja insesti. Perheidyllit

murenevät, kun rouva Haywardin nuoruudenai-kainen syrjähyppy paljastuu ja Leland Palmer osoit-tautuu Bobin riivaamaksi oman tyttärensä mur-haajaksi.

*Twin Peaks* rakentaa pilottijaksossaan useita melodramaattisia huipennuksia. Ensimmäinen näistä syntyy murhatun tytön vanhempien saadessa selville tyttärensä kohtalon. Murtuneen isän käyttäytyminen saa entistä dramaattisemman sävyn, kun vahvasti tunnepitoinen ei-diegeettinen musiikki vyöryy kuuluviin peittäen alleen diegeettiset valitukset.<sup>11</sup> Toinen kohtaus tapahtuu koulussa, missä Donna tajuaa ystävänsä kuolleen ja rehtori pitää sydäntäsärkevän puheensa. Uudelleen kuultava musiikkitausta tähtää surumielisen ja empaattisen tunnelman luomiseen.

Tapa, jolla *Twin Peaks* käyttää luonnon kuvausta siirtymissään paikasta toiseen, kuuluu sekini melodraaman konventioihin. Kamera poistuu sisätiloista, ja edellisestä kohtauksesta, ulkoilmaan. Kameran panoroidessa maiseman editse kasvatetaan edellisessä kohtauksessa syntynyttä emotionaalista latausta ei-diegeettisellä musiikilla. Lopulta kuva pysähtyy hetkiseksi vesiputouksen partaalle ikään



*Kyle Mac Lachlan  
etsivä Dale  
Cooperina.  
Kuva: MTV:n  
kuva-arkisto.*

kuin halutakseen löytää kosken kuohuista sopivan symbolin huippuunsa paisuneelle tunteelle. Kyseinen kuva on sinänsä narratiivin kannalta merkityksellinen, mutta hetkenä juuri ennen uutta kohtausta (ennen leikkauskohtaa) se on melodramaattisuudessaan tehokas.<sup>12</sup>

*Twin Peaksin* henkilöistä voi tunnistaa melodraaman eri ihmistyyppejä: naisista erottuvat seksuaalisesti estynyt Donna, aistillinen Laura ja babydoll Audrey; miehistä rehellinen ja terveysttä uhkuva sheriffi Truman, sukupuoli-viettinsä ohjailema kapinallinen Bobby sekä "vihainen" mutta herkkä James. Taloonsa sulkeutunut Harold Smith symboloi seksuaalisten estojen ahdistunutta ääripäätä eli täydellistä seksuaalista kykenemättömyyttä.

Thomas Elsaesserin toteamukset 1950-luvun amerikkalaisesta melodraamasta soveltuvat myös

*Twin Peaksin* henkilöihin: yksilöllisten toiveiden ja todellisuuden yhteensovittamattomuus sekä hyvien aikomusten vääristyminen lopputuloksessa turhauttavat ihmistä loputtomasti. Donna ja James yrittävät epätoivoisesti elää teinirakkauttaan iskelmistä opittujen haavekuvien mukaan. Harry Truman luottaa naiivisti vilpittömän rakkauden pelastavan hänen suhteensa Josieen. Kaikki ovat josain mielessä uhreja, mikä Elsaesserin mielestä on tyyppillistä amerikkalaisille melodraamoille.<sup>13</sup>

## **Utopiasta kaksoisolentojen painajaiseen**

Etsivätarinan ja melodraaman piirteiden ohella *Twin Peaks* sisältää vielä paljon muuta. Jäljelle jää



suuri joukko tekstuaalista materiaalia, joka ei tunnu sopivan mihinkään edellä mainituista lajityypeistä. Tällä materiaalilla tarkoitan *Twin Peaksin* myyttisyyttä, tuonpuoleisen olemassaoloa ja pahuutta, joka merkitsee paholaisen läsnäoloa. Näiltä osin *Twin Peaks* ammentaa fantastisen kauhun lajityypistä. Antti Alanen on määritellyt kyseisen genren edustajat elokuviksi, joissa joko mielikuvituksellinen tai muuten epänormaali hirviö alkaa uhata normaalia todellisuutta.<sup>14</sup> Jean Cocteauun termi 'la zone', varjovyöhyke<sup>15</sup> sopii kuvaamaan *Twin Peaksin* laittamalla sijaitsevaa Ghostwoodia, "Kummitusmetsää". Tätä vyöhykettä etsivät sekä Cooper että Windom Earle; vyöhyke on portti kuoleman valtakuntaan, josta Cooper uniensa kautta on jo yrittänyt löytää vastausta murhatutkimuksille.

*Twin Peaksissä*, kuten kauhutarinoissa yleensäkin, on kyse siirtymätilasta. Siirtymätilalla tarkoitetaan kuolleen henkiinheräämistä, ihmisen muuttumista pedoksi ja joutumista vieraan valtaan.<sup>16</sup> Laura Palmer herää henkiin Cooperin unissa antaen tälle vihjeitä omasta murhaajastaan; myös Madeleine Fergusonin yhdennäköisyys (Laura ja Madeleinea esittää sama näyttelijä) Laura-serkun kanssa voidaan tulkita murhatun eloonheräämiseksi. Leland Palmer muuttuu mielipuuliseksi pedoksi, koska hänen sielunsa on Bobin, paholaisen, vallassa. *Twin Peaksissä* pelko vetää Bobia puoleensa: Bob siirtyy peloissaan olevaan Josieen samalla tavoin kuin paha aikanaan siirtyi pelokkaaseen pikku-Lelandiin. Vasta Leland Palmerin menetyksessä Bob jättää tämän ruumiin.

Rakkaus ja pelko ovat Lenora Ledwonin mukaan *Twin Peaksin* keskeinen vastapari. Ajatus vastakohdista on vahvasti läsnä: narratiivin kuluessa katsojalle paljastuu, että on olemassa mm. kaksi Bobia ja kaksi Mikea (paha Bob/Bobby Briggs; yksikätinen Mike/teini-ikäinen Mike), kaksi Lauraa (avulias perhetyttö /pahellinen narkkari) ja hänen kaksi päiväkirjaansa (sensuroitu ja salainen). Cooperin minä niin ikään jakautuu kahtia (hyvä/paha); unessa kääpiö varoittaa kaksoisolennon, *doppelgängerin* olemassaolosta.<sup>17</sup>

Fantasian näkökulmasta *Twin Peaks* on utopia, joka narratiivin aukkojen täydentyessä muuttuu dystopiaksi. Näennäisen viaton yhteisö joutuu rikollisuuden ja pahuuden noidankehään, minkä vakavuus selkenee täydessä mitassaan sinä yönä, jolloin Cooperia ammutaan. *Twin Peaks* toimii metaforana (amerikkalaiselle) nyky-yhteisölle: ongelmat, joiden kanssa kamppaillaan, vaativat uusia, epätavallisia metodeja, jotta ne voitaisiin tyydyttävästi ratkaista. *Twin Peaksin* sankari omaa

yliluonnollisia kykyjä; johtolankansa hän löytää unista ja näyistä, ulkoavaruudesta, yksikätisen miehen, seonneen naisen ja linnun puheista. Tapa, jolla ratkaisuja tarjotaan, on absurdi ja epäuskottava. Ulkoavaruudesta viestejä saava, jättiläisen ja kääpiön kanssa kommunikoiva etsivä aiheuttaa meissä lähinnä huvittuneita reaktioita. Dale Cooper on lapsuuden kaukainen satuhahmo siinä missä Bob on aikuisiän narratiiveissa (esim. *Psyko*) moneen kertaan konstruoitu jakomielinen peto. Hirviötä ei voi sulkea pois; aikaisemmin mielikuvituksen alueelle sijoitettu peto on yhtäkkiä narratiivin uskottavampi osapuoli hyvyyden jäädessä elämälle vieraaksi taikauskoisuudeksi.

## TWIN PEAKS JA POSTMODERNI TILA

### Tutuista elementeistä outoon maastoon

Genrekonventioiden sekoittaminen keskenään tekee *Twin Peaks* -sarjasta laajasti intertekstuaalisen. Intertekstuaalisuudella voidaan viitata keskenään hyvinkin erilaisiin ilmiöihin. Tässä yhteydessä termin merkitys on syytä ymmärtää sen yleisimmässä muodossa: intertekstuaalisuus merkitsee sitä, että jokainen teksti rakentuu muiden tekstien lainauksista. Ajatus tekstistä, jolla olisi selkeä alku ja loppu, kyseenalaistuu.<sup>18</sup> *Twin Peaksin* on vaikutteita löytynyt eri lajityyppikonventioiden ohella myös yksittäisistä elokuvista: näihin kuuluvat mm. Alfred Hitchcockin *Punainen kyynel* (*Vertigo*, USA 1958),<sup>19</sup> samoin ohjaaja-tuottaja David Lynchin oma tuotanto ja siinä erityisesti *Blue Velvet - ja sinisempi oli yö* (*Blue Velvet*, USA 1986).<sup>20</sup> Martti Lahden mukaan intertekstuaalisuus ei näy ainoastaan tekstin tuottamisessa vaan myös tekstin vastaanottamisessa; jo olemassaolevat tekstit vaikuttavat tuotoksiimme joko tiedostamattomalla ja/tai tietoisella tasolla. Samoin ne ohjailevat lukemis/katsomiskokemuksiamme valmiiden odotusten ja jäsentelytapojen muodossa.<sup>21</sup> Intertekstuaalisuus on osa *Twin Peaksin* postmodernia luonnetta.

Sarjan melodramaattisia elementtejä tarkasteltaessa kävi ilmi, ettei *Twin Peaksin* henkilöistä tehdä yhdestäkään muita tärkeämpää. Dale Cooperin tutkimuksia ei seurata erityisellä intensiteetillä, vaan samalla tavalla keskeisiä ovat esim. Josie Packardin vaikeudet tai Norman ja Edin väliset tunteet. Vaikka esimerkiksi Edin vaimon, Na-

dinen, sekoaminen saattaa narratiivin kannalta vai-  
kuttaa täysin irrationaliselta lisältä, se ei sellainen  
kuitenkaan ole. Rinnastaessaan poliisityön ja pik-  
kukaupunkilaisten yksityiselämän kummallisuudet  
*Twin Peaks* kieltäytyy murhatapahtuman yliko-  
rostamisesta. Kaikki elementit eivät kietoudu Laura  
Palmerin kohtalon ympärille. Kysymys "mitä te-  
kemistä tällä on murhan kanssa" on epärelevantti.  
Ajatus yhdestä narratiivista on hylättävä ja korvat-  
tava useilla, pienemmillä, toinen toisensa lomassa  
risteilevillä narratiiveilla.

Postmoderni on Jean-Francois Lyotardin mukaan  
kirjallisuuden ja taiteiden tila, jolla ei ole ennalta-  
määrättyä vastaanottajaa tai säätelevää normia.<sup>22</sup>  
*Twin Peaks* -sarjalle on vaikea hahmotella impli-  
siittistä vastaanottajaa. Konventionaalista etsivä-  
sarjaa hakeva saattaa huomata ennen pitkää eksy-  
neensä outoon, melodramaattiseen maastoon. Me-  
lodraaman katkeransuloinen viehäytys voi puoles-  
taan haihtua siinä vaiheessa, kun totuus sarjan  
keskiluokkaisten Palmereiden elämästä paljastuu.  
Randi Davenport Hobartin ja William Smithin  
mukaan *Twin Peaks* muuttui vaikeaksi katsomis-  
kokemukseksi, kun tavallisen, keskiluokkaisen per-  
heenisän salaisuudeksi paljastui toistunut, tyttären  
kohdistunut seksuaaliväkivalta.<sup>23</sup> *Twin Peaks* hyök-  
kää tuttua normatiivisuutta vastaan; samalla kun  
se yhtäällä pystyttää tutulta vaikuttavia genera-  
kennelmia, se jo toisaalla repii ja rikkoo niitä.

## Menneisyyden lohduttava mielihyvää

"Mielihyvän käsite uudistuu konsensuksen ja en-  
naltamäärittelyn muodon hylkäämisen kautta; modernismi oli vielä kiinnostunut muodosta", toteaa  
Tania Modleski nojautuen Lyotardiin. Lyotardin  
mielestä modernismi lohdutti yleisöään muodon  
mielihyvällä; postmodernismi puolestaan kieltää  
sen ja keskittyy ylevän nostalgian estetiikkaan.<sup>24</sup>  
*Twin Peaksin* tuottama nautinto perustuu juuri tähän  
estetiikkaan. Katsoja kykenee tunnistamaan *Twin  
Peaksin* maailmasta lukemattomia tuttuja elementte-  
jä (genrekonventiot ja jopa ihmisten nimet —  
Cooper, Garland, Truman), jotka nostalgisesti viitta-  
aavat siihen, mikä ei voi enää olla läsnä. Henki-  
löhahmot muistelevat kaivaten lapsuuttaan (Le-  
land Palmer aikaa ennen Bobia; Benjamin Horne  
poikavuosiensa filmimateriaalia katsellen) ja yleensä  
aikaa ennen Laura Palmerin kuolemaa. Mielihyvää  
on lohdullisuutta, joka syntyy näistä muistumista.

*Twin Peaks* -sarjan viimeistä edellisessä jaksossa

Benjamin Horne esittelee tyttärelleen kirjapinoa,  
josta löytyvät Raamatun ja Koraanin ohella myös  
Bhagavadgita, Talmud ja Tao-te-king. Horne on  
tehnyt 'suurista maailmanselityksistä' hakuteoksia  
omille kysymyksilleen. Postmodernismin näköku-  
lmasta katsottuna Ben Hornen menettelyä voisi  
pitää joko uutena, turhana yrityksenä palata men-  
neeseen (aikaan, jolloin metanarratiiveihin vielä  
uskottiin)<sup>25</sup> tai osoituksena postmodernin ihmisen  
ällistyttävästä kyvystä yhdistellä eri kulttuurien  
pirstaleita keskenään riippumatta niiden alkupe-  
räisistä asiayhteyksistä.

Nostalgisuuteen liittyy olennaisesti pastissin kä-  
site. Pastissi tarkoittaa imitaatiota, tietyn kohteen  
tyylin ja maneerien ulkokohtaista jäljittelyä. Fredric  
Jamesonin mukaan termin saattaa virheellisesti  
sotkea parodiaan. Parodia on modernismin ajan  
tuote: koska kaiken (kielellisen) käytännön uskot-  
tiin pohjautuvan tiettyyn normatiivisuuteen, voitiin  
oletettua standardia hyväksikäyttäen tehdä pilaa  
taiteilijoiden yksilöllisistä tyyleistä. Parodiassa on  
mukana mehevän satiirin leima, kun taas pastissi  
on humoristisuudesta riisuttu tyhjä parodia.<sup>26</sup>

Ilman brutaalaa häiriötä *Twin Peaks* olisi pastissi,  
nostalginen, mutta ulkokohtainen imitaatio 30-  
luvun idealistisesta (capralaisesta) elokuvasta.<sup>27</sup>  
Vaikka *Twin Peaks* ajallisesti mitä ilmeisimmin  
sijoittuu nykypäivään, synnyttää pikkukaupungin  
atmosfääri vanhoine autoineen nostalgisen tunnel-  
man. Jamesonin mielestä pikkukaupunkilaisuudella  
on tämäntyyppisessä tilanteessa tarkan strateginen  
funktio: pitäessään erillään urbaanin elämän sym-  
bolit narratiivi kieltäytyy liiallisista viittauksista  
nykyaikaiseen kulutusyhteiskuntaan.<sup>28</sup> Luonnon lä-  
heisyys, sahan keskeinen rooli yhteisössä, vanhuk-  
sista ja vammaisista huolehtiminen ('Meals on  
Wheels' -palvelu), 'kylähullujen' (halkonainen, Na-  
dine) osakseen saama ymmärtämys ja jopa sheriffi  
Truman stetson-hattuineen rakentavat kuvaa kau-  
pungista, jonka elämä näyttää yhtä viattomalta  
kuin Norman Rockwellin maalauksissa.

Häiriön takia ulkopuolinen apu osoittautuu kui-  
tenkin välttämättömäksi. FBI-agentti Cooperin saa-  
puminen merkitsee korjaamatonta muutosta *Twin  
Peaksin* yhteisön elämään. Saapumista seuraavat  
tapahtumat tuovat mieleen Jean Baudrillardin  
ajatukset rivoudesta. Rivoudella Baudrillard tar-  
koittaa nyky-yhteiskunnan pyrkimystä tehdä kai-  
kesta läpinäkyvää ja luonnollista.<sup>29</sup> Rivous liittyy  
paitsi ruumiiseen ja seksuaalisuuteen myös politiikan  
ja sosiaalisen alueille. Ennen pitkää kaikesta

tulee seksuaalista, poliittista ja sosiaalista; syövän tavoin kaikki leviää kaikkialle aiheuttaen yleistä välinpitämättömyyttä ja mielettömyyttä.

## Murhattu Laura — viettelevä objekti

Urbaani tehokkuus ja huipputeknologia saapuvat Twin Peaksiin FBI:n mukana. Laura Palmerin kuollut, runneltu ruumis on tähän asti merkinnyt tragediaa — kylmä objektiivisuus tekee siitä pelkän preparaatin. Cooperin ja etenkin patologi Albert Rosenfieldin suorittama ruumiinavaus ja -tutkinta muuttavat suhteemme ruumiiseen; meidät tempaistaan empatiasta eksaktin säännönmukaisuuden etsintään. Kaunistelemattomuus järkyttää: Laura Palmer on muuttunut kuolleesta perhetyöstä jo aikaisemmin alkaneen murhaketjun anonyymiksi lenkiksi. Cooper ei peitlele makaaberia intoaan kaivaessaan tytön kynnen alta todistusaineistoa, joka liittää Lauran murhan hänelle ennalta tuttuihin yhteyksiin. Kun Cooper epäilee Lauran sekaantuneen huumeisiin, sheriffi Truman ei usko häntä. Sheriffi vetoaa siihen, ettei Cooper tuntenut Lauraa. FBI-agentin naseva vastaus toteaa sen, minkä jatkossa tulemme huomaamaan: kukaan ei todella tuntenut Laura Palmeria.

Kuollut tarjoutuu tutkittavaksi sekä ruumiinsa että päiväkirjansa kautta. Baudrillardilaisittain ajateltuna Lauraa voi pitää objektina, joka ei itse tunne halua vaan ainoastaan viettelee suvereenisti.<sup>30</sup> Tällä tavoin kuollut pitää vallassaan koko kaupunkia — Lauran salaisuus viettelee, onhan hän avain yhteisön ihmissuhdeverkoston ymmärtämiseen ja hallintaan.

Toisaalta Laura Palmer on ainoastaan muisto, uni, ääni nauhalla, kirjoitusta paperilla ja ennen kaikkea valokuva, joka aina episodin päätteeksi monimerkityksellisesti täyttää kuvatilaa. Juuri tuo valokuva hymyilevästä perhetyöstä synnyttää mielenkiintoisen näkökulman kuolleeseen. Tytön vian muutokuva on postmoderni simulacrum; päällisin puolin se esittää todellisuutta (=kuvan tyttö on murhattu Laura Palmer), mutta mitä enemmän ymmärrämme kuolleen salaisuutta, sitä enemmän tiedämme kuvan vääristävän todellisuutta (=hymyilevä kuva ei vastaa Lauran salaisen elämän helvetillisyyttä). Näin ollen valokuva naamioi todellisuuden poissaolon, eikä sillä siten enää ole minkäänlaista suhdetta todellisuuteen. Se on muutunut omaksi simulacrumikseen eli kuvaksi, joka esittää vain itseään.<sup>31</sup>

## Camp, genererituaalit ja katsojat

Yksi näkökulma *Twin Peaksin* pinnanalaiseen ilpeyteen on camp. Veijo Hietalan, jonka mukaan *Twin Peaks* on “puhdasta 1990-luvun campia”, mielestä campilla on läheisiä yhtymäkohtia pastisiin, mutta olennaisinta sille on tietynlainen, huvittuneisuutta herättävä piittaamattomuus normeista ja “kieli poskessa” -mentaliteetti.<sup>32</sup> Viimeksimainittu vaikutelma syntyy yllättävistä ‘yhdistelmistä’: itkevä poliisimies (Andy), *Get Happy* -kappaletta laulava, steppaava murhaaja, painiva kotirouva (Nadine), ufoupseeri (Garland Briggs). Susan Sontagin määritelmän mukaan campin keskeinen sisältö on sen liioiteltu viehtymys luonnotonta kohtaan.<sup>33</sup> Hänen mielestään campin ymmärtäminen vaatii niin sympatian kuin inhonkin tunteita. Tässä mielessä campista muodostuu ensisijaisesti katsojan ‘ominaisuus’, asenne.<sup>34</sup>

Camp edellyttää etäisyyden ottamista tarkasteltavaan kohteeseen. Camp-asenteinen katsoja on aina valpas, skeptinen tarkkailija, joka kieltäytyy eläytymästä narratiiviin. *Twin Peaksin* nautinto perustui niin pitkälti sen itsereflektiivisyyteen, ettei se välttämättä tavoittanut ‘genererituaaleihin ehdollistuneita’ katsojia. *Twin Peaksin* nauru ei diskriminoini ketään eikä mitään, nauretaan sitten kömpelölle Andyille tai hautajaisissa arkun päälle heittäytyvälle Leland Palmerille. Kuvallista huumoria ei myöskään ole unohtettu: esim. ristikuvalla metsästä ja donitseista on tuskin muuta kuin koomista merkitystä.

*Twin Peaks* -sarjan nautinto perustuu nostalgiaan ja camp-huumoriin. Se, mikä ei todellisuudessa enää voi olla läsnä (lapsuus, vian rakkaus, kuolleet), vaikuttaa henkilöohjelmissa samalla kertaa sekä piinaten että lohduttaen. Saman kokee myös katsoja; selkeiden genererajojen poissaolo hämmentää ja kiehtoo. *Twin Peaks* herättää katsojassaan dekkari- (*Twin Peaks* “kuka sen teki” -tarinana), melodraama- (*Twin Peaks* ihmissuhdeverkostona) ja kauhuelokuvagenreille (*Twin Peaks* hyvän ja pahan mystisenä näyttämönä) ominaisia odotuksia. Postmodernina tuotteena sarja ei kuitenkaan täytä asettamia ‘lupauksia’, vaan viime hetkellä kieltää yleisöltään genererituaalisen mielihyvän. Toisaalta vaikeiden aiheiden kuten inestin siloittelematon käsittely sai monet amerikkalaiskatsojat sulkemaan televisionsa.<sup>35</sup> Jäljelle jääneet omaksuivat camp-asenteisen tarkastelutavan — ehkä osittain samasta syystä.

Genererajojen ylitykset johtavat *Twin Peaksissä* lukemistapojen loputtomuuteen. Artikkelissaan

“Twin Peaks and the Circular Ruins of Fiction: Figuring (Out) the Acts of Reading” Maria M. Carrion näkee *Twin Peaksin* tarjoavan mahdollisuuksia aina uuteen tulkintaan jokaisella uudella katsomiskerralla.<sup>36</sup> Hänen mukaansa *Twin Peaksin* ‘todellinen lukija’ (true reader) voi löytää jatkuvasti uusia (vaihtoehtoisia) merkityksiä — silläkin uhalla, että lukija prosessin aikana eksyy sarjan narratiivilabyrinttiin. *Twin Peaks* on Carrionin mielestä monimutkainen ja raskas katsomiskokemus.<sup>37</sup> Television katselun normaali suora-viivainen helppous on poissa; sarjan ymmärtäminen edellyttää narratiiviverkoston kokonaisvaltaista, jatkuvaa tarkkailua.

Twin Peaks perustuu Mark Frostin ja David Lynchin alkuperäisideaan, josta käsikirjoituksen laativat Frost, Harley Peyton ja Robert Engles. Tuottaja: Harley Peyton. Pääosissa mm. Kyle MacLachlan (etsivä Cooper), Lara Flynn Boyle (Donna), Sheryl Lee (Laura/Madeleine), Ray Wise (Leland), Michael Ontkean (sheriffi Truman), Joan Chen (Josie Packard), Sheryllyn Fenn (Audrey), Richard Beymer (Benjamin Horne). Sarjaa esitettiin Suomessa TV3:lla 18.2.—15.12.1991, kesällä 1991 sarja oli tauolla.

## Viitteet:

<sup>1</sup> Colin McArthur, *Underworld USA*. London: BFI 1972, 20.

<sup>2</sup> Jane Feuer, “Genre Study and Television”. Teoksessa Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse*. London: Routledge 1987, 119—120.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Tekstin hurma*. Tampere: Vastapaino 1993, 64.

<sup>4</sup> Tania Modleski, “The Terror of Pleasure. The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory.” Teoksessa Modleski (ed.), *Studies in Entertainment*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1986, 157.

<sup>5</sup> Andrew Tudor, “Genre”. Teoksessa Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press 1988, 5.

<sup>6</sup> Feuer 1987, 114—115.

<sup>7</sup> Brittsaippuoiden yhteiskunnallinen realismi on kaukana ‘kauniiden ja rohkeiden’ glamourista.

<sup>8</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres*. New York: Random House 1981, passim.

<sup>9</sup> Esim. *Ilta-Sanomat*, 8.2. 1991.

<sup>10</sup> Veijo Hietala, “Saippuoissa on eroja!”. *Filmihullu*, 2/1992, 46—47.

<sup>11</sup> Ko. melodia toistuu sarjassa eräänlaisena “Lauran teemana”.

<sup>12</sup> Kohtauksen viimeistä kuvaa voisi luonnehtia narratiivin ‘melodramaattiseksi formaatiksi’.

<sup>13</sup> Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. Teoksessa Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press 1986, 302.

<sup>14</sup> Antti Alanen ja Asko Alanen, *Musta peili*. Helsinki: Suomen Elokuva-arkisto ja Valtion painatuskeskus 1985, 11.

<sup>15</sup> *ibid.*, 14.

<sup>16</sup> *ibid.*, 14—16.

<sup>17</sup> Lenora Ledwon, “Twin Peaks and the Television Gothic”. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 24 No. 4, 1993, 262.

<sup>18</sup> Martti Lahti, *Intertekstuaalisuus ja merkityksenanto elokuvassa*. Elokuva- ja televisiotieteen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto 1992, 43—44.

<sup>19</sup> Nimet “Madeleine” ja “Ferguson” ovat peräisin *Punaisesta kyneleestä*. Myös harhautusyritys, jossa Madeleine muutetaan Lauraksi, viittaa kyseiseen elokuvaan.

<sup>20</sup> Twin Peaks on lähes identtinen *Blue Velvetin* Lumbertonin pikkukaupungin kanssa. Huomionarvoisena voi pitää myös Dale Cooperin ja Jeffrey Beaumontin luonnekuvien yhtenevyyttä. Molempien roolihahmojen esittäjä Kyle MacLachlan on tuonut esiin oman arvionsa, jonka mukaan Dale Cooper itse asiassa olisi miehen ikään ehtinyt Jeffrey.

<sup>21</sup> Lahti 1992, 46—47.

<sup>22</sup> Jean-Francois Lyotard, “Answering the Question: What Is Postmodernism?”. Teoksessa Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, 81.

<sup>23</sup> Randi Davenport Hobart & William Smith, “The Knowing Spectator of Twin Peaks: Culture, Feminism and Family Violence”. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 21., No. 4. (1993), 255.

<sup>24</sup> Modleski 1986, 158.

<sup>25</sup> Kts. Lyotard 1984. Lyotardin mukaan ajatus yhdestä maailmanselitysteoriasta oli pelkkä myytti. Jokainen metanarratiivi kattaa vain pienen osan todellisuuden aluetta, ja niitä kaikkia säätelee tietty perspektiivi.

<sup>26</sup> Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”. Teoksessa E. Ann Kaplan (ed.), *Postmodernism and Its Discontents. Theories, Practices*. London: Verso 1988, 15—16.

<sup>27</sup> Viittauksella 30-lukuun tarkoitin ainoastaan yhtymäkohtaa tapaan, jolla pikkukaupunkia amerikkalaisissa elokuvissa tuolloin idealisoitiin. Muutoin Twin Peaksin ‘yleisilme’ on peräisin 50-luvulta (diner-kahvila, autot jne.), vaikka sitä koettelevat huume- ja seksuaalirikokset ovat vahvasti nykypäivää.

<sup>28</sup> Jameson 1988, 20.

<sup>29</sup> Jean Baudrillard, “What are you doing after the orgy?” *Traverses* 29, 1984, passim.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Jean Baudrillard, *Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press 1988, 170.

<sup>32</sup> Veijo Hietala, *Kulttuuri vaihtoi viihteelle*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy 1992, 62—63.

<sup>33</sup> Susan Sontag, “Notes on Camp”. Teoksessa Sontag, *A Susan Sontag Reader*. London: Penguin Books 1983, 20.

<sup>34</sup> Kts. myös Richard Dyer, *Only Entertainment*, London: Routledge 1992, 138.

<sup>35</sup> Davenport Hobart & Smith 1993, 255.

<sup>36</sup> Maria M. Carrion, “Twin Peaks and the Circular Ruins of Fiction: Figuring (Out) the Acts of Reading”. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 21, No. 4 (1993), 244.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 243.