



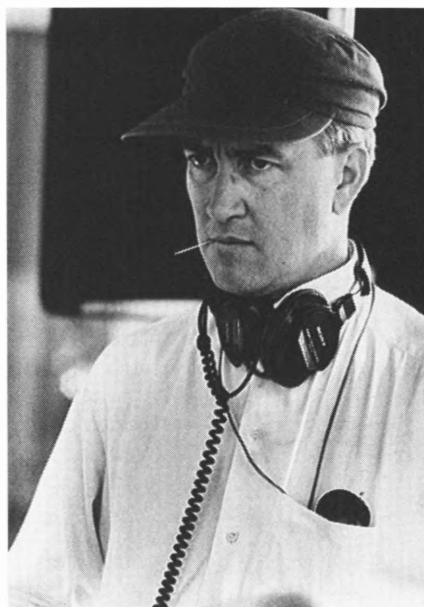
I erotikkens vold

~ David Lynchs bizarre univers

af Eva Jørholt

Amerikansk film og TVs nye whiz kid, David Lynch, som hver uge disker op med cherry pies, doughnuts og brie sandwiches i *Twin Peaks*, er manden, der *aldrig* laver mad hjemme. Det betyder ikke, at han bare får andre til at røre i gryderne, men at Lynch simpelthen ikke tillader, at hans hjem inficerer af madlugt. 'I don't allow cooking in my house. The smell. The smell of cooking ~ when you have drawings or even writings ~ would go all over my work. So I eat things you don't have to light a fire for. Or I order a pizza. The speed at which I eat it, the smell doesn't last too long'.¹ Men ligesom sit alter ego, special agent Dale Cooper, drikker han kaffe i spandevise, og den behøver ikke nødvendigvis være *damn good* for at være god, for 'even a bad cup of coffee is better than no coffee at all.'

Denne galning ~ pænere tunger ville sige 'excentriker'; Time Magazine har udnævnt ham til 'America's Czar of the Bizarre', og Mel Brooks skal have kaldt ham 'James Stewart from Mars' ~ blev født for 44 år siden i det nordvestlige USA, hvor hans far arbejdede som forsker ved den amerikanske skovstyrelse. Lynch er således vokset op med de store træer, som i flere sammenhænge tildeles en fremtrædende plads i hans værker (ikke mindst i *Blue Velvet* og *Twin Peaks*), og han fortæller, hvordan faderen undertiden efterlod sin lille pode alene midt blandt granerne: 'It was a weird, comforting feeling being in the woods. There were mysterious things. That's the kind of world I grew up in'.¹ Jo, vi havde jo nok på fornem-



melsen, at der måtte have været et eller andet 'weird' i hans barndomsverden!

Siden har Lynch stiftet bekendtskab med andre, tilsyneladende mindre 'sære' verdener på det amerikanske fastland. Han har bl. a. boet i Spokane, Washington samt i Idaho og Virginia, og da han var omkring 20, flyttede han til Philadelphia, hvor han studerede malerkunst ved Pennsylvania Academy of Fine Arts. Lynch's indfaldsvinkel til de visuelle kunstarter var altså malerkunsten, hvor hans interesse især gik i retning af to kunstnere, nemlig Francis Bacon og Edward Hopper. Efter sigende er Lynch selv en habil minimal-

stisk maler, i hvis værker man skal kunne se tydelige reminiscenser såvel af Bacons forvredne menneskeskikkelser som af Hoppers Americana-realisme.

På kunstakademiet lavede Lynch også en lille tegnefilm, som rygter vil vide skildrer en gruppe mennesker, der brækker sig i stride strømme, indtil der til sidst går ild i dem! Lynch kastede sig ud i endnu en film, *The Alphabet*, som the American Film Institute fandt så interessant, at de besluttede at finansiere det næste værk fra Lynch's hånd, nemlig *The Grandmother*, som skaffede ham ind på the Center for Advanced Film Studies i 1970.

Eraserhead (1976)

Det var her, Lynch lavede sit gennembrudsværk, den absolut ikke helt almindelige *Eraserhead*, som bygger på hans erfaringer i Philadelphia, hvor han ud over at male og pusle med film tillige havde produceret datteren Jennifer med sin første kone (Lynch har været gift to gange og har et barn fra hvert ægteskab ~ den nu 22-årige Jennifer (som er ophavskvinde til bogen 'The Secret Diary of Laura Palmer', og som nu selv skal i gang med at lave en film, *Boxing Helena*, efter eget manuskript) og sønnen Austin Jack, 7 år, der ser ud som en kloning af faderen, i alt fald at dømme efter hans guest appearance i *Twin Peaks*, hvor han udviser overnaturlige evner, når det gælder at borttrylle uønsket stuvet majs, og i øvrigt er første mand til at formulere de indsigtfulde ord 'Je suis une âme solitaire!')

Der er en vis tradition for at opfatte Philadelphia som pænhedens og ked-sommelighedens amerikanske højborg ~ W. C. Fields hadede i alt fald byen så inderligt, at han på sin gravsten lod skrive 'I'd rather be here than in Philadelphia', et udtryk, som Lynch lader genopstå i Dale Coopers mund, da denne ankommer til Twin Peaks i seriens første afsnit ~ men Lynch oplevede tillige en anden side af byen, der for ham står som 'the sickest, most corrupt, decaying, fearridden city imaginable', når man kigger ned under pænhedens nydelige overflade.

Eraserheads unge helt Henry med den mildest talt hårrejsende coiffure er



et indesluttet menneske, der en dag får at vide, at hans forlovede er nedkommet med noget, som vistnok er et barn. Hun flytter ind i hans lugubre lejlighed med 'barnet', der ser ud som en horrorudgave af E.T. (før Spielberg!), blot med den forskel, at dette 'monster' er indpakket i gaze, med undtagelse af det store nøgne hoved, der konstant kræver føde. Med sin uopholdelige hjerteskrærende klynken driver 'barnet' snart sin mor hjem til forældrene, hvorefter Henry alene må tage sig af det, mens han fantaserer om den pikante nabo-kvinde og den sært polstrede syng- og dansepige, der tilsyneladende bor i radiatoren!

Det lille monster bliver imidlertid sygt, og Henry klipper gazen op for at se, hvad der gemmer sig inde bagved. Det skulle han nok aldrig have gjort, for ud vælter det med liter på liter af sær materie ~ eller er det monstro sædceller, eller måske minifostre, der gør oprør mod den mangelfulde omsorg? Det er ikke så let at sige, ligesom fortolkningsmulighederne er legio, når det gælder Henrys drøm, hvori han bogstaveligt talt mister hovedet, som samles op på gaden af en ung knægt, der bringer det hen på en slags fabrik. Her udtages en prøve af hovedets indhold, prøven sendes ind i en maskine, og ud i den anden ende kommer blyanter med viskelæder. Viskelæderet afprøves, og Henrys hoved erklæres OK!



Eraserhead Elefantmanden
S. 24 Blue Velvet; David Lynch.

Eraserhead er nok en af filmhistoriens mest bizarre film overhovedet ~ et på samme tid dybt foruroligende og forunderligt fascinerende værk, der får analytiske udlægninger af *Den andalusiske hund* og *Entr'acte* til at ligne det rene ingenting. Lynch's fantasmagoriske univers er holdt i sære underbelyste sort-hvide billeder, der er mere grå end egentligt sort-hvide, mens lysiden udgøres af stadige skingre og dumpe maskinlyde mellem hinanden.

Af gode grunde er *Eraserhead* aldrig blevet et hit i normal biografdistribution, men den har fundet sit eget kultpublikum i små listige storbybiografers late night shows, ligesom den i dag er i høj kurs hos videofolket. Ikke desto mindre blev *Eraserhead* Lynch's adgangsbillet til den mere etablerede filmverden, idet en anden galning på den amerikanske filmscene, Mel Brooks, så den og besluttede, at manden var tilpas skingrende skør til, at han ville betro ham at instruere filmen *Elefantmanden*, som Brooks skulle producere.

Elefantmanden (1980)

Elefantmanden repræsenterede lidt af et spring for den unge Lynch. *Eraserhead* havde han lavet sammen med vennerne for 20.000 dollars, og puslet og kælet for i 5 år, hvorimod *Elefantman-*

den havde et budget på 5 millioner dollars, stram produktionsplanlægning og et stort professionelt filmhold til optagelserne, der foregik i England.

Selv om *Elefantmanden* er langt mindre mærkelig end *Eraserhead* ~ faktisk så lidt mærkelig, at den kunne blive nomineret til en Oscar ~ er der alligevel et umiskendeligt Lynch'sk touch over denne filmversion af lægen Frederick Treves' optegnelser vedrørende den grusomt deforme 21-årige John Merrick, der fristede en kummerlig tilværelse som freak i 1880ernes victorianske England.

Især indledningen til *Elefantmanden* ligger tæt op ad *Eraserhead*-visionerne ~ her ser vi på billedsiden først et kvindesigt, der snart invaderes af en flok vilde elefanter i overtoning. Kvinden ligger pludselig på en seng og synes i voldsomme smerter ~ føder hun, eller elsker hun? Lærredet går i sort, indtil en hvid damp rejser sig, og der høres barnegråd på lydsporet, hvor romantisk klimpremusik, skingre elefanthyl, dump elefanttrampen, kvindeskrig og monotone maskinlyde ellers har kæmpet om vores opmærksomhed i en slags akustiske overtoninger, som fungerer mere eller mindre kontrapunktisk til billederne. Allerede i denne vision er en del af filmens tematik og æstetik klar: vi befinder os atter i en slags krydsfelt mellem seksualitet og moderne industri. Resultatet er her freaken, som det victorianske borgerskab på én gang til-

trækkes og frastødes af: Elefantmanden er lige så seksuelt ophidsende og pikant, som han er ækel.

Igen brillerer Lynch med en fascinerende sort-hvid æstetik (*Elefantmanden* er fotograferet af skrækkfilmveteranen Freddie Francis), hvor hans særlige for-kærlighed for low key lighting forlener den tidlige industrialders rygende fabriksskorstene og dampende kloakker med en egen besættende skønhed, der fremhæves af et igen superbt lydspor. Som i *Eraserhead* stod Lynch selv ~ i samarbejde med den ekvilibristiske autotodidakte lydmand Alan Splet, som Lynch havde stiftet bekendtskab med i forbindelse med kunstskelefilm *The Grandmother* ~ for filmens sound design, der er af mindst lige så stor vigtighed som det visuelle element. Her arbejdes bl. a. med det, den ungarske teoretiker Béla Balázs kaldte 'akustiske nærbilleder' (d.v.s. fremhævelser af lyd detaljer), og igen er industriens maskinlyde tildelt en meget fremtrædende plads. Maskinerne synes på én gang at repræsentere en begrænsning for den fri seksualitet og fungere som metaforer for erotikkens livstruende kraft.



Dune (1984)

Lynch's næste film, *Dune* ~ efter Frank Herberts succes-romaner ~ betegner endnu et voldsomt spring opad i den etablerede filmbranche, omend de inkarnerede Lynch-fans ~ og de fleste kritikere ~ er enige om, at *Dune* hører til de mørkere kapitler i wonder boy-karrieren. Samtidig er den med et produktionsbudget på 50 millioner dollars også Lynch's mest 'normale' film, selv om dette ord naturligvis må tages med et gran salt, når man kommer for skade at bruge det om 'America's Czar of the bizarre'.

Dune var en bestillingsopgave for Lynch, der ellers gik og puslede med tanken om at realisere sit hjertebarne *Ronnie Rocket* i Coppolas Zoetrope-studier. Af forskellige årsager blev det ikke

til noget ved den lejlighed, og ej heller ved de senere lejligheder, hvor Lynch har søgt at realisere det, men måske man kan forstå producenterens tilbageholdenhed, når man hører Lynch's egen udlægning af, hvad *Ronnie Rocket* skal handle om: 'en lille mand på kun én meter, som fungerer ved vekselstrøm'!

Dune blev en sand tour de force i alle tænkelige og utænkelige special effects, mens plottet er mildest talt temmelig uigennemskueligt ~ som den skarptungede Leonard Maltin skriver i sin 'TV Movies and Video Guide': 'You know you're in trouble when film's opening narration (setting the story) is completely incomprehensible!'. En måske nok rimelig dom i betragtning af filmens placering inden for en forholdsvis rigid genre ~ science fiction ~ men måske alligevel også uretfærdig, når man tager i betragtning, at noget af det, der kendetegner David Lynch som auteur, er, at han aldrig fortæller en normalt sammenhængende, umiddelbart forståelig historie. Måske den manglende narrative kontinuitet ligefrem kunne være en pointe hos Lynch??? Derom senere ~ stay tuned!

Ideen til *Dune* var altså ikke Lynch's egen, men filmen bærer alligevel sin skabers umiskendelige fingeraftryk. Og emnet tiltalte ham: 'I love to go into weird worlds, and *Dune* has four of them'.² De fire sære verdener er planeterne Caladan, der nærmest er en kopi af Jorden, frugtbar og indbydende; Geidi Prime, et grotesk industriunivers af skinner, damp, metal og maskiner, befolket af ondsindede mennesker med store bylder og sære seksuelle tilbøjeligheder; Fremmen-folkets dybrøde huler; og endelig ørkenplaneten Arrakis, hvor man udvinder et særegent krydderi, melange, som dels kan forøge levealderen, dels har visse bevidsthedsudvidende egenskaber. Uden at vi her skal gå ind i en detaljeret analyse, er det klart, at disse fire verdener må have ramt en vis resonansbund hos Lynch med hans besættelse af sex og maskiner. I *Dune* føjes et ekstra element til, som skal blive af stor betydning i Lynchs senere værker, nemlig det bevidsthedsudvidende, drømmen eller det overnaturlige, om man vil. For Lynch synes mennesket spændt ud mellem seksualitet, maskiner/industri og metafysik.

Selv om *Dune* i modsætning til Lynch's tidligere værker var en farvefilm, og selv om den bærer præg af at have kostet mange penge, adskiller den audiovisuelle æstetik i *Dune* sig på mange måder alligevel ikke så voldsomt

fra 'the Lynch touch' i de to tidligere film. Lynch ville egentlig også helst have lavet *Dune* i sort-hvid, fordi sort-hvid film kræver mindre lys end farvefilm og dermed bedre er i stand til at tilfredsstille hans forkærlighed for det mørke, det udefinerbare, det delvis skjulte. 'It's not that I'm a negative person, really. It's just that I always like something dark in the frame, so that you don't see everything and you can sort of zoom out somewhere. It's a feeling'.² Trods farverne er det lykkedes Lynch at skabe en forunderligt dunkel film, der er holdt i den orangerøde ende af farveskalaen ~ som senere *Twin Peaks*.

Lydssiden er igen et helt kapitel for sig, og igen fremstillet under troldmanden Alan Splets overopsyn. Som i de tidlige film er der gjort meget ud af påtrængende maskinlyde ~ ikke bare på Geidi Prime, men tillige i et vist omfang på de andre planeter ~ der ligger som en stadig monoton og dump fysisk påvirkning af tilskuerens krop og nervesystem. Som Alan Splet udtrykker det: 'You have to feel a sound for it to be effective sometimes. Because they're less abstract than the dialogue, effects tend to work on the subconscious or unconscious level'.² Denne effekt opnår Lynch ~ og Splet ~ ved især at arbejde med det lave toneregister, i en slags akustisk ækvivalens til de mørke low key-belyste billeder.

Blue Velvet (1986)

Med *Blue Velvet* blev offentligheden for alvor opmærksom på Mr. Lynch's bizarre vision af verden. *Blue Velvet* er ifølge Lynch selv 'a trip beneath the surface of a small American town, but it's also a probe into the subconscious or a place where you face things that you don't normally face. One of the sound mixers said it's like Norman Rockwell meets Hieronymus Bosch'.³ Andre har beskrevet *Blue Velvet* som 'the living room wall in a Frank Capra movie opened up to reveal an assaultive ritual choreographed by De Sade unfolding on the other side...', og psykoanalytiske tolkninger i hobetal har beskrevet, hvordan *Blue Velvet* basalt set er et ødipalt drama og en mise-en-scène af Freuds teori om 'Das Unheimliche'.

Helten fra *Dune*, og den fremtidige agent Cooper, Kyle MacLachlan, spiller den pæne unge Jeffrey, der tiltrækkes af Isabella Rossellini og Dennis Hoppers farligt seksuelle dæmoni og som selvbestaltet detektiv afdækker de mørke kræfter, som er på spil under overfladen i den idylliske lilleby Lumberton.



Lynch udtrykker det således: 'That's all America is to me. There's a very innocent, naive quality to my life, and there's a horror and a sickness as well. It's everything.'³

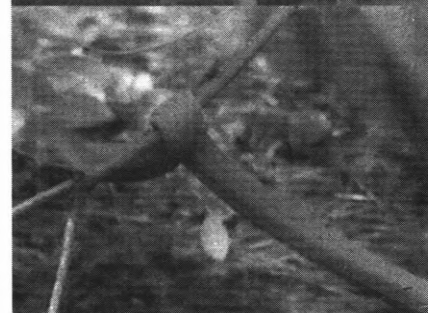
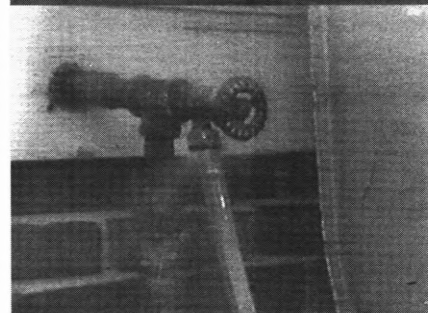
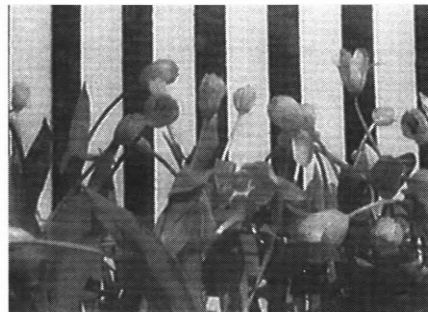
Filmens indledningssekvens er en slags koncentrat af denne særlige Lynch'ske kobling mellem Americana- idyl og horror. Vi ser en række farvestrålende billeder af de rødeste roser og guleste tulipaner, der nogensinde er set uden for gartneriernes postordrebroschurer. De står rankt opad de mest nydelige hvide havestakitter, man kan forestille sig, og stræber op imod en fuldstændig hyperblå himmel. Forbi glider Lumbertons brandkorps i slow motion, mens de flinke brandmænd vennelselt hilser mod kameraet, og i den velplejede have bag det velplejede stakit går en midaldrende mand og vander med en haveslange. Inde i huset sidder hans kone og nyder en kop kaffe, mens hun slapper af til en god TV-krimi. Tilbage i haven får vi et nærbillede af vandhannen, mens lyden giver et Balázs'k akustisk nærbillede af vandets strømmen i slangen, som dog endnu overdøves af Bobby Vintons croonende fremførelse af 'Blue Velvet'. Vi får et nyt nærbillede af haveslangen, som synes at krølle sig sammen om et lille træ og måske stoppe for vandet. Pludselig griber manden sig til nakken og falder om, mens vandet i slow motion sprøjter til alle sider, og familiens hund (for sådan én er der naturligvis også!) springer op og ned på den livløse mands bryst og forsøger at fange nogle af de vilde vandstråler. Kameraet forlader nu mand og hund og dykker langsomt ned mellem græsstråene, helt ned i jordskorpens underverden, hvor et væld af sorte og skinnende biller danner kontrast til den tilsyneladende idyl på over-

Kyle MacLachlan og Isabella Rossellini og t.h. startmontagen i *Blue Velvet*. S. 26 Sean Young og Kyle MacLachlan i *Dune*.

fladeplanet. På lydsiden er Bobby Vinton blevet kvalt til fordel for en akustisk indzoomning på billernes kæber og skjolde, der skærer dumpt truende imod hinanden. Fra positionen helt nede i jordhøjde klippes der raskt til et stort skilt, der byder velkommen til Lumberton, mens lyden går over i den lokale radiostation, som understreger, hvad hovedbeskæftigelsen i byen består i (hvis man da ikke allerede skulle have gættet det af navnet): 'At the sound of the falling tree, it's 9:30. There's a whole lot of wood waiting out there, so let's get going...'

I løbet af disse ganske få minutter får David Lynch præsenteret såvel dobbelt-heden i sit univers som sin særlige æstetik og narrative præsentationsform. Den visuelle side af sagen afspejler den tematiske dualisme, idet der veksles mellem den dunkle lysætning, som kendetegnede de andre Lynch-film, på den ene side, og en orgiastisk farvemættet hyperrealisme, der indfanger idyllen, som den tager sig ud på postkort og i gamle technicolor-melodramaer à la Douglas Sirk, på den anden. Men på universets underside, i Isabella Rossellinis og Dennis Hoppers underverden, er det stadig mørket, der dominerer, hvad enten der så er tale om hendes lejlighed eller den natklub, hvor hun optræder.

Lyden er lige så gennearbejdet som i de tidligere film, omend maskinlydene måske har en knap så fremtrædende plads. Og hvad angår fortælleteknikken, selve præsentationsformen, viser David Lynch her for alvor sit talent for





at lege med sit publikum og spille på dets forventninger, som enten skuffes eller tilfredsstilles, men i så tilfælde på en måde, som er en lille smule ved siden af normen ~ altsammen noget, som bidrager til at forstærke fascinationen hos et filmvant publikum.

Vi skal senere gå dybere ned i Lynch's fortælle teknik i forbindelse med *Twin Peaks*, men allerede her kan det fremhæves, hvordan han gennem sit spil med konventionerne opnår en utraditionel form for kontakt med publikum (som man dog også finder hos andre (post?) moderne instruktører). F.ex. er vi opdraget til, at et nærbillede skal være betydningsladet, formidle et eller andet højst signifikant i forhold til den historie, filmen fortæller. Når Lynch derfor viser os vandhanen og vandslangen i nærbilleder og også lydligt fremhæver disse elementer, må det betyde noget, som sandsynligvis vil blive afsløret i de næstfølgende billeder. Det vil sige, dét forventer vi i alt fald, hvorfor de fleste af os sandsynligvis vil opfatte mandens fald som på en eller anden led relateret til vandslangen og dens krøller. Hvis vi alligevel ikke helt godtager den forklaring ~ hvorfor skulle manden gribe sig til nakken? ~ er vi parate til at kaste os over de næstfølgende nærbilleder af græssets sortklædte indvånere som en mulig årsag til mandens styrte: bider biller, eller hvad gør sådan nogen? Og har de gjort det ved denne mand? Hverken vandslangen eller billerne har dog noget med mandens falden omkuld at gøre, viser det sig senere ~ han har simpelthen fået et hjerteanfald, som i øvrigt heller

ikke er særlig vigtigt i historien. Bagefter kan man måske så se haveslangens krøllen sig sammen om det lille træ som en metafor for blodets standsning i mandens arterier.

Men Lynch har i alt fald opnået at engagere os aktivt i historien, nærmest suge os ind, ikke bare ved hjælp af de højst suggestive billeder og den lige så suggestive lyd, men i mindst lige så høj grad ved sin legende udfordring af vores indbyggede konventioner for filmforståelse: en film som *Blue Velvet* kan man ikke bare læne sig tilbage og sløvt forstå ved hjælp af tillærte skemaer. Den pirrer os konstant ikke alene ved sit pikante emne, men i mindst lige så høj grad ved sine brud på alle vore forudfattede meninger om filmsproget. Og den gør det vel og mærke netop som leg og ikke som et tørt Godard'sk essay over filmsprogets muligheder og begrænsninger.

***Wild at Heart* (1990)**

Sidste år løb David Lynch så med en af den internationale filmbranches højeste udmærkelser ~ Cannes-festivalens Gyldne Palmer ~ som han inkasserede for sin til dato seneste biograffilm, *Wild at Heart* (*Vilde hjerter*). Hvis nogen skulle have været i tvivl om, at det som optager 'excentrikeren' Lynch, i første række er kærlighed, sex, vold og død, skulle tvivlen nu være effektivt manet i jorden, for i *Wild at Heart* serveres denne cocktail i nærmest eksplosiv form ~ som f.eks. i scenen med den kvindelige lejemorder, der tager sig selv, mens hun tæller ned fra 10, samti-

dig med at en af hendes lakajer holder en pistol hen foran ofrets tinding. Da hun når 'nul', kommer hun, samtidig med at mandens hoved omformes til en blodig masse! Det er næsten lige så svært at sluge som det er konsekvent i det Lynch'ske univers. Eller der er scenen med lejemorderen med filmhistoriens absolut mest vederstyggelige tænder (Lynch skulle efter eget udsagn være meget optaget af dental hygiejne!) som efter højlydt at have ladt sit vand gør brutal kur til en skrækslagen Lula og forlader hende, da hendes krop begynder at reagere på de håndfaste tilnærmelser.

Wild at Heart søger ligesom *Blue Velvet* ned bag de amerikanske myters glamour-overflade for at afdække mørke kræfters skjulte spil ~ jvf. Sailors 'snareskin jacket' (à la Marlon Brando i *The Fugitive Kind*), der skal symbolisere hans tro på 'individualisme og den enkeltes frihed', som han tit nok fortæller det til hvem der gider høre på det. Eller måske den omvendt prøver at finde noget positivt ~ den rene kærlighed ~ midt blandt mørkets dominerende kræfter. En observant kritiker har ramt det kaldt *Wild at Heart* for en *Wizard of Oz* på vrangen, men uanset hvad man ellers måtte mene om Lynch's makabre besættelser, kan man ikke komme udenom, at *Wild at Heart* i lighed med de øvrige Lynch-film er et fascinerende værk, hvor audiovisuel æstetik og ukonventionel narrativ teknik går hånd i hånd med tematikken for at levere et højst foruroligende bombardement af vores under- eller førbevidsthed.

Der er tale om et ligefrem fysisk filmsprog, hvor såvel billeder som lyd rammer os brutalt i mellemgulv og nervestystem. Præcis *hvad* dette fysiske bombardement skal bruges til, siger Lynch ikke meget om, når han i interviews udtaler sig om sine film ~ for ham er virkningens karakter mindre interessant end selve det faktum, at den er der. De snævre analytiske definitioner er ikke Lynch's gebet ~ for ham er det netop vigtigt at bruge filmen til at formidle det, som ikke kan siges med ord: abstrakte forhold, følelser o.l. Det gælder således f.ex. den stadig tilbagevendende tændstik, som stryges i audiovisuelt close-up allerede i filmens allerførste billeder. Ilden har nok en handlingsmæssig motivation i filmen, og den fungerer sikkert også nok symbolsk i forhold til lidenskaber, vold, og måske rensel, men for Lynch er ilden

der først og fremmest, fordi den virker stærkt. 'Netop ild er noget yderst abstrakt. Måske forholder det sig sådan, at alle abstraktioner kræver, at man organiserer konkrete ting på en bestemt måde for at give dem stemme. Det abstrakte tager form, når man for eksempel kombinerer ilden med en bestemt lyd, senere med et smil og et glimt i øjet, og derefter viser et menneske, som falder til jorden... Det får en til at føle noget specielt, som ikke kan udtrykkes med ord'.⁴

Lynch's 'kombinationsteori' kan lede tankerne hen på Eisensteins 'kollisions-teori', men hvor Eisenstein opererede med en intellektuel 3. mening som produktet af to indstillinger eller af sammenstødet mellem billede og lyd, der er Lynch mere optaget af en art *fysisk-emotionel* 3. mening. Eisenstein ville påvise, at filmen trods sin mekaniske gengivelse af en konkret virkelighed kunne udtrykke lige så forskelligartede og lige så abstrakte ting som verbalsproget ~ jvf. hans drøm om at filmatisere 'Das Kapital'. Billedkunstneren Lynch, derimod, vil med filmen formidle følelser og sansninger, som ligger hinsides verbalsprogets formåen.

Varia

Hovedpersonerne fra *Wild at Heart*, Sailor og Lula ~ eller Nicolas Cage og Laura Dern ~ går igen i endnu et Lynch-værk, den 50 minutter lange musikvideo *Industrial Symphony no. 1* (1990) med sangerinden fra *Twin Peaks*, Julee Cruise. Symfonien, der oprindeligt var et stykke performance art, udspiller sig på en scene, der er forklædt som bilkirkegård eller industriel losseplads. Her synger Julee Cruise ud til tre videokameraer fra en bils bagagerum eller svæver rundt i et balkjole-outfit, som leder tankerne hen på radiatorkvinden i *Eraserhead*, omgivet af en ligeledes svævende topløs dame, et gigantisk flået dyr og en dværg. For musikken står *Blue Velvet*-, *Wild at Heart*- og *Twin Peaks*-komponisten Angelo Badalamenti, mens teksterne er forfattet af Mr. Lynch himself.

Til videomediet har Lynch yderligere signeret Chris Isaak-videoen *Wicked Game*, og til fransk TV har han i anledning af Le Figaro Magazines 10 års jubilæum i 1988 ydet et bidrag til en serie med titlen *Les Français vus par...* Lynchs indlæg hedder *The Cowboy and the Frenchman* og handler om en stakels intetanende franskmænd, som dumper ned et sted i den amerikanske midwest. Her møder han Harry Dean Stanton forklædt som drævende cow-

boy (der er cirka lige så stokdøv som agent Coopers overordnede, Gordon Cole), i selskab med en række af de medvirkende fra *Twin Peaks*, ligeledes i cowboy-forklædning, samt nogle letpåklædte damer!

Man kan vist roligt kalde David Lynch et multimedietalent ~ ud over at instruere film, TV og video, samt male og skrive sangtekster er han tillige en habil fotograf, der har udsendt et par fotobøger, som især beskæftiger sig med industrielle landskaber. Han har lavet reklamer for Calvin Kleins 'Obsession'-parfume, en tegneserie med titlen 'The

Kærlighed og død

Som det vil være fremgået, går Lynch's personlige besættelse i høj grad på forholdet mellem kærlighed og død, eller sex og vold (bortset fra i *Industrial Symphony no. 1* synes maskinerne at være gledet lidt ud af fokus). Fra *Eraserhead* og *Elefantmanden* over *Blue Velvet* og *Wild at Heart* til *Twin Peaks* er netop koblingen mellem erotik og vold den krumtap, hvorom hele det Lynch'ske univers drejer ~ ja, selv i hans mindst personlige film, *Dune*, finder vi den.

Flere har på det grundlag sammenlignet Lynch med den amerikanske forfatter William Burroughs, hvis 'Nøgen frokost' (1959) i høj grad vidner om en tilsvarende besættelse ~ omend det Burrough'ske univers af subsistensløse ligger nok så langt fra Lynch's pæne småby-idyller. På film har vi oplevet forbindelsen mellem sex og død i vel nok renest form i Nagisa Oshimas meget omdiskuterede *I sansernes rige* (1976), der har henrykket såvel de lurvede pornobiografers publikum som art cinema'ernes intellektuelle. Og på den aktuelle filmscene finder vi temaet behandlet i den spanske instruktør Pedro Almodóvars værker, ikke mindst i *Kærlighedens matadorer* (1986).

Men den mest utvetydige fremstilling af disse ting skyldes vi litteraturhistoriens franske enfant terrible, Marquis De Sade, hvis værker var bandlyst og kun fandtes som obskur kiosklitteratur ~ eller på de bageste hylder i parisiske surrealistes privatbiblioteker ~ helt frem til 1950'erne, hvor så respekterede og -table intellektuelle som Simone de Beauvoir og Georges Bataille henledte opmærksomheden på, at Sade måske havde haft fat i noget centralt, som

Angriest Dog in the World', og han har optrådt som skuespiller. I *Dune* kan man, hvis man er hurtig, lige fange et glimt af ham som snavset krydderi-udvinder på ørkenplaneten Arrakis, men i voksen-børnefilmen *Zelly and Me* (1988) af Tina Rathborne, der også er blandt *Twin Peaks*-instruktørerne, kan man se ham i en hovedrolle sammen med sin daværende samboer, Isabella Rossellini. Og endelig optræder han i et par afsnit af *Twin Peaks*, netop som den stærkt hørehæmmede FBI-agent Gordon Cole, der har en upraktisk for-kærlighed for 'hush hush'-sager.

ikke uden videre burde affærdiges som beskidt pornografi. Sade havde nemlig fremhævet sex og vold som fundamentalt irrationelle kræfter, der i kraft af netop deres irrationalitet repræsenterede en reel trussel for den herskende samfundsorden. Denne kobling mellem seksualitet og politik var i øvrigt også central i den italienske instruktør og lyriker Pier Paolo Pasolinis værker ~ det var da også Pasolini, der i 1975 'filmatiserede' Sade i hvad der står som filmhistoriens ubestrideligt mest frastødende film: *Salo ~ eller de 120 dage i Sodoma*.

Netop Georges Bataille leverer en interessant teori til forståelse af sammenhængen mellem erotik og død, sex og vold⁵. Hans eksistentiale udgangspunkt er, at det er vores lod her i livet at være adskilt fra de andre. Vi kan ganske vist kommunikere med disse andre, men det ændrer ikke ved, at vi fødes og dør som isolerede individer. Bataille mener nu, at vi er besat af et fundamentalt begær efter at ophæve denne adskillelse og 'smelte sammen' med andre individer ~ en forløsning, som ifølge Bataille paradoksalt nok kun kan findes i døden. Døden er nemlig et fælles vilkår, hvor vore kroppes individualitet forsvinder til fordel for en slags generel eksistentiel kontinuitet, der lever videre uden for os. Døden bliver derfor en lokkende fristelse, men der er blot den hage ved det, at vi i døden jo ikke vil kunne opleve denne ophævelse af adskillelsen fra de andre. Altså må vi ifølge Bataille søge en eller anden erstatning for døden, noget som har en lignende grænsesprængende karakter, men som vi ikke er nødt til at dø for at nå. En sådan erstatning er f.eks. orgasmen, som franskmændene som bekendt

også kalder 'den lille død'. I orgasmens ekstreme intensitet, hvor vi for en kort stund giver slip på vores rationelle bevidsthed og så at sige træder ind i en anden dimension, oplever vi ~ hævder Bataille ~ noget, der svarer til det hinsidige eller døden: vi oplever en momentan overskridelse af isolationsfølelsen, men vel og mærke med sikkerhedsnet, idet det jo er de færreste, der ikke vender tilbage til livet efter 'den lille død'.

For Bataille er død og sex således intimt forbundne størrelser, hvorfor han også mener, at nydelsen eller ekstasen bliver så meget desto større, jo nærmere erstatningen kommer 'the real thing', d.v.s. jo mere seksualakten flirter med døden ~ jvf. hvordan de elskende i *I sansernes rige* forhøjer den seksuelle nydelse ved at tage kvælertag på hinanden, indtil manden til sidst oplever den ultimative orgasme, i selve dødsøjeblikket!

Hvis sex er en måde at nærme sig døden på, er springet fra erotik til vold ikke stort, og for Bataille er såvel døden som seksualakten i deres essens voldelige, fordi de repræsenterer en brutal overgang fra én tilstand til en anden.

Dertil kommer, at sex i vores kultur har været et tabubelagt område, lige siden kristendommen domesticerede seksualiteten til ægteskabet og erstattede tidligere tiders orgiastiske religiøse ritualer og ofringer med rent symbolske handlinger. At praktisere sex er at gøre vold på vort samfunds moralnormer ~ og hele rationelle fundament ~ som vi i vid udstrækning også har internaliseret og gjort til vore egne, men netop derigennem henter sex en extra fascinationskraft, mener Bataille. Årsagen til samfundets voldsforbud er ikke vanskelig at gennemskue, og hvad angår sex-tabuet, forklarer Bataille det med, at seksualiteten og erotikken er ikke-rationelle størrelser, som skaber uorden i en hensigtsmæssigt organiseret verden, hvor arbejde og produktivitet stiller krav om mådehold.

Et lignende angreb på den fornuftsstyrede orden, hvorpå vores samfund bygger, finder man ifølge Bataille i religiøs mysticisme. Også den religiøse tranecilstand og diverse 'overnaturlige' fænomener repræsenterer en overskridelse såvel af vores distinkte individualitet ~ et afsæt mod en højere dimension ~ som af de rationelle ordensprincipper, hvormed vi forsøger at begribe og underlægge os vore omgivelser. Af begge disse årsager er både sex, vold og religiøs mysticisme i stand til at slå benene væk under os, hensætte os i en

svimlende ekstase, der i sidste ende peger hen imod døden som ultimativ bevidsthedsudvider og individualitetsop-hæver.

Det er en væsentlig pointe hos Bataille, at ekstasen, svimmelhedstilstanden, de stærke følelser befinder sig i en slags modsætningsforhold til sproget, selv om man naturligvis godt kan både skrive og tale om f.ex. erotik (Bataille har da også selv leveret sit bidrag til den erotiske litteratur, bl.a. med sin 'Historie om øjet' fra 1928). Men for Bataille eksisterer der et fundamentalt svælg mellem erotikkens essentielle uorden og irrationalitet på den ene side og sproget på den anden, fordi sproget i sig selv er orden, et forsøg på at rubricere og katalogisere verden. I verbal-sproget må erotikken altså omformes til noget rationelt, som læseren kun kan gå til med sit eget rationelle beredskab ~ at læseren så efter denne omvej over sprogets essentielle orden kan skabe

Fire, walk with me!

Som prime time-TV-serie på det amerikanske network ABC må *Twin Peaks* ifølge sagens natur være mindre ligefrem i sin skildring af det erotiske, end Lynch har for vane i sine film. Ikke desto mindre er der næppe nogen, der vil være uenige i, at netop erotikken (og døden og mysticismen, for den sags skyld) indtager en helt central plads i serien.

En idyllisk rødkælk (den samme, som til sidst åd de dæmoniske sorte biler i *Blue Velvet*?) giver hver lørdag bolden op til et nyt afsnit af *Twin Peaks*. Rødkælken må dog hurtigt vige pladsen først for en rundsav, der sender luerøde gnister ud over skærmen, og siden for et vandfald, der i samme ende af farveskalaen kaster kaskader af vand (eller er det ild-?)masser ned fra det høje. Allerede med disse få billeder er ilden lanceret som en vigtig ingrediens i *Twin Peaks*-universet, der ~ som vi kan forstå ~ ikke består af lutter rødkælke. Og når vi kommer ind i serien, er flammerne næsten allestedsnærværende: ilden knitrer til stadighed lystigt i de twin peak'ske pejse og kaminer; savværket går op i røg; unge Bobby Briggs rister sin hånd i flammen fra en Zippo-lighter, mens faderen belærer ham om begravelsesritualets dybere mening; brændende stearinlys indtager en central plads i den mystiske Bobs okkulte mysticisme; cigarer bliver tændt i ultra close-up; adskillige lokaliteter er indhyllet i flammerøde draperier; og perso-

sine egne indre intensiteter, som kan være så irrationelle og kaotiske, de bare vil, dét er en anden sag.

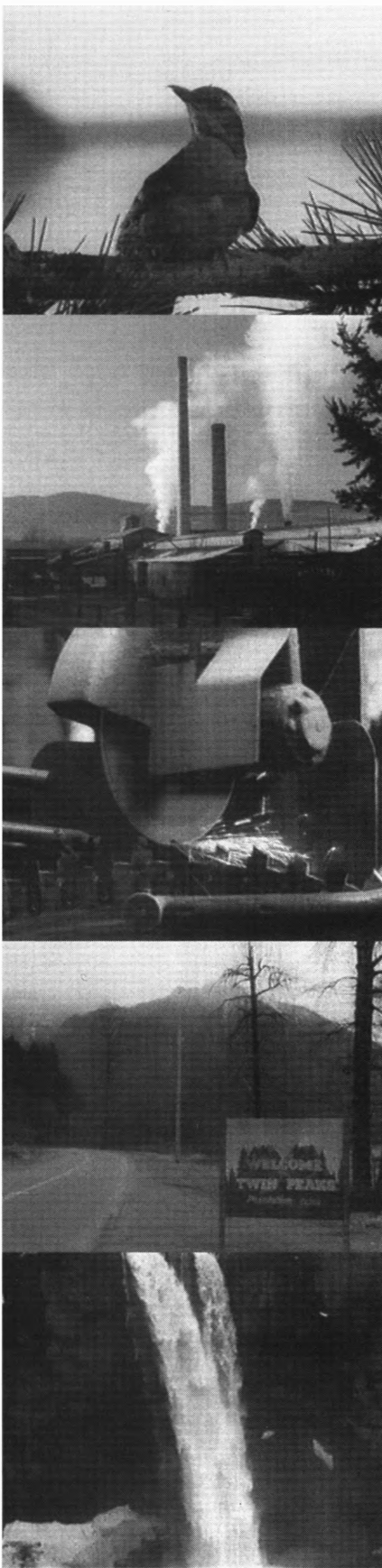
Men dér hvor verbalsproget aldrig vil kunne formidle erotikkens svimlende irrationalitet direkte, der er der måske noget at udrette for filmen. Som nævnt er Lynch netop optaget af at få filmens billeder og lyd til at udtrykke emotionelle og sanselige forhold, som ligger hinsides ordene, og som det vil fremgå af det følgende, mener jeg, dette er lykkedes i en grad, så man hos Lynch måske ligefrem kan tale om et *erotisk filmsprog*. Hans specielle audiovisuelle æstetik og uortodokse fortællerteknik befinder sig i fase med den fundamentale uorden, som for Bataille er noget af nerven i erotik, død og mysticisme ~ og det på en måde, som i vidt omfang passerer uden om tilskuerens rationelle beredskab og direkte ind i hans/hendes nervesystem.



Leland ser Bob i spejlet ~ og t.h. startmontagen i *Twin Peaks*.

nerne har med jævne mellemrum et eller andet at sige om ild ~ f.ex. hævder den aparte 'log lady' på et tidspunkt, at 'Fire is the devil hiding like a coward in the smoke', et filosofisk statement, som hendes kævlende sandsynligvis er den egentlige ophavs'mand' til.

Ilden er både mystisk og dæmonisk, og sandsynligvis netop derfor også dragende. Udtil var den myrdede Laura Palmer byens pæne high school prom queen, der i fritiden underviste mentalt retarderede og bragte mad ud til ældre og handicappede, men under facaden glødede tilsyneladende en anden Laura, således som det bl.a. fremgår af hendes dagbøger og bånd til Hawaii-freaken Dr. Jacoby. Her snakker hun om sin 'mystery man' og røber, at 'I think a couple of times he's tried to kill me, but guess what: as you know, I sure got off on it. Isn't sex weird? This guy can really light my FIRE...' Ilden bli-



finder i den togvogn, hvor hun blev myrdet ~ 'Fire, walk with me!', skrevet i blod ~ går hun med ilden ind i den død, der på én gang bliver hendes livs voldsomste smerte og ultimative nydelse... skal man tro hendes dagbogs-optegnelser.

Hvor det seksuelle mestendels skildres indirekte, i den forstand at vi aldrig ser nogen bolle e.l., men mest får det antydnet på forskellig vis, dér er voldselementet langt mere eksplicit fremstillet ~ specielt da Lauras morder slår til for anden gang (eller fjerde, er det vel egentlig). Selv om der stadig er lang vej til den vederstyggeligt rå vold, der præger *Wild at Heart*, behøver voldstemaet næppe nogen yderligere uddybning her.

Anderledes interessant er den mysticisme, som efterhånden bliver mere og mere fremtrædende i serien. Det starter med Coopers mildest talt uortodokse, tibetansk inspirerede opklaringsmetode, som bygger på total koordination af sjæl og krop, og som i praksis går ud på at identificere mistænkte ved at kaste sten efter en flaske! Senere drømmer flere personer den samme drøm, hvori indgår Laura Palmer og en dansende dværg, som begge bakker snagvendt, samt en 25 år ældre agent Cooper. Drømmen indeholder ~ ikke uventet ~ nøglen til gådens løsning, men Cooper må have hjælp fra en metafysisk 'giant' (from outer space?), før han kan få øje på svaret.

Gradvis bevæger *Twin Peaks* sig længere og længere bort fra denne verdens synlige overflade for at synke dybere og dybere ned i indiansk åndetro og 'white and black lodges', husende ånder, som styrer hhv. natur og mørke kræfter. Mørket bliver stadig mere påtrængende, og det er ikke vante tankemønstre, der kan få personerne ud på den anden side. Som Cooper får at vide af sin 'skakpartner pr. korrespondance': 'What is my next move? Your tidiness keeps you in patterns that prevent you

from seeing... Consistency, predictability ~ these patterns leave you vulnerable to attack.' Cooper har da også 'set lyset' og i anden sammenhæng kundgjort, at nu hvor han har prøvet praktisk talt alle tænkelige metoder, står der bare én tilbage: 'Magic'. Og det kan han nok have ret i, i betragtning af den egentlige morders uhåndgribelige karakter.

Det er ondskabens mørke, som må overvindes eller i alt fald mødes uden frygt, så man evt. kan nå ud i lyset på den anden side. Har man ikke ånderne og magien med sig til at give én styrke til frygtløst at bekæmpe dette mørke, synes eneste befrielsesmulighed at være døden, jvf. Coopers 'sidste olie' til Lauras morder, umiddelbart før denne forlader denne verden: 'The time has come for you to seek the path. Your soul has set you face to face with the clear light, and you are now about to experience it in its reality wherein all things are like the void and cloudless sky, and the naked spotless intellect is like a transparent vacuum without circumference or center. In this moment, know your state and abide in that state. Look to the light, find the light. Into the light... into the light... into the light... into the light... Don't be afraid...'

Selv om *Twin Peaks* altså på handlingsplanet i vid udstrækning beskæftiger sig med sex, vold, død og mysticisme, så ligger en stor del af seriens fascinationskraft for mig at se i, at den netop ikke nøjes med at skildre den følelsesmæssige intensitet, personerne måtte opleve, i et forholdsvis neutralt filmsprog, men derimod ved sin fortælle teknik og sin æstetik tilstræber at slå benene væk under vores rationelle skemaer for at suge os ind i et intenst og ukendt univers, hvor ingen kendte regler længere synes at have nogen gyldighed. Lynch omdanner vore hjerner til 'transparent vacuums without circumference or center'.

Fortællingen: en kafka'sk labyrint

Skal man tro den amerikanske filmteoretiker David Bordwell, er det at se film en aktiv proces, hvor tilskueren til stadighed arbejder sammen med filmen om at etablere en mening.⁶ Som tilskuer vil man typisk ikke lade sig nøje med at suge lyd og billeder til sig, men vil forsøge at ordne de sanseindtryk, filmen leverer i en eller anden rationel, kausallogisk orden.

For Bordwell består tilskuerens aktivitet i, at han/hun møder op til filmen med forskellige sæt af forventninger ~ skemata ~ som filmen også på et eller andet niveau må tage udgangspunkt i, hvis den ønsker at blive forstået. Filmen udsender så konstant en række stikord ~ 'cues' kalder Bordwell dem ~ som tilskueren bruger til aktivt at opbygge hypoteser vedrørende bl. a. plot-

ver her forbindelsesleddet mellem sex og død, og Laura føler sig lige så tiltrukket af den som det berømte møl. Som der står på den lille lap papir, man

tets udvikling. Fundamentet i det Bordwell kalder tilskuerens kognitive arbejde er en stadig rationel afprøvning af disse hypoteser, som filmen så kan be- eller afkræfte undervejs. Som regel vil der gå et vist tidsrum før den endelige be- eller afkræftelse, men det er karakteristisk for de fleste film ~ mainstream-film og TV-serier ~ at der *altid* vil komme en definitiv løsning til sidst, og at universet dermed vil lukke sig om Sandheden (hvis der da ikke er tale om de nyere evighedsføljetoner à la *Dallas*, *Dollars*, *Falcon Crest* o.s.v.).

Forskellige genrer kan arbejde med forskellige skemata. Tager vi f.eks. detektivgenren, er det et karakteristisk træk, at filmen/romanen omhyggeligt må dosere de informationer, den tildele sin modtager. Hvis man som læser/tilskuer får for lidt at vide, bliver intrigen ligegyldig, og man står af. Og hvis man ved for meget, er der ikke længere noget spændende ved at følge den dumme detektivs opklaringsarbejde i forhold til en gåde, vi for længst har løst. Der må altså eksistere det, som Dorothy Sayers kaldte 'fair play' ~ læseren/seeren skal have en rimelig chance for at opklare gåden og stilles næsten på lige fod med detektiven, men også kun næsten, for detektiven skulle gerne have lov til at fyre nogle trumfer af til sidst.

På et vist plan kan man se *Twin Peaks* som en detektivfilm, eftersom hele serien som bekendt starter med Pete Martells fund af Laura Palmers plasticindpakke lig, hvorpå special agent Cooper og det lokale sherif-kontor går i gang med at forsøge at finde morderen (assisteret af kloge forfattere, der udtaler sig i pressen, og diverse konkurrenter i dagbladene). 'Who killed Laura Palmer?' blev simpelthen reklikken, der kunne bringe enhver middagskonversation over døde punkter, d.v.s. frem til afsnit 14, hvor morderens identitet afsløres (hvilket dog ikke er ensbetydende med, at det bliver enklere at besvare spørgsmålet ~ tværtimod!!!).

Både Cooper og alle vi andre kastede os ud i forsøg på at opklare dette bestialske mord, men gav Lynch os 'fair play'? I 'normale' detektivfilm og -romaner bør det være (næsten) muligt for seeren eller læseren at rationalisere sig frem til morderens identitet, men den mulighed har Lynch med forskellige midler afskåret os fra. For det første præsenterer han os for *Twin Peaks*-universet i en så fragmentarisk mosaikform, at man som seer efter de første afsnit kun kunne holde styr på persongalleriet og deres indbyrdes relationer ved at køre serien mange gange igen-



nem på videoen (eller støtte sig til de 'slægtstræer', som var at finde i næsten enhver avis og ethvert blad med respekt for sig selv ~ eller sine oplagstal).

Da vi så efter 3-4 afsnit syntes, at vi var ved at få hold på, hvem der havde affæret med hvem, hvem der var involveret i narko-business med hvem, og hvem der havde haft en eller anden form for kontakt med Laura Palmer ~ og vi derfor følte os i stand til at begynde at forme Bordwell'ske hypoteser om, hvem morderen kunne være ~ slog Lynch straks benene væk under os igen. For special agent Cooper deducerer sig som nævnt ikke rationelt frem imod en løsning af gåden, men søger tilflugt i forskellige former for overnaturlige og magiske kræfter. Faktisk virker det undertiden, som om han med flid undgår logisk indlysende konklusioner ~ et forhold, som det satiriske amerikanske TV-program Saturday Night Live ironiserede over, da det umiddelbart efter sæsonpremieren på 2. del af *Twin Peaks* i USA præsenterede sin version af serien, i øvrigt også med Kyle MacLachlan som Cooper. Her kommer Leo ind og tilstår mordet på Laura, og skønt der kan fremlægges både fotografier og videooptagelser af hans dåd, lader Cooper sig ikke overbevise: 'In the FBI we're trained in one very important thing: to look beyond the obvious. Now, this videotape is helpful, but last night I had a dream. In that dream, I

saw a hairless mouse with a pitch fork singing a song about caves...'. Med den form for 'logik' kan vores rationelle hypoteseafprøvning ikke længere være med ~ vi er nødt til at stille de fornuftige skemata i bero og lade os føre med ud på det dybe Lynch-vand.

Men fornuften er genstridig og kæmper for at holde næsen oven vande. Vi forsøger alligevel at få mening i galskaben og kære en morder blandt de personer, som vi føler, at vi trods alt kommer til at kende bedre og bedre. Heller ikke her er Lynch dog til sinds at være os behjælpelig for dels kommer der hele tiden nye personer til, dels ligger 'de gamles' karakter på ingen måde fast. Den søde Donna begynder at ryge (!) og få femte fatale-tendenser, den onde Benjamin Horne har måske alligevel visse menneskelige træk, og Josie er da vist alligevel ikke helt så hjerteskerende hjælpeløs, som vi skulle tro til at begynde med ~ eller er hun? Intet er som det ser ud til at være, og da slet ikke når onde ånder kan tage bolig i pæne folk og transformere dem til frådende djævle. Der er noget fundamentalt skizofrent over alle personerne. Allesammen bærer de en slags udspaltning af Lauras dobbelthed i sig, og dét er med til at gøre serien så tilpas uforudsigelig, at det bliver umuligt at klamre sig til Bordwells trygge skemaer.

Dertil kommer, at serien ikke synes udelukkende at være optaget af at finde



Piper Laurie. T.h. Joan Chen. T.v. sherif Truman og dr. Hayward ved Laura Palmers lig i 1. afsnit.

morderen (en mistanke, som bekræftes af, at morderens identitet afsløres på et relativt tidligt tidspunkt). *Twin Peaks* præsenterer en række afledningsmånøvrer fra det egentlige plot ~ eller det, man i 'normal' forstand ville opfatte som det egentlige plot, nemlig opklaringen af mordet. Mordet på Laura Palmer virker nærmest som én stor Hitchcock'sk MacGuffin, en slags påskud for at give sig i lag med andre og mere væsentlige ting. Det vil sige, hos Hitchcock var der for det meste tale om mere væsentlige ting, mens det hos Lynch lige så godt kan være rene banaliteter såsom cherry pies, doughnuts, sædprøver, diktafoner, lydløse gardinstænger o.s.v. Serien består af en lang række whims (der er mindst lige så bizarre som de mildest talt bizarre personer), af smarte one-liners, af klichéer og af citater hentet hvorsomhelstfra.

De bizarre whims er naturligvis fascinerende, fordi de er lige så uforudsigelige som personernes pludselige omslag eller gåen i barndom, og derved får de mere eller mindre samme funktion som de smarte replikker og den Lynch'ske citatmosaik, nemlig yderligere at underminere det, som kunne have været en rationel, kausallogisk opbygget fortælling. Det bliver lige så interessant ~ om ikke mere ~ at gøre ophold og smage på replikker à la 'Clearly, this man's stairs do not reach his attic', 'This must be where pies go when they die', 'If you ever pull a stunt like that again, you'll be scrubbing bidets in a Bulgarian convent' o.s.v. som at forsøge at forudse, hvad der videre måtte ske i handlingsforløbet.

På samme måde med de mange citater, der spænder fra Shakespeares 18. sonet over filmklassikere som Otto Premingers *Laura* (Waldo, Lydecker, samt naturligvis 'ofret's navn), Hawks' *Sternwoodmysteriet* (Judge Sternwood) m.fl.

til *Familien Flintstone* (Ed og Cooper optræder som Fred og Barney på One Eyed Jacks ~ opkaldt efter Marlon Brandos film) og diverse soap operas, ikke mindst *Peyton Place*, der startede som spillefilm i 1957 (Instruktion: Mark Robson) med Russ Tamblyn (alias Dr. Jacoby) som neurotisk ung mand med stærk moderbinding! *Peyton Place* var også en slags 'Psychopathia Sexualis' over en lille idyllisk amerikansk bys indbyggere, som viste sig at have adskillige lig i skabet (også i rent bogstavelig forstand!). Har man bag Dr. Jacobys skæg og rød-grønne briller genkendt Russ Tamblyn, vil man muligvis erindre, at han også havde en stor rolle i *West Side Story*, hvor en vis Richard Beymer spillede Tony over for Natalie Woods Maria ~ Richard Beymer er i *Twin Peaks* Benjamin Horne.

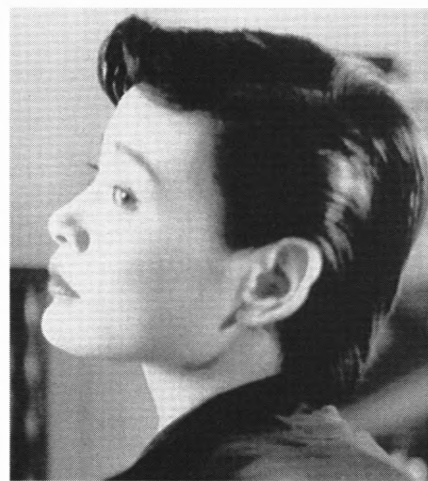
For seeren er effekten af alle den slags referencer mere eller mindre den samme, som da Pete Martell med et befrielsens skær i ansigtet udbryder, at den sang, Leland Palmer spontant optræder med på The Great Northern, stammer fra *The King and I*. Lynch engagerer os i en leg, hvor det går ud på at kunne genkende og stedfæste så mange citater og referencer som muligt -- altså igen et spil, som går på tværs af den Bordwell'ske fortællings fremadrettede rationalitet.

Nu er det ikke første gang i hverken films eller TVs historie, at man stifter bekendtskab med lidet gennemskuelige fortællinger eller enorme persongallerier, hvor interessen skifter fra den ene til den anden (jvf. hhv. den amerikanske film noir og de nævnte moderne evigheds-TV-føljetoner), ligesom det er karakteristisk for mange film og TV-se-

Suget fra det dybe og det mørke

Det er ikke kun skovene omkring byen eller dens indvåneres indre, der er mørke i *Twin Peaks*, ligesom det ej heller alene er vandmasserne eller menneskene, der enten falder dybt eller åbenbarer uanede dybder. Også seriens audiovisuelle æstetik tager i vidt omfang udgangspunkt i det lave register, såvel hvad angår toneleje som beslysning.

En ikke uvæsentlig del af *Twin Peaks'* succes må sandsynligvis tilskrives Angelo Badalamenti på én gang dumt pulserende og forunderligt æteriske musik. Den fungerer snart som non-diegetiske underlægningstoner, snart som diegetisk musik fra hand-



rier i vore dage, at der øses af kulturhistoriens ~ og specielt filmhistoriens ~ store skatkiste. Derfor skal man nok passe på med at drage alt for fodformede konklusioner vedrørende Lynch blot på dette grundlag. Det, man imidlertid kan konstatere, er, at Lynch med sin kalejdoskopiske fortælling for det første slår benene væk under det meste af det rationelt baserede kognitive arbejde, som Bordwell har påpeget *normalt* er grundlaget for vores filmoplevelse. Men Lynch går videre end som så, for efter at have opløst den konventionelle fortælling og undermineret tilskuerens ordnende skemata, udnytter han den rådvildhed, som den splintrede fortælling hensætter os i, til at suge os ind i sit univers på en anden og anderledes irrationel måde. Lynch erstatter den traditionelle detektivfilms fascinationsgrundlag ~ hjernegymnastikken ~ med hvad man kunne kalde en art subliminal forførelsesteknik.

lingsuniversets juke boxe, pladespillere og bilradioer, eller når Julee Cruise optræder på Roadhouse-baren ~ igen en hån mod tilskuerens skemata, der siger, at de fiktive personer ikke kan høre underlægningssmusik!

Uanset *hvor* musikken nu måtte stamme fra, så er den der næsten konstant, undertiden stærkt dominerende, andre gange næppe hørbar under personernes dialog. I begge tilfælde ~ hvad enten vi er klar over, at vi hører den, eller den bare sniger sig ind under huden på os ~ kan vi imidlertid ikke undgå at blive påvirket af den. Det særlige ved dette score er dels, at det arbejder med



ultrasimple melodilinjer, som under overfladen opløses i sære 'twists and turns' (jvf. personerne i serien), dels ~ og især ~ at Badalamenti i den grad fremhæver basregistret (som i parentes bemærket ligger dybere på soundtrackpladen og på amerikansk TV, end vi oplever det i dansk TV, hvor serien kører en anelse for hurtigt, fordi vores PAL-TV-standard er anderledes end amerikanernes NTSC).

De dybe bastoners pulsende rytme besidder en næsten hypnotisk kraft, som uden om alle fornuftsstyrede forsvarsmekanismer trænger direkte ind i vores underbevidsthed. For at øge musikkens påvirkningskraft sender man da også i USA *Twin Peaks* i både stereo og Dolby 'surround' (hvor det kan lade sig gøre), så seeren bliver centrum for et veritabelt akustisk sansebombardement af direkte fysisk karakter.

Om Lynchs intentioner med musikken forklarer Badalamenti: 'When David first came in and told me about the project, he said the music should have a very dark, ominous, slow, sustaining, suspended feeling to begin with, that could work for beautiful night scenes or mysteries, and then you should be able

Shelly, Norma, Ed, Nadine og agent Cooper ved Lauras begravelse i 4. afsnit.

to go into an anticipatory theme that builds ever so slowly and beautifully to reach an incredible climax that should just tear your heart out; then from that climax you should just fall off gently and see if you could work your way back into this dark, ominous thing.⁷

Mørket er også karakteristisk for seriens billedside, der som nævnt for det meste befinder sig i den brun-rød-orange-gule ende af farveskalaen, ildens farvetoner, der dog undertiden kan eksplodere i orgiastiske lysglimt ~ som regel i forbindelse med voldsomme voldsudladninger ~ eller guddommelige lyshav ~ når det hinsidige gæster *Twin Peaks*. Men de for det meste halvmørke billeder indeholder som regel et væld af detaljer, som det dog kan være svært at fange, fordi de typisk ligger delvis skjult i billedets dunkle zoner. Netop fordi der imidlertid hele tiden optræder bizarre genstande og mærkelige personer i billedfeltet, anstrenger vi os til det yderste for at dechiffere det drillende billede ~ vanskeligheden ved at se bli-

ver blot et yderligere pirringsmoment. Vi sidder helt ude på kanten af stolesædet for at få det hele med, suge det ind, men igen har Lynch et trick oppe i ærmet, for det er i lige så høj grad os, der bliver suget ind i billederne.

Lynch har en åbenbar forkærlighed for at filme sine scener i vidvinkel, hvilket både fortegner billedet en smule og giver stor dybdeskarphed. Det fortegnede billede står selvfølgelig godt til Lynch's hang til det skæve, men i denne forbindelse er dybdeperspektivet også nok så interessant. Hvad enten vi befinder os i korridorerne på *The Great Northern*, på sheriffens kontor eller hjemme hos familien Palmer, er billederne organiseret omkring et forsvindingspunkt, som fortaber sig i det fjerne. Og hvad mere er: der sker ofte interessante ting dér i det fjerne halvmørke, og undertiden ting, som får større betydning for den videre handling, end det, der dominerer billedets forgrund. En gang imellem lader Lynch nye personer dukke næsten ubemærket op i baggrunden (f.ex. japanere og indere, der gør deres entré på *The Great Northern*), andre gange lader han billedets forskellige planer spille sammen ~

som i første afsnit, hvor Leland Palmer sidder i lobbyen på The Great Northern og snakker i telefonen med sin bekymrede kone om Lauras forsvinden, mens sherif Truman fjernt i baggrunden ruller op foran hotellet for at underrette Leland om datterens død.

Pointen er, at vi aldrig kan være sikre på, om der sker noget betydningsfuldt dérinde i billedets mørke dybder. Der kan være vigtige informationer til os, som det bare gælder om at spærre øjnene op for at se ~ ligesom agent Cooper får øje på James' Harley Davidsom i Lauras øje i picnic-videoen, eller når den bindegale psykiater Dr. Jacoby lokaliserer den falske Lauras opholdssted på det videobånd, som James og Donna sender ham ~ men det kan lige så vel være tilfældet, at der intet er at hente i billeder, som nærmest skriger BETYDNING. Det gælder ikke bare intetsigende nærbilleder af bizarre detaljer, men tillige mystiske indzoomninger, som vi umiddelbart tillægger betydning, fordi vi tror at have fundet frem til en særlig *Twin Peaks*-kode. Jeg tænker her bl.a. på den bemærkelsesværdige tur langt ind i Dr. Jacobys øje, da han er blevet slået ned af en ukendt gerningsmand i parken. Kan hans øje



afsløre mandens identitet, ligesom Lauras øje afslørede motorcyklen? Nej, der er intet at hente ~ udover pupillens cirkelform, som foranlediger et match cut til rouletten på One Eyed Jacks!

4. Chaplin 229, September 1990.
5. Georges BATAILLE: 'L'Erotisme', Editions de Minuit 1957 (findes også på engelsk som 'Eroticism', Marion Boyars 1987).
6. David BORDWELL: 'Narration in the Fiction Film', Routledge 1985, og 'Making Meaning', Harvard University Press 1989.
7. The Independent, 29.10.1990.

Svimmelhedens æstetik

Ligesom vi på den ene side inviteres til at deltage i opklaringen af Laura Palmer-mordet, men samtidig konstant forhindres i det, suges vi ind mod billedernes fjerne forsvindingspunkt i håb om at kunne hente vigtig information ud af mørket. Måske er den der, måske ikke ~ dét er ikke så vigtigt som dét, at Lynch i det hele taget drager os ind mod dette fjerne, som blot synes at flytte sig længere bort og unddrage sig vores søgen efter rationelle svar. I *Twin Peaks*-universet er der ingen faste holdepunkter.

Lynch lader simpelthen ikke vores fornødt få et ben til jorden. Og her er det, jeg mener, man evt. kan snakke om et erotisk filmsprog, hvis man som Bataille opfatter erotikken som en fundamentalt fornøftsopløsende intensitet. Med sin direkte fysiske påvirkning af vores sanser, sin svimlende måde at suge os ind i sit univers på og sin nedbrydning af alle kendte kognitive skemaer og tankemønstre 'eraser' *Twin Peaks* det vante indhold ud af vores hoveder og fylder dem i stedet med en dosis af melange-krydderiet fra ørkenplaneten Arrakis. Denne på én gang fysiske og fantasmagoriske æstetik er i stand til at

formidle erotik uden at tage omvejen over u-erotisk orden og fornøft. Vi sanser den dumpe intensitet direkte på vores krop, samtidig med at rationaliteten sættes ud af kraft til fordel for en ubestemmelig dragning, der for nogen næsten kan føles som at være på stoffer en gang om ugen.

Jeg vil tro, det er de færreste, der ligefrem får orgasme af at se *Twin Peaks* (selv om man jo ikke skal vide sig for sikker!), men analogt med franskmændenes betegnelse for orgasmen ~ 'den lille død', ~ kunne man måske vove det ene øje og kalde *Twin Peaks*-oplevelsen 'den lille orgasme'. Kanhænde, at 'den lille orgasme' befinder sig et (betragteligt!) skridt længere nede ad intensiteternes rangstige ~ til gengæld har den ikke kun én ~ eller to ~ men mange *damn fine peaks*!

Noter:

1. TIME, October 22, 1990.
2. American Cinematographer, December 1984.
3. Film Comment, Sept./Oct. 1986.

TWIN PEAKS – credits (DRs afsnit 1-17)

Twin Peaks. USA 1990. P. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films. I: David Lynch (epis. 1, 3, 8, 9, 14), Duwayne Dunham (epis. 2), Tina Rathborne (epis. 4, 17), Tim Hunter (epis. 5, 16), Lesli Linka Glatter (epis. 6, 10, 13), Caleb Deschanel (epis. 7, 15), Todd Holland (epis. 11), Graeme Clifford (epis. 12). M: David Lynch, Mark Frost, Harley Peyton, Robert Engels, Jerry Stahl, Barry Pullman, Scott Frost m.fl. F: Frank Byers, Ron Garcia. P-design: Richard Hoover. Mu: Angelo Badalamenti. Medv.: Kyle MacLachlan (Agent Dale Cooper), Michael Ontkean (Sherif Harry S. Truman), Richard Beymer (Benjamin Horne), Sherilyn Fenn (Audrey Horne), Ray Wise (Leland Palmer), Sheryl Lee (Laura Palmer), Piper Laurie (Catherine Martell), Joan Chen (Josie Packard), Jack Nance (Pete Martell), Lara Flynn Boyle (Donna Hayward), James Marshall (James Hurley), Everett McGill (Ed Hurley), Wendy Robie (Nadine Hurley), Peggy Lipton (Norma Jennings), Madchen Amick (Shelly Johnson), Eric Da Re (Leo Johnson), Dana Ashbrook (Bobby Briggs), Don Davis (Major Briggs), Warren Frost (Dr. William Hayward), Alicia Witt (Gersten Hayward), Russ Tamblyn (Dr. Lawrence Jacoby), Harry Goaz (Pol.betj. Andy Brennan), Kimmy Robertsom (Lucy Moran), Phoebe Augustine (Ronette Pulaski), Michael J. Anderson (Dværg i drøm), Carrel Struychen (The Giant), Catherine E. Coulson (The Log Lady), Al Strobel (Enarmet mand), Frank Silva (Bob), Michael Parks (Jean Renault), David Lynch (FBI-agent Gordon Cole), Austin Jack Lynch (ung mand med overnaturlige evner), Julee Cruise (sangerinde på Roadhouse) m. m.fl.