

Filmfortryllelse mellem fornuft og følelser

Af [KAREN GRØNDAHL](#)

Den amerikanske instruktør David Lynch har i mange år skabt uhyggelige og smukke billedfortællinger med avancerede plotforløb. *Mulholland Drive* (2001) er ingen undtagelse.

Vi hører lyden af åndedræt, mens kameraet dykker ned i en hovedpude. Det bliver mørkt. Ildevarslende, dystre musik toner frem til billederne af en sort limousine, der kører ned ad den snoede indfaldsvej til Los Angeles, Mulholland Drive. Kamera og lydside fører os langsomt dybere ned i mørket. Scenen er sat: vi er i Lynchland.

Mulholland Drives mørke billeder, mystiske begivenheder og det mildest talt komplekse plotforløb placerer værket i forlængelse af film som *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990), *Lost Highway* (1997) og tv-serien *Twin Peaks* (1990). Oprindeligt var *Mulholland Drive* lavet som pilot til en tv-serie, men tv-selskabet ABC trak i land på et tidspunkt, da 90 minutter allerede var i kassen. Den franske Canal Plus muliggjorde, at projektet kunne realiseres som spillefilm, og filmen indbragte Lynch prisen for bedste instruktør i Cannes i 2001.

Lynchs værker bærer hans umiskendelige signatur. Men i 1999 overraskede han alligevel sit publikum med *The Straight Story*. Filmen er en simpel fortælling om en ældre mand, Alvin Straight, der kører tværs igennem to amerikanske stater på en plæneklipper for at forsone sig med sin bror. Man er ikke i tvivl om, at filmen er Lynchs værk, men i modsætning til de fleste af hans fortællinger, udfolder historien om Alvin Straight sig lineært og slutter med den lykkelige genforening af brødrene.

Med *Mulholland Drive* vender Lynch tilbage til en kringlet fortællestil og et filmsprog, der ikke kan passes ind i en konventionel form.

En mærkelig film

Som langt de fleste af Lynchs film er også *Mulholland Drive* kendetegnet ved at være mærkelig – på den fede måde forstås. Lynch har gjort det til sit varemærke at udforske samfundets og individets mørke og fordækte sider, og oftest udspiller hans film sig i et følelsesladet og stemningsmættet univers. Hans kamera og lydspor kryber ind under huden på karaktererne og afslører voldsomme følelser og dystre hemmeligheder.



Mulholland Drive (2001).



Mulholland Drive starter som en klassisk detektivhistorie: Rita, navnet har hun selv opdigtet, har fået hukommelsestab efter et voldsomt trafikuheld, der ironisk nok redder hende fra en likvidering. Hun møder Betty, som lige er ankommet til Los Angeles fra Ontario for at prøve lykken som skuespiller i filmbyen. Rita har kun en håndtaske med en masse pengesedler og en blå trekantet nøgle på sig. Sammen begynder de at efterforske, hvem Rita er, og hvad der skete ved trafikuheldet. Under jagten på Ritas sande identitet forelsker de to kvinder sig i hinanden og indleder et kærlighedsforhold. Så langt så godt. Men efter besøget på den mystiske natklub "Silencio", sker der vilde sager: karaktererne skifter identitet. Betty er nu Diane Selwyn og Rita en skuespillerinde ved navn Camilla. Opklaringen af gåden om, hvem Rita er, opløser sig selv, og i stedet indtræder historien om et trekantsdrama. Camilla har nemlig ikke kun et forhold til Diane, men også til filminstruktøren Adam Keshner. Diane hyrer en lejemorder til at likvidere Camilla, hvilket kunne antyde, at vi er tilbage ved filmens udgangspunkt. Eller måske er det hele bare en drøm, hvilket kameraets dyk ned i hovedpuden i indledningsscenen indikerer.

Historien bliver ikke mindre indviklet af de mange sære personer og begivenheder, som introduceres i løbet af filmen. Indiciene peger i mange og modsatte retninger, og lige meget hvor hårdt man prøver, går tingene ikke op. Kun én ting synes at stå fast: hos Lynch kan man aldrig føle sig sikker på noget som helst. Resultatet er en film, der på samme tid er foruroligende og betagende.

Falsk kontinuitet

Mulholland Drive leger med og obstruerer vores trang til at skabe kausallogiske forbindelser mellem hændelser og sætte billeder i en årsag-virkning sammenhæng. Filmens utallige forskydninger udsætter løbende etableringen af en kontinuitet. Det er i høj grad i dette mellemrum mellem årsag og virkning, at *Mulholland Drive* udspiller sig.

I den klassiske fortællende film er tid og rum betinget af hinanden. *Mulholland Drives* billedovergange virker ofte desorienterende, fordi filmen benytter sig af falsk kontinuitetsklipning. Værket fjører tilsyneladende indstillinger sammen på samme "usynlige" måde som den klassiske fortællende film, eksempelvis ved at klippe på bevægelse eller benytte sig af et kontinuerligt lydspor. Men på trods af den rumlige kontinuitet springer filmen i tid. I *Mulholland Drive* eksisterer tid og rum uafhængigt fra hinanden, de er ikke længere to af hinanden betingede størrelser.

Det er ikke alene svært eller umuligt at indordne billederne i et kronologisk forløb. Grænsen mellem illusion og virkelighed, erindring (*flashback*) og drøm er ligeledes udflydende og udefinerbar. Filmens struktur er som en kinesisk æske: vi ser en drøm i en drøm i en drøm, eller en drøm i et flashback i en drøm osv. *Mulholland Drive* skrider ikke kronologisk frem, men udfolder sig i billeder, der er indlejret i hinanden. Billederne skaber ophold: i stedet for at drive tilskuerens opmærksomhed fremad mod næste indstilling, fastholdes øjeblikket - billedet her og nu - og tilskueren trækkes ind i billederne.

Det selvstændige kamera

Lynchs kamera er alsidigt. I overbliksskabende *establishing shots* præsenterer det billeder af L.A. set fra luften, men oftest lusker det forsigtigt og afsøgende i halvmørket; labyrintiske gange synes at være dets foretrukne opholdssted. Det er desuden yderst tvivlsomt, om værkets *establishing shots* overhovedet skaber et overblik: byen er og forbliver u(be)gribelig. Derudover udviser kameraet en høj grad af selvstændighed. Uden problemer løsner det sig fra det perciperende subjekts forankring i tid og rum, og bryder dermed med den klassiske fortællende films centralperspektiviske syn på verden. Kameraets synspunkt bliver relativt og perspektivisk og dermed uforudsigeligt.

Generelt er filmens langsomme, søvngængeragtige *travelings* med til at understrege en drømmelignende struktur og stemning og sætter tilskueren i en nærmest hypnotisk tilstand, hvor man flyder med kameraets glidende bevægelser.



På tværs af tid og rum

Et kamera, der på den måde bevæger sig på tværs af tidslige og rumlige dimensioner, og hvis perspektiv ikke nødvendigvis er forankret i et subjekt, stiller store udfordringer til sin tilskuer. Det sker eksempelvis i scenen, hvor Diane står alene i sit køkken (ca. 1.54.35-1.56.05). Hun kigger mod venstre (1). Der klippes til et *point of view shot*, der viser Camilla (2). Herefter følger en lang indstilling af Diane (3). Der klippes igen, tilsyneladende til endnu et *point of view shot*, men denne gang står Diane, hvor Camilla stod før (4). Som tilskuer får man altså her indtrykket af, at Diane kigger på en vision af sig selv, som hun før kiggede på en vision af Camilla. Men som om det ikke er chokerende nok at se en udspaltning af Diane, så vender kameraet ikke tilbage til udgangspositionen, altså til den person, hvis syn vi mener at bevidne. I stedet begynder den Diane, vi troede var Dianes vision, at agere, og hun bliver udgangspunkt for kameraets efterfølgende billeder.

Det er rigtig nok til at blive helt rundtosset af, og scenen er på mange måder eksemplarisk for, hvordan filmen arbejder. Vi kan ikke skelne mellem de forskellige tidslag, der synes at eksistere parallelt snarere end konsekutivt. Ej heller er det muligt at lave en vandtæt sondring mellem virkelighed og imagination, da de to modsætninger her viser sig at være to sider af samme sag.

Uskneligheden mellem illusion og virkelighed, original og kopi er desuden omdrejningspunkt for hændelserne på "Silencio". Her snubler iscenesættelserne ligefrem over hinanden, og holdepunkter forsvinder ligeså hurtige som stedets tryllekunstner forvandler materie til røg.

Mulholland Drive præsenterer os for et svimlende univers i konstant bevægelse. Filmen afklæder os vores kausallogiske perceptionsskemata og tillader en anden, mere sanselig og intuitiv tilgang til dens billeder. Kameraet fører os gennem mentale landskaber, hvis billeder er føjet sammen associativt. Som det søgende og usikre kamera, famler tilskueren igennem filmens mørke. Det er et forvirrende og angstfremkaldende sted at færdes, men samtidig rummer det muligheden for en sanseberusende fortabelse i billeder og lyde.

Billederne

Med de *low key* belyste billeder og afdæmpede farver, indskriver Lynch sig i maleren Edward Hoppers (1882-1967) dystre Americana-realisme, ofte med direkte citater fra kunstnerens malerier. I stil med Hopper fokuserer Lynchs billeder på det essentielle i det sceniske udtryk; *mise en scène* er rensset for overflødige detaljer og præget af minimalistisk *décor*. Tantens hus og Dianes lejlighed indeholder forbavsende få personlige genstande, hvilket giver dem karakter af et hotelværelse eller et lejet hus. De rensede billeders stilisering når hinsides en virkelighedstro gengivelse og skaber fortættede udtryk for mentale tilstande.

Filmens første del står delvis i kontrast til de dunkle indstillinger og dæmpede farver. Her er der knald på farverne, og en skarp sol skinner fra en lysende blå himmel. Billedæstetikken er tæt på reklamefilmens hyperreelle glansbilleder, hvis glatte og farvestrålende overflade præsenterer et genkendeligt og dog fortegnet billede af verden. Heller ikke disse glittede billeder indeholder svar, som hjælper karaktererne – og tilskueren – i jagten på mening. Også de er iscenesættelser, der metabevist spejler drømmefabrikken Hollywoods illusoriske fabrikationer. Realismen er øjensynligt fraværende i Lynchs æstetiske udtryk.

Suggestivt lydmaleri

Det ofte dumpe og skæve lydspor spejler filmens mørke billeder. Lynchs hofkomponist Angelo Badalamenti formår på fortryllende vis at male med lyd og omsætter *Mulholland Drives* forførende billeder til et tilsvarende sanseligt auditivt udtryk. Badalamenti ses i øvrigt i en morsom rolle som mafioso og espressofanatiker, der får serveret en "damn bad" espresso.



I *Mulholland Drive* sker rejsen ind i dybden og mørket i høj grad via ørerne, der lokkes af det skumle og dragende lydspor. En stor del af filmoplevelsen ligger derfor i lydsporet. Billede og lyd eksisterer side om side som ligeværdige og autonome størrelser. Musikken bruges til at underbygge billedernes stemning, men den kan ligeledes gå sine egne veje. Ofte trækker lyden os således ned i dybet, før billederne og kameraet gør det. Lydsiden kan tilføre en dissonans til billederne og skaber derved sin egen fortælling, der åbner svimlende afgrunde bag billedernes overflade. Ikke desto mindre finder lyd- og billedside ofte sammen i kreationen af en stemning eller en følelse.

Velkendt og dog anderledes

Selvom alt er i bevægelse, er *Mulholland Drive* ikke helt uden forankringspunkter. Men der er tale om *midlertidige* holdepunkter, der tilbyder tilskueren et kortvarigt ståsted. Værket benytter sig eksempelvis af genrekoder, især fra kriminalfilmens mørke variant *film noir*, og henviser flittigt til andre film samt Lynchs øvrige filmproduktion. Genkendelsen af citater og genreferencer bidrager til en oplevelse af, at vi trods alt færdes i et velkendt univers. Men genrekoderne er ikke stabile, da de uden problemer afløses af andre og dermed skaber nye forventninger. Filmen lægger mange spor ud til sin tilskuer. I det mindste i en overgang udgør de en form for orienteringspunkter, men efterhånden afsløres de som vildspor, der ender i blindgyder. Tilskueren kan derfor ikke læne sig tilbage i biografsædet og afkode filmen per refleks. *Mulholland Drives* konstante udfordringer af vores syn, hørelse og hjerne tvinger os til at forholde os åbne og fleksible til dens tilblivelser.

Det tilsyneladende velkendte, der når som helst kan blive fremmed og utryk, skaber en uhyggelig usikkerhed. Og det er netop i dette krydsfeltet mellem det velkendte og det anderledes, mellem genkendelse og fornyelse, at Lynch arbejder og fortryller med sine magiske fortællinger og billeder.

Faktaboks

Det officielle David Lynch-website: www.davidlynch.com



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

[|| forrige side](#) | [næste side ||](#)

16:9, februar 2004, 2. årgang, nummer 5

4