

Cogito ergo sum

ORSON SCOTT CARD (ED.): GETTING LOST. SURVIVAL, BAGGAGE AND STARTING OVER IN J. J. ABRAMS' LOST. DALLAS, TEXAS: BENBELLA BOOKS, 2006.

Minden a *Twin Peaks*szel kezdődött. Legalábbis sokunk számára. A David Lynch nevével fémjelzett kisvárosi rejtélystori volt talán az első olyan televíziós sorozat, ami – legfőképpen az internet kibontakozó technikai lehetőségeinek köszönhetően – képes volt befogadásának individuális aspektusát közösségi élménnyé szélesíteni. Ez a megfogalmazás nem fedti le teljesen a sorozat kultikussá érésének valódi okait; pontosabban definiáljuk a jelenséget, amennyiben a *Twin Peaks*ben a nézői motiváció újfajta manifesztációit találjuk meg. Ezek például az azonos érdeklődés közösségteremtő erejében (ennek platformját kínálta az internet hajnala)¹, a megszokottól való eltérés felismerésének élvezetében, a kincskeresés toposzát felváltó „kulskeresés izalmában”, a „megfejtés örömeiben”, még inkább a „másokat megelőző megfejtés győzedelmének örömeiben”, ezzel összefüggésben az „*I was first*”-kultúra diadalában (ami már a Web 2.0 szülötte) realizálódó szociálpszichológiai érdekek mentén alakítottak ki olyan befogadói attitűdöket, melyek az ezredforduló sorozataiban narratív és PR-stratégia szempontjából elsődlegessé váltak. A „*Ki ölte meg Laura Palmert?*” kultikus alapkérdésére adható lehetséges válasz(ok)on túl egyéb élvezeteket is kínált – mi több, e válaszok megszületése ellenére mind a mai napig kínál – a sorozat.

A rejtély „miértjeinek” korlátozott tartalmait az elbeszélés „hogyanjai” gazdagítják, akaratlanul is keresve a középfajúság, a midcult tökéletes egyensúlyát, mely Király Jenő definíciójában „*a tömeg számára az elitkultúrát, az elit számára a tömegkultúrát pótolja.*”² Henry Jenkins beszédes című írása („*Do you enjoy making the rest of us feel stupid?*”: *alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author and Viewer Mastery*)³) a lényegre tapint, sőt Jenkins úgy ír a *Twin Peaks*ről, hogy közben számunkra immár a *Lost* – *Eltűntek*ről is beszél: amennyiben legyőzzük eredendő tudásszomjunkt, de

legalábbis egyensúlyba hozzuk a történetmesélés iránti ugyancsak alapvető éhségünkkel, úgy egy teljesebb élmény birtokosaivá válhatunk.

E gondolatnak mindenképpen lesz folytatása, ám mielőtt túlzottan előreszaladnék, illene magyarázatot találni egy, a sorozat töredékének ismeretében⁴ megírt, nyomtatásban megjelentetett *Lost*-antológia ötletének indokára. Az interneten naponta termelődő rajongói tudáshalmaz idején csupán egyetlen érv szólhat egy ilyen vállalkozás létjogosultsága mellett, ez pedig a *minőség* kritériuma. A könyvet látatlanban megrendelő olvasó a számos, éppen aktuális sorozathype-ot meglovagló percirodalom közül próbálja azt kiválasztani, amelyik maradandó értéket és minőséget hordoz. Szögezzük is le mindjárt az elején: a bátor megrendelő ez esetben kudarcot vall („bátor” helyett talán találóbba a „vakmerő” szó, elvégre, ha tüzetesebben tanulmányozzuk a kiadó profilját, szemet szúrhatnak az olyan bombasztikus címek, mint például a *Jack Bauer for President* vagy a *King Kong is Back!*). A szöveggyűjtemény egyenetlen színvonalú tanulmányokat tartalmaz, melyek között a legjobbak sem feltétlenül emelkednek a neten burjánzó jobb elméletek, eredetibb elemzések fölé, ám a koncepció mentségére szolgáljon, hogy a leggyengébb írások is együtt gondolkodásra sarkallják az olvasót. Talán ez utóbbi érdem lehetne éppen a marketingcélokat maga elé tűző kiadás szerzőválogatásának, stiláris ambíciójának legfőbb kritériuma? Lehetséges, mentve ezzel a teljes kötetet, elvégre egy olyan sorozat kapcsán készíteni gondolkodásra az olvasót, mely éppen a biztos tudás biztosítása helyett e tudáshoz vezető útvonal koordinátaival játszik el. Vagyis a könyv lehetne jó is, elvégre a *Lost* nem igazán – sőt a harmadik évad fináléjának flash forwardjától fogva egyértelműen nem – a hazaút nehézségeinek története, ellenben a sziget, a karakterek, a múlt és a jövő jelennel alkotott kombinációjának olyan játéka, ahol a feltett kérdések sokkal izgalmasabbak, mint a módjával adagolt válaszok. Apropos, ki is ölte meg Laura Palmert?

Gondolkodjunk hát együtt a szerzőkkel, legalábbis ahol ez lehetséges. Orson Scott Card – aki a kötet

szerkesztője is – távolról fut neki a témának. A televíziós sorozatok történetének és elméletének lényegi elemeit boncolgatja. Írása klasszikus bevezető tanulmány, aminek hitelességét és értékét nagyban csökkenti húszoldalmi terjedelme. Ilyen hosszban nem hogy a teljes spektrum, de egyetlen sorozat kiindulópontjait sem lehetne tisztességesen összefoglalni. Ráadásul közhelyes kérdésfelvetésekkel kell beérjük, úgymint technikai fejlődés az ismételtetés összefüggésében, a hétről hétre megvalósuló karakterazonosulás családias érzése, az újszerű történetvezetés folyamatos igénye, a kihagyott epizód utáni nézői visszatérés narratív stratégiája, a dickensi szerializált novellák kiindulópontja, a szereplők társadalomrepresentációs metszete, az „egyet előre, kettőt hátra” rejtvényfejtés misztériuma stb. Nem azt vitatom, hogy e vázolt pontok lényegesek a *Lost* szempontjából, ellenben közhelyeszerű kapcsolatukon túl a helyszűke miatt éppen e kapcsolat közhelyes felvillantásán túlmutatató kibontása marad el.

Ennél sokkal izgalmasabbak azok az írások, melyek ugyan – a teljes sorozat ismeretének hiányában – öngyilkos manővert választva pedzegetik a lehetséges megfejtéseket, ám megvalósítják a fentebb erényként vázolt együtt gondolkodás olvasói szituációját. Az érvelő vitánál nincs is konstruktívabb, mely állítás igazságával feltehetőleg a *Lost* különböző érvek táptalaját gondosan előkészítő alkotói is egyetértének. Ráadásul, amennyiben – már most, négy évad ismeretében – belátjuk, hogy a sziget titkának megfejtése éppen a megfejtés keresésében lakozik (lásd: az út mint cél), úgy könnyebben megbocsáthatóak azok a lelkes túlkapások, melyek saját működőképes elméleteiket próbálják hétről hétre megtalálni. Joyce Millman játékelméleti fejtegetése például kifejezetten a jobbak közül való, persze csak a konklúziójáig, ahol a szerző kijelenti, hogy szerinte az egész *Lost*-univerzum egy játék, amit az egyik hős, Hurley játszik társaival. Írásának izgalmasabb része az, ahol azt elemzi, hogyan épülnek be az újabb és újabb médiumok által változó hozzáférési lehetőségek az elbeszéléstechnikába. A *Lost*nak és társainak immár nemcsak a megtöbbszöröződött – digitális – televíziós csatornák

ismétlési, újranezési lehetőségeivel kell számolniuk, hanem a DVD-kiadások és internetes letöltések disztribúciós kihívásait is figyelembe kell venniük.⁵ A szerző meglátása szerint az interaktív játékok felé kacsintó elbeszélés az e kihívásokra megfogalmazott legcélravezetőbb válasz.

Charlie W. Starr „surrender-elmélete” a válogatás egyik legjobbjá. A szerző végigzongorázza a sorozat lehetséges megfejtéseinek legklasszikusabb – éppen ezért legtriviálisabb – elméleteit („az egész egy álom, egy virtuális valóságjáték vagy egy játékszoftver – *Survivor* az *Alkonyzónában*”⁶, illetve Jack metaforikus [?] kijelentése: „*Három napja mindannyian meghaltunk.*”), és teszi ezt azért, hogy felmutasson egy ennél sokkal kielégítőbb „megoldást”, nevezetesen a beleélés, az át- és megadás befogadói élményét. A kényszeres megoldáskeresők és a sorozatot tisztán csak élvezők táborának alakulásáról ír (ő maga természetesen az utóbbiba sorolja magát). „*A Lost titka a megadás*”⁷, ami ellenben nem egyenlő a passzivitással, inkább valamiféle célravezető didaktikai módszer, ami nem közvetlen megoldással kecsgetet, mindössze egyéni utak bejárására, szükségszerűen szubjektív értelmezés felé mutató gondolkodásra serkent. Ha jól belegondolunk, mindez már nemcsak a *Lost* című sorozat nézőjének attitűdjéről, hanem magáról a sorozatról, annak hőseiről szól. Starr számára „*Locke a kulcs*”⁸.

Amy Berner szintén a Locke nevű figurában, annak hozzáállásában látja a sorozat diegézisében, illetve a külső, nézői magatartás cselekményvilágon kívüli valóságában rejlő megoldást. Berner Locke-ról, pontosabban John Locke-ról, a filozófusról ír. Még pontosabban: a szerző a XVII. századi angol filozófus szemszögéből (!) elemzi John Locke, a sorozatbéli figura összetett karakterét. Nyilván nem meglepő, hogy az empirista, a tudást a tapasztalatnak alárendelő filozófus – kiragadott – idézetei tökéletes fedésbe kerülnek a szereplő jellemével (például: „*az élmény legfőbb kiváltója maga a keresés*”⁹). Halkan jegyezzük meg, hogy az alkotói (J. J. Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Lieber) logika csapdája ismét jól működik: akár Ludwig Wittgenstein-idézetekkel is felvértezhetnénk Locke karakterét, az más kérdés, hogy egy kaliforniai cég Ludwig Wittgenstein nevű

dobozgyári munkása mennyiben elégíthetné ki karakterazonosulási vágyunkat.

Leigh Adams Wright is a karakterekből von le következtetéseket. A véletlenek és a végzet ellentmondásának játékaról értekezve két főhős kapcsán ír azok jelleméről. Jack Shephard és John Locke: előbbi a szaporodó véletleneken csodálkozó realista, a tudomány objektivitásához ragaszkodó orvos, utóbbi a végzetet, a felfoghatatlant elfogadó, a misztikumot csodálattal szemlélő, hívő figura (lásd a második évad *Man of Science*, *Man of Faith* című első epizódját, illetve vö. a *Twin Peaks* Dale Cooperével, aki a kettőt egy személyben valósítja meg). Jack számára minden történésnek oka és okozata van, lételeme a kauzalitásban, a világ objektív megismerhetőségébe vetett hite. Az okok erejében, a kauzalitás hitelében bízunk, elvégre ahol a kauzalitás működik, ott valamiféle logika és ezáltal remény van, hiszen a remény nem más, mint a logikára épülő kontroll lehetősége. Kontroll a végzet ellenében, kontroll a tudás felett. A különös egybeesések, logikátlanságok elharapózásával szükségszerűen csúszik ki keze közül a kontroll, lába alól a talaj. Locke Jack ellentéte: számára mind világosabb, hogy a sziget titka nem megfejthetőségében, hanem e titok megélésében rejlik. Ennek megfelelően viselkedése nem feltétlenül épeszúségről, sokkal inkább ésszerűségről tanúskodik, melynek legfontosabb alaptétele szerint a sziget univerzumának tudása túl van az emberi felfogóképesség határain, és ennek a Jack számára nehezen belátható, képtelen állításnak az elfogadása tulajdonképpen a túlélés biztosítéka (noha Jack is túléli a szigetet, de racionalizmusa komoly, alkoholizmusba torkolló következményekkel jár – Glenn Yeffeth a sorozat vezéregyéniségeinek karakterológiáját kutatva hasonló okok miatt vitatja Jack központi szerepét).

Ragaszkodva a szerzőkkel folytatott vita, de minimum együtt gondolkodás jogához, ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy ugyan sem Wright, sem Berner eszmefuttatása nem foglalkozik e karakterek cselekményvilágon túlmutató szerepével, ám így is tökéletes kiindulópontot nyújt a sorozatnak a fenti dualitásra tökéletesen rímelő nézői attitűdjeinek vizsgálatához. Jack és Locke világlátásának

ellenpólusai nézői lehetőségeink gyakran szimultán jelen lévő pozícióit testesítik meg. A klasszikus elbeszélésmódon szocializálódott befogadó megtestesítője a kauzalitásban, logikában, megfejtésben bízó, kulcsokat kereső racionális gondolkodó, aki a *Lost*-univerzumon belül biológusba oltott fizikusként kutatja a bizonyítható, objektív válaszokat.¹⁰ Jackként kétségbeesve ragaszkodunk a sorozat – amúgy már az első évad elejétől és azóta is hetente cáfolt – realizmusához. Legkésőbb a misztikus, alakváltásra és fizikai hatásra is képes „fekete füst” első, korai megjelenése óta tudjuk, hogy science-fictionnel van dolgunk, és mégis hétről hétre folytatjuk tudományos ámokfutásunkat: hallucinogén növények okozta víziók, speciális fizikai szituációk és ritka természeti jelenségek lehetséges valóságával magyarázunk a magyarázhatatlant. A mind lehetetlenebb helyzetek, a sokasodó megválaszolatlan (Jack), illetve megválaszolhatatlan (Locke) kérdéseket követően lassan kialakul a nézők körében a frusztráció, csalódás, sőt a düh, ami érthetetlen, hiszen a racionális hitükben kitartók és mindinkább csalatkozók legfeljebb saját magukra, önáltatásuk kitartására lehetnek dühösek. Eszerint Locke testesítené meg az ideális *Lost*-nézőt? Kétlem, hogy a megfejtés után kutató (hiábavaló) törekvés (frusztrációja) nélkül ugyanúgy tudnánk élvezni a sorozatot.

De vissza az antológiához! Adam-Troy Castrónak a szigetre vetődő túlélők toposzárol szóló, közepes színvonalú tanulmányát követő Bill Spangler-írás a *Lost* irodalmi kulcsait, pontosabban a sorozatban felbukkanó regények, képregények, filozófiai tanulmányok jelentéseit fürkészi. Ha valamivel, hát ezzel biztosan tele a padlás az interneten, ám mielőtt továbblapoznánk, a szerző rögtön leszögezi, hogy elemzése nem csupán a konkrét sorozatra vonatkozó spekulatív természetű, hanem általános meglátásoknak teret engedő, elméleti jellegű. Kérdése: van-e különbség – például egy sorozatban felbukkanó könyv tekintetében – az intencionált, illetve a véletlen referencialitás között? Sajnos a tanulmány legjobb pillanata maga a kérdésfeltevés, ami költői marad, mivel Spangler hamar visszasétál az alkotók által gondosan felállított referencia-csapdába:

így nyer jelentőséget Sawyer kezében Richard Adams *Watership Down*ja vagy az ekkor még Henry Gale-ként azonosított Ben olvasmányaként Dosztojevszkij klasszikusa, *A Karamazov testvérek*. A tények mint érdekes adalékok közlésén túl nem kalandozunk túl messzire az irodalomszociológia izgalmas terepén (a Desmond által olvasott *A harmadik rendőr*ből [Flann O'Brian] három hét alatt többet adtak el, mint a sorozatban való megjelenését megelőző hat év során összesen), helyette inkább folytatódik az utalások ráolvasós játéka (O'Brian könyvének Pluck őrmestere Locke és az alkotók szívéből beszél: „A bölcsesség ott kezdődik, amikor olyan kérdést teszünk fel, amit nem válaszolunk meg.”¹¹). Az irodalom szerepének egy további aspektusát a szintén író Evelyn Vaughn tárja fel, aki a klasszikus keretsztorik, nevezetesen a *Canterbury mesék*, illetve a *Dekameron* hagyománya felől tekint a sorozatra. Vaughn szerint a *Lost* legizgalmasabb narratív újítása, hogy hőseinek privát történeteit motivált kapcsolatba hozza a kerettörténet jelenének rejtélyes kontextusával (vö. Locke flashbackból kiderülő csodálatos gyógyulásával).

Ezután három felejtetőbb szöveg következik: Nick Mamatas érdektelen vallomása, miszerint kedvenc karaktere Hurley; Lani Diane Rich a *Lost* szerelmi szálainak hálózatáról konkrétan semmi újat nem mondó tanulmánya; illetve az utópiakutató Barry Vacker minden realitást nélkülöző, valóban utópisztikus írása Bacon és Platón *Atlantisz*ainak *Lost*-ot érintő vonatkozásairól. Ezek után áll Robert Burke Richardson írása, amely – a korábbi szövegek legkiválóbbjaihoz hasonlóan – megint csak együtt gondolkodásra serkent. Richardson érvelésében a descartes-i extrém szkepticista kiindulópontok jutnak érvényre a hősök önmaguk létezésére, illetve a befogadóknak a sziget valóságosságára vonatkozó elmékedéseikben egyaránt. Az e szkepticizmust tápláló alkotói logikát szemlélve a szerző a *Twin Peaks*szel kapcsolatban idézett Jenkins-gondolattal rokon konklúzióhoz ér: „átvernek bennünket, de mi pont ezt szeretjük”¹². Így, e szükségszerű szkepticizmus ölelésében válik a *Lost* reflexív alkotássá, ami *A vihar kapujában* típusú metaelbeszélésekhez hasonlóan példázza, hogy nézőként semmiféle tudásban sem lehetünk biztosak.

Lássuk a válogatás kevésbé sikerült fejezeteit! G. O. Likeskill neve valószínűleg írói álnév, és a rejtőzködés teljesen indokolt a szerző részéről. Likeskill a *Lost* szereplőinek egyéb sorozatokban és filmekben felbukkanó karaktereiből próbál a rejtély megoldásához közelítő következtetéseket levonni: ez remélhetőleg ironikus húzás, minden bizonnyal az elméletgyártás – és a sorozatbéli véletlenek – extremizmusának paródiája, de ettől még gyenge marad, ráadásul stílusában is kilóg a mezőnyből.

Clayton Davis profi repülősszakértőként értekezik az Oceanic Air 815-ös járat katasztrófájának körülményeiről. Kínos – már itt, a negyedik évad végének magasságában is – azokat a halálosan komoly fejtegetéseket olvasni, melyek szerint a zuhanás körülményei teljesen valószínűleg, vagy hogy a pilóták nem szakszerűen reagáltak a kialakult vészhelyzetre. Ez a fejtegetés olyan, mintha valaki a *Jurassic Park* kapcsán a kerítés tervezésének technikai hiányosságairól értekezne – még akkor is érdektelen lenne, ha nem tudnánk, hogy a szerencsétlenséget a valóságban nem létező jelenség okozta.

Az antológia leggyengébb fejezete azonban mégiscsak a záró egység, ami nem kevesebb, mint 89 oldalon – vagyis a kötet egyharmadán – a sorozattal kapcsolatos enciklopédikus tudástárral lepi meg az olvasót. A kívánt oldalszám elérése érdekében a szerkesztő/kiadó az úr kitöltésének legklasszikusabb – egyúttal legszánalmasabb – módját választotta. A *Lostpedia* és egyéb internetes források korában mindez neveltséges.

Orson Scott Card válogatásának tünékeny aktualitása számos tanulsággal szolgálhat azok számára, akik nagy sietve, egy sorozat befejezése előtt kívánnak spekulálni annak kimeneteléről. A józan olvasói elvárás nem a megfejtések kétségbeesett hajsolására, sokkal inkább a sorozat egvediségének, hatásának, aktualitásának körülményeire, az adott történetbe ágyazott rejtélyeken túlmutató kontextusaira vonatkozik. A sziget titka, a *Lost* varázsa nem a megismerés revelatív pillanatában, hanem a megismeréshez vezető út során a gondolkodásban születő személyiség önreflexiójában rejlik: „tudom, tehát vagyok” helyett „gondolkodom,

tehát vagyok”. Charlie W. Starr, a Kentucky Egyetem professzora e belátást a tudás megszerzéséhez vezető didaktikai módszerként méltatja¹³, míg Robert Burke Richardson találoan mutat rá a descartes-i kételkedés sorozatbéli rejtélyként való megjelenésére.¹⁴

„A csalódás elkerülhetetlennek látszott” – fogalmaz Henry Jenkins a *Twin Peaks* kapcsán a kielégíthetetlen szintre korbácsolt nézői kíváncsiság csapdahelyzetéről.¹⁵ Lynch sorozata harminc epizódig tudta megőrizni titkát, bár pontosabb, ha úgy fogalmazunk, hogy a *Twin Peaks* harminc részig vagy bő egy évig¹⁶ tartott ki a titok megfejtését egyre hevesebben követelő nézői és produceri elvárásokkal szemben. A csalódás a *Lost* esetében is körvonalazódik, gondoljunk csak a különböző fórumokon a megválaszolatlan kérdések újratermelődése okán haragossá váló nézői kommentek számának emelkedésére (de persze ne felejtjük el, hogy e frusztrálódó tömegek továbbra is a sorozat nézői). Az alkotók elvileg 2010-ig nyújtózkodhatnak, vagyis immár pontosan tudják, milyen időkereten és epizódszámon belül kell elvarniuk a 2004. szeptember 22.¹⁷ óta szanaszét hagyott történet- és rejtélyszálakat. 2010-ig még számos elméletet olvashatunk, melyekben kevés eséllyel találunk egyértelmű válaszokat a sűrűsödő titkokra, ezek gyártása során azonban megtapasztalhatjuk a megválaszolatlan kérdések által motivált locke-i tanulás folyamatát, melyek segítségével talán a „miértek” tekintetében nem, de a „hogyanok” kapcsán feltétlenül együtt gondolkodhatunk a sorozat és az azt övező elméletek alkotóival.

Kiss Miklós

1 A kilencvenes évek elejének *Twin Peaks*-eszmecserejét az alt.rec.arts.twin-peaks internetes platform biztosította (az e-mailen keresztül kommunikáló newsgroup-tagokban tulajdonképpen a rec.arts.movies-on keresztül az IMDb.com – The Internet Movie Database, hivatalosan 1990 október 17-től – alapítóit tisztelhetjük).

2 Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona Kiadó, 1998. p. 232.

3 In: Lavery, David (ed.): *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995. pp. 51–69.

4 A szöveggyűjtemény valamikor a sorozat második évadának vége (2006. május 24.) körül állhatott össze. Jelenleg az ötödik évadnál tart a széria.

5 Steven Johnson például a televíziós csatornák műsorainak gazdasági érdekek által vezérelt – Hollywoodba férkőző – ismétléses logikája (MRP-modell [Most Repeatable Programming]) és az e logika által szabályozott konkrét narratíva közötti összefüggés viszonyában Charlie Kaufmant – az *Adaptáció* (*Adaptation*), *A John Malkovich menet* (*Being John Malkovich*) és az *Egy makulátlan elme örök ragyogása* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) forgatókönyvíróját – idézi: „Próbálok a forgatókönyveimet annyi információval telíteni, hogy az ismételt megtekintés során eltérő élményben részesülhess.” (Johnson, Steven: *Everything Bad is Good for You*. London: Penguin Books, 2006, p. 164.).

Az MRP-modell továbbra is működik, sőt a disztribúciós formák számának exponenciális növekedéséhez igazodva lényege egyre igazabb (a legnépszerűbb sorozatok a televíziós premierjüket követő 1–2 órán belül letölthetőek a fájlcsere elő oldalakról, illetve nem sokkal később az iTunes legális online boltjából, a DVD-kiadók pedig – a hozzáférhetőség mielőbbi biztosítása és a hype meglovaglásának eredőjétől vezérelve – már fél évadokat is piacra dobnak).

6 Starr, Charlie W.: *Staying Lost*. In: Card, Orson Scott (ed.): *Getting Lost. Survival, Baggage and Starting Over in J. J. Abrams' Lost*. Dallas, Texas: Benbella Books, 2006. p. 32.

7 ibid. p. 34.

8 ibid. p. 35. Ami az eredeti angolban éppen e gondolatmenet kapcsán beszédes nyelvi paradoxont szül (Locke/lock=zár – vagyis „a zár a kulcs”).

9 Berner, Amy: *Double-Locked*. In: Card (ed.): *Getting Lost*. p. 148.

10 Ennek az ösztönös nézői attitűdnek a fenntartásáért felelnek a beszédes nevek (Locke mellett Desmond David Hume, Danielle Rousseau, Daniel Faraday stb.), illetve a Dharma Initiative-nek a szigeten folytatott tudományos tevékenységének folyamatos hivatkozásai is (a cég megnevezése egyúttal rögtön vissza is billenti a mérleg nyelvét: dharma, azaz a buddhizmus spirituális, egyetemes törvénye).

11 Spangler, Bill: *The Lost Book Club*. In: Card (ed.): *Getting Lost*. p. 50.

- 12 Richardson, Robert Burke: *Doubt, Descartes, and Evil Geniuses*. In: Card (ed.): *Getting Lost*. p. 112.
- 13 Starr, Charlie W.: *Staying Lost*. p. 34.
- 14 Richardson: *Doubt, Descartes, and Evil Geniuses*. p. 110.
- 15 Jenkins, Henry: „Do you enjoy making the rest of us feel stupid?": *alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author and Viewer Mastery*. In: Lavery: *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. p. 63.
- 16 1990. április 8-tól 1991. június 10-ig.
- 17 2004. szeptember 22. egyben az Oceanic Air 815-ös járat eltűnésének napja is.