

At skabe et univers

Twin Peaks har en stil, der er meget personlig og konse-kvent gennemført hele vejen gennem serien. Og det til trods for, at der har været 13 instruktører ved roret. Der må derfor have været en slags regelsæt. I stil med det, der er opstillet for tilladelig opførsel i Anders And og Co.

Men ingenting var nedskrevet. Ikke ét ord om, hvordan fortællestilen eller det visuelle og auditive koncept blev defineret og fastholdt. Det var ikke engang noget man talte med de nye folk om. Hverken instruktører, fotografer, lydfolk eller klippere. Man forventede blot, at de så de afsnit, der var lavet indtil da, og tilpassede sig derigennem.

Filmen selv, eller de greb der ligger i dens begyndelse, indeholder altså regelsættet. Man undersøgte filmen. Ikke ud fra tilskuerens synsvinkel, men ud fra filmskaberens. Hvad er hovedplottet. Hvem er hovedpersonen. Hvilke fortælleelementer og virkemidler benyttes. Hvilke spilleregler er der. Hvordan bruges de forskellige locations.

Når man betragter en film på den måde, bliver det, der tilsyneladende er kompliceret og mystisk, ofte helt enkelt og banalt. Og denne enkelhed afspejler reglerne for, hvordan en given historie fortælles.

Café-konferencerne

Man kan se det for sig: Manuskriptforfatteren Mark Frost og David Lynch har siddet der på de små caféer og drukket kaffe og fået lyst til at lave en film sådan lidt i film noir stil med et væld af mystiske handlinger og hemmelige forbindelser. De har fundet ud af, at det skulle foregå i The Northwest, fordi der var så dejlig mange træer, og iøvrigt var kendt af Lynch fra hans barndom. Over kaffen har de siddet og lidt efter lidt fundet på alle personerne: "Så skal der være en tandlæge, ligesom min far, så kan han spille ham", har Mark Frost sagt til Lynch, og efterhånden har det udviklet sig. Og



Manuskriptet er udgangspunktet. Her skabes reglerne og fastlægges karaktertræk.

af Vinca Wiedemann

hele dette skabte univers, dette væld af personer, af hoved- og sidehandlinger, med en uendelighed af citater og referencer, har de skullet have form på, skabe orden og rækkefølge i.

David Lynch udviklede filmens koncept i et tæt samarbejde med Mark Frost, der var forfatter og story editor på TV-serien *Hill Street Blues*. Konceptet blev præsenteret på et 10 minutter langt møde med TV-selskabet ABC. Længere tid tog det ikke at beskrive idéen om den lille by, der blev rystet af mordet på en sød, ung pige med de forfærdeligste hemmeligheder. Det lykkedes dem at få accepteret historien og produktion af pilotprojektet.

Denne film havde to formål. Den skulle overbevise TV-selskabet om, at her var stof til at producere en TV-serie i mindst 7 afsnit, som den i

givet fald kunne fungere som optakten til. Hvis ABC derimod besluttede ikke at producere serien, skulle piloten kunne fungere som en selvstændig, afsluttet film.

Første afsnit foreligger derfor i to versioner, der er fuldstændig identiske, bortset fra, at man i TV-versionen har klippet den sidste halve time ud af piloten. For at få noget at vide om hele serien, kan man altså se på pilotfilmen. Og skal man se på piloten, er det oplagt at starte med præsentationsakten, de første 25 minutter af filmen, hvor hele universet præsenteres med personer, handling, øvrige fortælleelementer og virkemidler.

Udgangspunktet for fortællingen er historien om fundet af et lig og mysteriet om, hvem der var morderen. Herudfra formedes præsentation

tionsdelen af filmen. Som den naturlige historie hvorigennem alle personer, plots, fortælle-elementer osv. introduceres, valgte man de øjeblikke, hvor liget blev fundet, politiet indblandet, og beskeden om dødsfaldet overbragt til de berørte parter.

Regelsættet

Hvad er det så for regler, som giver *Twin Peaks* dens konsekvens og personlighed? Det er i hvert fald ikke den tekniske kvalitet af fotograferingen, lydsiden og klipningen. De enkelte scener er konstrueret helt traditionelt, og det hele er endda relativt sjusket udført. De har tydeligvis arbejdet under stort tidspres, som normalt med TV-produktioner. Men selvom den tekniske kvalitet ikke tilnærmelsesvis kan sammenlignes med almindeligt spillefilmsniveau, må serien beundres for den store præcision i sin fortælling. Skønt panoreringerne er ujævne, ved kamerate præcist, hvor det skal se hen. Skønt de enkelte lydeffekter måske er taget fra arkiv eller som susende hundrede procent reallyd, så har de en funktion for fortællingen og er ikke blot påklistrede effekter. Og selvom klipningen ofte slavisk sakser sig derudaf og firkantet følger den talende person, er der en klar bevidsthed om, hvad den enkelte scene skal fortælle. Og denne klarhed er usædvanlig for TV.

For at skabe overskuelighed i de komplicerede plots og mange personer, måtte man også opstille nogle spilleregler, der kunne begrænse valgmulighederne, f.eks. for hvilke rum man vælger at se på savværket eller politistationen. Eller som begrænser de situationer, hvori man vil beskæftige sig med de forskellige personer og de bestemte dele af deres liv, som man vil fortælle deres historie igennem.

Der er personer, som for eksempel politisekretæren Lucy og betjenten Deputy Andy, vi aldrig ser i deres hjem. (Da jeg, efter at have set hele serien, fik fingre i totimers versionen af piloten, opdagede jeg, at man i den sidste halve time faktisk var hjemme hos Lucy og Andy. En location man altså har valgt at skære fra i forbindelse med tilblivelsen af den egentlige serie).

Der skal ikke mange streger til, før en person er tegnet. Sekretæren Lucy præsenteres f.eks. gennem sit manglende talent ved omstillingsbordet: Hun kan dårligt finde ud af

at stille en samtale ind til sheriffen. Hendes vilje er ganske vist den effektiv sekretærs: at stille en samtale ind til sheriffen. Men denne vilje spændes op mod hendes iboende lidenskab, trangen til præcision, til at alt skal gøres fuldstændig korrekt. Derfor kan hun ikke stille samtalen ind, før hun er helt sikker på, hvilken af telefonapparaterne hun skal benytte. Og Deputy Andy karakteriseres præcist gennem sin vilje til diskret at tage fotos af liget i plastic. Men hans iboende lidenskab og enorme sensibilitet, gør det umuligt for ham, og han ender med at bryde hulkende sammen.

Karaktererne er altså i hver enkelt scene udstyret med en stærk vilje, der stødes op mod den indre lidenskab, og man har skabt et spændingsfelt for karakterens handlinger i scenen. Det er enkelt, det er stereotyp - og det er virkningsfuldt. Så lidt skal der faktisk til for at præsentere og karakterisere en person.

Når man sammenligner seriens sidste afsnit med pilotfilmen, kan man se, hvor gennemarbejdet fortællingens story line har været. Konflikterne og personerne er fra starten færdigskabte. Ikke sådan, at man ved alt om dem med det samme. Men fra første billede er de konflikter til stede, som skal udfoldes gennem historien. Personerne er fremmanet og gennemtænkt, deres vilje og lidenskaber bestemt. Og først derefter har man besluttet, hvorledes de bedst præsenteres. På samme måde med de steder, hvori handlingen udspilles og de elementer, hvormed der berettes.

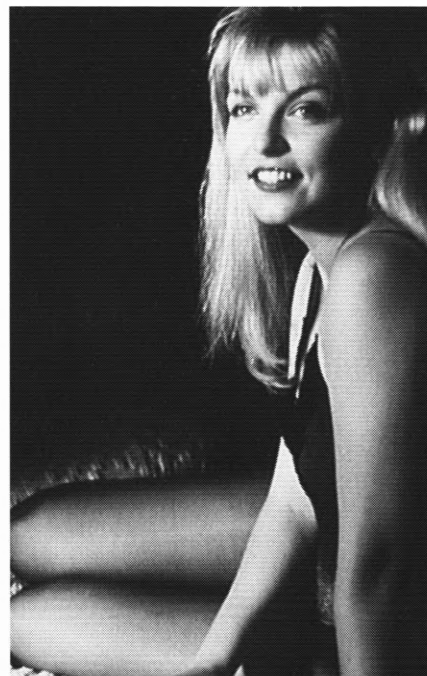
Det er jo meget elementært: Når det univers, der i starten præsenteres, siden fastholdes, når kontrakten med publikum så at sige overholdes og ikke brydes, så har man skabt en fortælling med stil og konsekvens.

Således også med fotograferingen. Man kan mærke, at den visuelle stil har haft et præcist afsæt i manuskriptet. I de scener, hvis hensigt var klart definerede, og hvori der foreligger rigeligt materiale som igangsætter af den visuelle fantasi.

Man kan blot opstille det tankeeksperiment at lade scenerne foregå i andre rum, og man vil opdage, hvor uhyre sjældent det kan lade sig gøre, fordi personerne udtrykker sig ved hjælp af de elementer, der optræder i et givet rum, og at rummet ofte i sig selv giver afsættet for den naturlige historie. F.eks. udtrykker Lucy sig i de enkelte scener gennem de te-

lefoner, samtaleanlæg og doughnuts der findes på politistationen. Og den maniske Nadine er så uløseligt forbundet med sine lydløse gardinskiner, at selv hendes opgørsscene med rivalen, den smukke caféindehaver Norma, kommer til udtryk gennem en dialog om, at hun netop har købt vattamponer. Scenen må derfor finde sted, hvor man nu engang køber den slags.

Også det lydlige univers er udnyttet og brugen af telefoner, samtaleanlæg, diktafoner, højttaleranlæg er fuldstændig integreret i handlingen. Det giver mulighed for at skabe et varieret, righoldigt lydligt udtryk, som f.eks. i den scene i piloten, hvor Lauras mor første gang afhøres. For en overfladisk betragtning er scenen rensat for lydeffekter. Den begynder med et nærbillede af Lauras mor, der får en beroligende indsprøjtning. Lydsiden består kun af hendes aftagende gråd og et tikkende ur. Urets tikken er stemningsmæssigt præciserende, idet den fremhæver stilheden i rummet i de meget lange pauser, hvor moderen forsøger at tale uden at græde. Og afhøringen starter med en lydlig association til denne tikken, da sheriffen spørger moderen, hvornår hun sidst så Laura. Lidt efter høres pludselig trin og en dør, der lukkes. Moderen spørger forskrækket hvem det er og får at vide, at det er Leland og en politibetjent. Senere igen ringer



Side 42: Kyle MacLachlan (th.) som Dale Cooper i Lynch' mystiske drømme-univers. Herover: Sheryl Lee som Laura Palmer.

telefonen, Andy går ud for at tage den, og Truman spørger, om der var telefonopringninger aftenen i forvejen. I denne fortælling kan lyde være igangsættende for handlingen eller få dialogen til at tage en ny retning.

Det bemærkelsesværdige er altså ikke den måde lydene er optaget eller mixet på, men den måde, hvorpå det lydlige univers er tilstede allerede på idéplan.

Når lydene er betydningsbærende, får de også ofte en direkte indvirken på timingen af klippene i den enkelte scene. Som i afslutningen af præsentationssekvensen, scenen på skolen, hvor eleverne over højtaleren får at vide, at Laura er død. Talen, gråden og musikken er her styrende elementer i opbygningen af rytme og tempo.

Timing og filmhistoriske referencer

I *Twin Peaks* har man ofte en fornemmelse af en mærkværdig timing. Der dvæles ofte uforholdsmæssigt længe ved tilsyneladende helt betydningsløse detaljer.

Scenen i starten, hvor Andy bryder grædende sammen, er et typisk eksempel. Hvorfor gøre så meget ud af, at Andy græder? Hvorfor bliver sheriffen så vred, og hvorfor holde det sidste, næsten foragtelige blik fra

sheriffen til Andy så længe? Så vigtig er denne sidehistorie om sheriffs og Andys forhold vel ikke. Men hvis man nu tænker sig, at udgangspunktet for Lynch's instruktion har været et lystigt indfald om, at Andy er Gøg og sheriffen er Gokke, så ses scenen i et helt andet lys og timingen bliver helt selvfølgelig.

Andy er nemlig et næsten fuldkomment plagiat af Gøg. Det strittende hår, den pivende stemmeføring, de løftede øjenbryn og den nedadkrængede mund. Sheriffen ligner måske ikke Gokke af ydre, men er i sin vilje og lidenskab udstyret netop som ham: Han vil så gerne holde på formerne og foranstalte en saglig undersøgelse. Håndtere sagerne overlegent. Men hans lidenskab, hans had til Gøgs følelsesudbrud gør ham uvilkårligt til en endnu større bryder af formfuldendtheden, fordi han må nedgøre sin kollega - som en far, der får et raserianfald over sin flåbende søn.

Har man først fået øje på plagiatet - eller inspirationen - kan man ikke forstå, man først ser det nu. Inspirationen er åbenlys og strækker sig ikke bare til personinstruktionen, men altså helt ned i arrangementet af scenen og timingen i klipningen af den. Og siden ser man det samme flere andre steder - mest åbenlyst hos hotelejereren Ben Hornes datter

Audrey, der er formet over Marilyn Monroe-figuren, mens pigernes helt James selvfølgelig er et sammensurium af alt, hvad vi kender fra James Dean.

Dette træk går igennem hele fortællingen, på alle planer, og har selvfølgelig været med til at give filmens kultstatus. Men publikums reaktioner har været ligeså varierede som referencerne selv. Mange har skuffet konstateret, filmen bare var et stort tyveri, og dermed ikke originalt. Andre har entusiastisk søgt - og fundet - skjulte meddelelser, budskaber, visioner, livssyn. Her skal vi nøjes med at konstatere, at Lynch og Frost har moret sig kosteligt ved at stjæle med arme og ben. Det har været deres ambition at spække filmens univers med citater, og de har gjort en dyd ud af at referere fra alle dele af deres omverden, både fra deres private historie, fra film, billedkunst, TV, opera - og fra virkelighedens verden. Altså både fra universer der for publikum er kendte og ukendte.

Men ved fra første færd, i manuskriptet og i pilotfilmen, at have fastlagt regelsættet for universet har man også gjort det muligt for de forskellige instruktører at udfylde det. Og ved at have fastlagt personernes karakterer, har man fra første billede sat historien på ret kurs.

Succes i en fart

Twin Peaks – instruktøren og klipperen Duwayne R. Dunham fortæller her om tilblivelsen af TV-serien og om sit samarbejde med David Lynch.

Hvordan kom du igang med *Twin Peaks*?

David ringede en dag og sagde, at han og hans partner, Mark Frost, havde skrevet et manuskript, som ABC havde været 'skøre' nok til at antage - 'lad os komme igang!' - Jeg sagde: 'Men David, det er jo TV, vi snakker om.' og David svarede: 'Det er jeg klar over - men vi dropper at lave den for TV. De giver os 4 mill.\$, eller noget i den retning, så lad os lave den som film... hvem interesserer sig for en TV-version.' - Sådan startede *Twin Peaks*.

Ved du hvordan ideen til serien opstod?

Ja, det begyndte med et bestemt koncept - nemlig at skabe en fortælling, hvor der introduceres et mordoffer, og så derefter blive ved med at holde den gående, uden nogen sinde at afsløre, hvem der har begået forbrydelsen. Da optagelserne til *Twin Peaks* i sin tid startede, vidste David Lynch og Mark Frost ikke hvem, der myrdede Laura Palmer. De første 7 episoder blev rent faktisk optaget uden den viden. Jeg tror nu, de havde en ret sikker fornemmelse; men udfordringen lå i at se,

hvor længe den kunne køre, og hvor mange forskellige personer de kunne involvere i sagen.

Da vi sad og klippede *Wild at Heart* - det var i den første sæson af *Twin Peaks* - lagde vi allesammen hver vores gæt i en konvolut, som vi så forseglede, indtil David havde instrueret den sidste episode, hvor morderen blev afsløret. David var helt ude af den, fordi han troede, at jeg vidste - eller havde gættet - hvem det var.

Da vi var igang med de sidste optagelser til piloten, sad jeg en sen nat i klipperummet, og pludselig blev en hel stak film bragt ind. Jeg tænkte, at vi måtte have fået nogen andres optagelser; og da jeg kiggede på dem, var det denneher underlige fyr med kun en arm, der snakkede om at se Guds ansigt og 'Fire walk with me' - og den slags mærkelige ting. Jeg ringede til David kl. 3 om natten, og han forklarede, at ABC havde ringet og sagt, at hvis der ikke var en for-