

Sex og vold

David Lynch's fascinerende, betændte og provokerende tour de force i samfundets og psykens underverden.

af Kaare Schmidt



I Bunuels lille surrealistiske film *En andalusisk hund* (1928) gennemskæres et øje. I David Lynch's ligeledes surrealistiske *Blue Velvet* sætter et afskåret øre handlingen i gang. Begge dele som for at fortælle, at vi skal følge det indre øje, det indre øre, det indre.

Det indre er her psyken, men også sandheden. Psyken er ikke altid stueren, og det er sandheden heller ikke. Netop derfor foregiver bevidsthed og samfund, at der hersker harmoni, men det er blot som låget på en trykko-ger, det dækker det egentlige. I en scene fører kameraet os helt ind i øret, i en anden dybt ned i gæsset, hvor alt bliver mørkt og en særumlen angiver hektisk aktivitet. "Det er en mærkelig verden", hedder det undervejs. "Jeg ser noget, der ellers har været skjult", siges der også. *Blue Velvet* foregår i psyken og ser derfor ikke helt almindelig ud, trods sin thriller-overflade. Alt er dobbeltbundet og flertydigt, kræver forklaring og logik, der egentlig er imod irrationaliteten i filmens form, oplevelsen af det pirrende, det dunkle, det fascinerende. Men det er netop det, der gør filmen så udfordrende og provokerende, sanseligt og intellektuelt. Foruden naturligvis dens afdækning af tabuer, masochisme, sadisme, seksuel depravation.

Der begyndes og slutes med en række løsevne idylbilleder — røde roser, gule roser, en brandbil kører fredeligt forbi, børn krydser en gade, en mand vander have — akkompagneret af Bobby Vintons romantiske 50'er-hit "Blue Velvet". Rammen åbner og lukker som en vandoverflade, der pludselig bringes i uro, ringene breder sig og forsvinder, men tilbage bliver bevidstheden om, at der er noget dernede. Overfladen er tilsyneladende den samme, men for iagttageren har den ændret karakter. Filmen bevæger sig fra en amerikansk provinsbys pæne, solbeskinnede overflade på en infernotur i undergrunden by night og tilbage til overfladen ...

Handlingen

Handlingen drejer sig om mord, narkotika, korruption, kidnapning, afpresning og seksuel perversion i den idylliske provinsby. Den pæne unge Jeffrey finder et afskåret øre, bringer det til politiet, og får af kriminalbetjent Williams besked om at holde mund om sagen. Williams' datter Sandy fortæller Jeffrey, at en vis natklubsangerinde Dorothy Vallens, nok er involveret. Jeffreys nysgerrighed driver ham til at snige sig ind hos Dorothy for at finde spor. Han erfarer at hendes barn er bortført, og skjult i et klædeskab bliver han vidne til den rå Franks voldtægtslignende samleje med Dorothy. Hun opdager senere Jeffrey, betages



af hans uskyld, vil elske med ham og kræver at han slår hende. Jeffrey skygger Frank og ser mystiske transaktioner, men Frank og hans bande møder ham hos Dorothy og tager ham med på en mareridtstur gennem byens depraverede miljøer. Jeffrey opdager, at Franks narokoforbindelse er Williams' kollega, og da Dorothy, nøgen og gennemtævet, søger hjælp hos Jeffrey, rykker politiet ud mod gangsterne, mens Jeffrey i Dorothys ligfyldte lejlighed konfronteres med Frank — og skyder ham.

Denne fortløbende handling lægges der ikke megen vægt på. Den optræder punktvis som de spor, Jeffrey graver op, mens han fra sin ordnede verden graver sig ned i hænge-dyndet. Han fascineres af depravationen, ligesom Dorothy i sin mørkeverden fascineres af den lyse idyl. De to ekstremt modsatte verdener spejler hinanden i psyken hos begge personer, og til slut er det mørke og det lyse integreret i begges psyke — eller i alles psyke: alle har potentialet til både det ene og det andet.

Jeffrey bliver vidne til Franks sadisme overfor Dorothy — Kyle MacLachlan, Dennis Hopper og Isabella Rossellini.



Tiden

Filmen arbejder i mange lag, der snedigt bringes ind og ud af hinanden. Handlingen foregår i vore dage, kan man se på bilerne, men der er fyldt med 50er-elementer. Det er som om byen er sat i stå, dens overfladeidyl er 50ernes uskyld: den naive stemme fra den lokale radiostation, Godmorgen Lumbertown, der er masser af træer at fælde idag; indledningsvis

og slutningens billede af en brandbil, der i let slowmotion som et gammelt minde kører forbi, mens en brandmand vinker til imaginære børn i vejkanterne; den bekymrede, sindige politimand, lige ud af en gammel TV-serie; beskydningen af forbrydere med flammende maskinpistoler som et par klip fra en gammel gangsterfilm; de tidsubestemte interiører, tætte fredelige borgerhjem og tomme forfaldne lejligheder hos "bærmen"; forældrenes naive moral og de beskyttede unge, gode børn fra gode hjem som dengang ungdomsfilm havde de voksnes synsvinkel; og så naturligvis 50ermusikken. Alt dette er præget af langsomhed, af stilstand, modsat den virkning, som Frank bringer ind, farlighed og uforudsigelighed, rykvisse reaktioner, vanvittig bilkørsel — og 50er-elementerne vendt til deres modsætning.

Denne samtidige tilstedeværelse af 50erne og 80erne får dem til en vis grad til at smelte sammen, tiden ophæves, men kun til en vis grad. Vi har konstant en sær fornemmelse af forskelligheden, de to tider støder mod hinanden. Efterhånden som filmen udvikler sig bliver det klart, at det ikke drejer sig om forskellen på 50erne og 80erne men om modsætningen mellem det, de associerer til: harmoni og disharmoni. Harmonien som drøm (50er-elementerne er netop som vi "husker" dem, ikke som 50erne var) og dermed det fredelige,





ordnede hverdagsliv som en fiktion, der dækker over og prøver at skjule disharmonien, det onde, som samfundet ikke kan styre på gaderne, og som bevidstheden ikke kan styre i psyken.

Personerne

Frank er den inkarnerede ondskab, en gennemført psykopat, der svovler og bander — ikke en sætning uden "fuck" — tæver og myrder og er på den lige vej til Helvede (i rystende, hudløst spil af Dennis Hopper, den pæne dreng fra *Vildt blod* og den flinke hippie fra *Easy Rider*). Det forvaklede pointeres i hans drejning af de uskyldsrene 50er-numre. Fra Bobby Vintons teenagerromantik til Dorothys æggende natklubversion er der et spring, men hos Frank identificeres den med sadisme, hvor "she wore blue velvet" bliver til et konkret stykke blå fløj, som skal fastslå magtforholdet i seksualakten (tilsvarende bruger han 50er-nummeret "The Sandman" som akkompagnement, da han tæver Jeffrey). Det er som om han engang har troet vildt og inderligt på uskylden, romantikken og den pæne overflade, og illusionerne er bristet med

sådan et brag, at han er røget lige over i modsætningen, hvor uskylden er topmålet af perversion. Og nødvendig for at opgejle hans sadisme.

Franks modpol er Jeffrey's pige Sandy, den rene uskyld, afseksualiseret og naiv, ægteskab med kage til kaffen er livets mening. Da Jeffrey er ved at rode sig for langt ud, fortæller hun ham en drøm om en mørk verden uden kærlighed, der frelses ved tilsynekomsten af en masse rødkælke. I slutningen, da familien er samlet i hjemmet, ser de en rødkælk i haven — med en bille i næbbet. Idyllen er genoprettet, bortset fra at Jeffrey's tantede tante gyser over fuglens ulækre kost. Billedet så vi i begyndelsen da en mand som del af idyllen vander have, pludselig falder om af et hjerteslag, idyllen er væk, og kameraet føler ham ned, forbi ham ned i græsset, dybt ned, hvor billerne hersker.

Jeffrey er groft sagt rødkælken, Sandys verdens retningsmand, der imidlertid ligesom fuglen næres ved en ganske anden kost end hendes hjemmebag. Det afskærne ører vækker hans nysgerrighed, men han er en god dreng, der uden videre accepterer Williams' ønske

om, at han pænt går hjem og ikke tænker mere over det. Indtil Sandys stemme møder ham udenfor i mørket og hun kommer frem i lyset og fortæller mere — mørket karakteriserer ikke hende men hans interesse. Efter sit møde med Dorothy fortæller han Sandy, ikke om Dorothy, men om sin interesse for *gåden* (the mystery). Krimigåden tilsyneladende, men som Sandy siger: Jeg ved ikke om du er detektiv eller pervers. Begge dele, og det første er et dække over det sidste. Jeffrey er splittet mellem den lyse Sandy og den mørke Dorothy som to sider i sit eget indre, hvor den første ikke er tilstrækkelig og den sidste giver ham mareridt. — Du er ligesom mig, hvæser Frank til Jeffrey. Det er han ikke, han fascineres af Dorothys masochisme, som han under store kvaler kommer frem til at acceptere og til at skelne fra Franks sadisme.

De eneste markerede drømmescener tilhører Jeffrey, og de drejer sig hver gang om kombinationen af sex og vold. Efter sit første besøg hos Dorothy, hvor hun blev slået af Frank under samlejet, har han mareridt, ansigterne kører rundt, og billedet fyldes af skærende hvid ild ved Franks ansigt. Ilden ses igen, da hun ved Jeffrey's næste besøg kræver, at han slår hende, og da han slår hende gentages ilden over hendes ansigt. Franks og Jeffrey's vold er hermed paralleriseret, men næste gang ilden ses er da Frank tæver Jeffrey mens han smører læbestift på og brutalt nedværdigende kysser Jeffrey. Her oplever Jeffrey forskellen på den ønskede og den uønskede vold i forbindelse med seksualitet. Dagen efter, i daglys og uden ildens faremarkør, ser han i et glimt sig selv slå Dorothy, og han opsøger omsider politiet med sin viden: krimibrikkerne er faldet på plads og det er de psykiske brikker også.

Mareridtene viser Jeffrey's psykoseksuelle udvikling, der dermed markeres som adskilt fra hans øvrige mareridtsagtige oplevelser i underverdenen. Da Dorothy søger hjælp hos Jeffrey, optræder han som hendes beskytter, og udrydder derefter hendes plageånd, sadismen er det onde, masochismen er det ikke.

Dorothy får vi ikke meget at vide om, og alligevel synes det hele at dreje sig om hende.



Både Jeffrey og Frank drages af hende, hun er den egentlige anledning til Jeffreys engagement og også til Franks død. Og så er hun den eneste, der forekommer ægte, virkelig og menneskelig. Da hun, set fra klædeskabet, smider paryk og lidt efter tøjet, og da hun senere dukker nogen op hos Jeffrey, er hun helt enkelt klædt af til skindet, til det blotte menneske. Hun repræsenterer hverken det gode eller det onde, men er noget reelt, noget sandt. Hun har ikke villet sin situation, hun er blevet tvunget. Og hun er låst fast i sine to behov, sin masochisme og sit barn. Barnet er frtaget hende i underverdenen, og masochismen er ikke god tone i den "normale" verden.

Som masochist er hun både offer for sadisten og initiativtager overfor romantikken. Hun ønsker volden påført af egen fri vilje, ikke påtvunget. Det sidstnævnte fjernes med Franks død, men ikke det førstnævnte. I slubbilledet leger hun med sit barn i en park i daglys som et billede på harmoni. Tør vi tro på det?

Fortrængningen

Frank og Sandy repræsenterer de to yderpunkter i filmens univers som de to spejlvendte drømmeverdener, der er to sider af samme sag. Franks verden er ikke blot chokerende, den er også uvirkelig — som den kalkede bøsse, der tilsyneladende synger "The Sandman" for fri udblæsning med en projektor som mikrofon, mens sangen faktisk kommer fra et kassettebånd; og den korrupte politimand, der i slutopgøret står ret op, stendød, og væltes omkuld som en billardkegle. Men Sandys verden er mindst lige så uvirkelig, en drøm om en idyl udenfor tid og sted, hvor kærligheden er komplet kønsløs, og hvor undertrykkelsen af det arketyperiske er lige så stærk som i underverdenen, blot med andre midler.

Fra hver sin uvirkelige, falske verden bevæger Jeffrey og Dorothy sig ind mod hinanden og mødes ved masochismen som det paradoksalte eneste ægte, urealiserbar som den er i begge verdener. Disse har som nævnt drømmekarakter men er ikke markeret som en be-



stemt persons drømme, i modsætning til beskrivelsen af den masochistiske hovedperson i Bunuels *Dagens skønhed* (1967), der har ganske mange træk fælles med *Blue Velvet*. Bunuels Séverine (Catherine Deneuve) drømmer, og skellet mellem drøm og virkelighed muliggør en psykoanalytisk tilgang med afdekning af traumer fra barndommen o.s.v., der kan fjerne de psykiske problemer.

Blue Velvet har ikke dette skel mellem drøm og virkelighed (bortset fra Jeffreys mareridt: måske kan han "kureres"), Dorothy drømmer ikke, og hun har lige så lidt som de øvrige personer en barndom at grave i. Men der er heller ikke brug for at fjerne psykiske problemer, for masochismen er slet ikke beskrevet som et psykisk problem, noget, der må fjernes. Filmen har ingen fordømmelse og er ikke en sygdomshistorie, masochisme må accepteres som den er. Problemet består derimod i dens realisering, hvor kun sadisten accepterer den, mens romantikeren, dvs. den "normale" verden, ikke gør det. Det er altså ikke behovet men omverdenen, der skaber problemer og er problemet. Masochismen kan ikke bringes op til overfladen, frem i lyset,

for her fordømmes den (Sandys og hendes mors chock og væmmelse ved synet af den nøgne, forslåede Dorothy siger alt) som del af den mørkeverden, der helt er fortrængt. Den eneste "løsning" for psyken/masochisten/Dorothy er derfor selv at fortrænge. Det er formentlig det, som rammebilledernes ændrede valør til slut udtrykker.

Dorothys situation sættes på spidsen gennem hendes barn. Frank holder barnet som gidsel for at få hende til at makke ret. Men i det psykosociale billede er barnet fjernet fra den moralsk uacceptable mor. Hun møder barnet hos Franks kumpaner, hvor det ikke ses, men Dorothys stemme høres bag den lukkede dør, "mama loves you", beroligende og skyldbetyngt — ansvaret for de ydre forhold vendes indad. I slubbilledet er hun sammen med barnet i harmonisk lykke, der som filmens øvrige falske harmoni dækker over ulykke. Hun måtte vælge mellem sine seksuelle behov og barnet, masochismen må fortrænges, og belønningen for at acceptere de ydre krav er barnet.

Overfladeharmonien er (gen-)oprettet, men prisen er høj. Harmonien er baseret på den enkeltes undertrykkelse af sine behov, derfor er den falsk. Og behovene er der fortsat, under den "pæne" overflade — fascinerende, dragende, farlige i den undergrund, de er forvist til, som det sanseberusende lykkes Lynch at skildre på én gang gådefuldt surrealistisk og intellektuelt udfordrende.

Blue Velvet.

USA 1986. Instr. + Manus: David Lynch. Foto: Frederick Elmes. Klip: Duwayne Dunham. Musik: Angelo Badalamenti. Lyddesign: Alan Splet. P-design: Patricia Norris. Prod: Fred Caruso — Richard Roth/De Laurentiis. 120 min.

Medv.: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), Hope Lange (Fru Williams), George Dickerson (Detective Williams), Brad Dourif (Raymond).

Udl.: Columbia-Fox.



Fra venstre: Jeffrey og Sandy, hhv. Dorothy, og alle tre — det lyse, det mørke og konfrontationen, da Dorothy søger hjælp hos Jeffrey. Hånden markerer initiativtageren, og 3. fotos konflikt ses i ansigtsudtryk og blikretninger.