

## En kvinde under indflydelse

Af [THURE MUNKHOLM](#)

***Der er ingen historier. Der har aldrig været historier. Der er kun situationer uden hverken hoved eller hale. Uden begyndelse, midte og slutning. Uden ret eller vrang. Man kan betragte dem på en hvilken som måde. Højre bliver venstre. De er nuet, uden grænser til hverken fortiden eller fremtiden. (Jean Epstein, *Bonjour cinéma!*, 1921)***

### Laura er Laura er Laura

Som det konceptuelle pressemateriale, der blev uddelt op til filmens verdenspremiere på Venedig Filmfestival sidste år, sparsomt påpeger, er *INLAND EMPIRE* et mysterium, der udfolder sig omkring "A woman in love and in trouble." (fig. 1-3). Men snarere end en enkelt karakter i filmen, er der tale om skuespilleren Laura Dern, der som filmens egentlige omdrejningspunkt optræder som minimum tre forskellige karakterer i mindst lige så mange forskellige, og ofte svært adskillelige handlingsspor.

Efter filmens første scene, hvor en polsk luder efterlades i et hotelværelse af en ukendt mand, introduceres hun først som en skuespiller ved navn Nikki, der ud over at være gift med en anavngiven rigmand skal spille hovedrollen i filmen *On High in Blue Tomorrows*. Senere ser vi hende både som en middel-/underklassekvinde, der bor sammen med sin mand, som hun efter al sandsynlighed er utro, og som en kvinde, der med dreven accent sidder i et mørkt forhørslokale og fortæller en ukendt mand om sin seksuelle fortid. Derudover ses hun i en af filmens mange forgreninger ydermere med en lille gruppe ludere i hvad der minder om dét hus, hvor hun i sin anden inkarnation bor med sin ægtemand, og for at gøre forvirringen komplet optræder hun ydermere som Nikki i tre forskellige versioner, der langt fra altid lader sig adskille fra hinanden. Vi ser hende således både som "sig selv", skuespilleren Nikki, og som den karakter, hun spiller i *On High in Blue Tomorrows* – nemlig kvinden Sue, hvis skæbne minder en hel del om Nikkis. Det er der ikke i sig selv noget besynderligt i, eftersom vi følger en skuespiller i gang med at indspille en film. Men ud over at optræde som en skøn sammenblanding af "sig selv" og "sin rolle", dukker en af Nikkis fremmedgjorte dobbeltgængere også op, og hendes skæbne væves langsomt sammen med dels de resterende versioner af Nikki, dels de øvrige karakterer, Laura Dern veksler mellem at spille i den næste tre timer lange film.

### Puslespil for hobbydetektiver

Den umærkelige sammenvævning af Laura Dernas mange karakterer rejser det naturlige spørgsmål om, hvordan de forholder sig til hinanden. Og sammen med *INLAND EMPIRE*s frie spring mellem tid og sted (fig. 4) stiller den os over for et presserende fortolkningsspørgsmål: Hvordan skal man forholde til den malmstrøm af elementer, der hvirvles sammen i en film, der sammenlignet med både *Lost Highway* og *Mulholland Drive* – to film, der præsenterer sine tilskuere for præcis samme spørgsmål – er både vildere i sin ophobning af forskellige plotrester og mere løs i sin overordnede komposition?

Én af mine private frustrationer, ikke blot i forhold til modtagelsen af *INLAND EMPIRE* (der skabte en hård front mellem filmens forsvare og modstandere ved premieren i Venedig), men også af David Lynchs film generelt, er, at hans film kun alt for sjældent bliver betragtet for deres

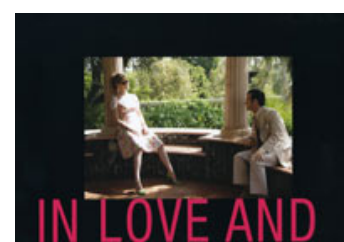
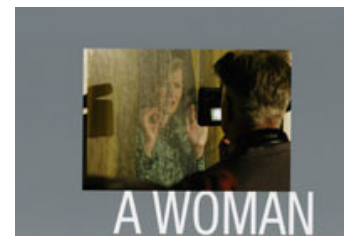


Fig. 1-3. Den komplette tekst lyder: "A STORY OF A MYSTERY... A MYSTERY INSIDE WORLDS WITHIN WORLDS... UNFOLDING AROUND A WOMAN... A WOMAN IN LOVE AND IN TROUBLE"



Fig. 4. *Rabbits* (2002). Ud over mellem Laura Dernas forskellige karakterer, springer filmene ligeledes mellem Lodz i Polen og Los Angeles, mellem en fjern fortid og i dag og mellem klip fra David Lynchs egen net-baserede serie *Rabbits* og filmens øvrige handlinger.

sanselige slagkraft – og alt for ofte ses som ualmindeligt kryptiske kriminalmysterier, der skal vendes og drejes, genses og granskes for i sidste ende at afdække den *egentlige* sammenhæng mellem begivenhederne i de enkelte film. Jeg har eksempelvis altid fundet det paradoksalt, at desto mere Lynch forsøger at give slip på den sammenhængende intrige, og desto mere sanserbombarderende hans film er blevet, desto mere synes hans fortolkere at kvittere ved at tage luppen i hånden og gå på opdagelse efter de skjulte spor i fortællingen. Helt sikkert foranlediget af Lynch selv, der bevidst lægger i ilden til dette fortolkningsspil, når han med en fuldblodsfasination for fyrrernes mørke noir-tradition præsenterer sine film som mysterier med en både mystisk og gådefuld kerne. Eller måske mere direkte, når han i forbindelse med tv-genudsendelsen af *Twin Peaks* lader The Log Lady introducere hvert afsnit med en kryptisk formuleret gåde, når han på dvd'en til *Mulholland Drive* giver 10 "clues" til filmens mysterium (fig. 5), eller når han i forbindelse med pressearbejdet på *INLAND EMPIRE* opretter et forum på filmens hjemmeside, hvor man kan diskutere, hvordan de forskellige plotstumper hænger sammen.



Fig. 5. De ti opklaringsspor til *Mulholland Drive*.

Men spørgsmålet er om selv samme Lynch på dem måde – og i modsvar til de talrige interview han har givet siden debuten i 1977, hvor han har insisteret på, at hans film for at lade rum tilbage til tilskueren netop ikke opererer med faste underlæggende mønstre – herigennem antyder, at der er tale om færdigpakkede puslespil for den årvågne tilskuer, der med bowlerhat, lup og pipe i munden kan lægge de fire kanter først og herefter at arbejde sig ind mod midten, for til sidst at lægge den sidste brik i et intrikat væv af modstridende begivenheder?

#### Fortolkningens faldgruber

Ifølge den franske filmkritiker Stéphane Delorme indeholder *INLAND EMPIRE* i kraft af sin både udtryks- og fortælle-mæssige kompleksitet to åbenbare faldgrupper for fortolkningen. I sin anmeldelse af filmen i *Cahiers du cinéma* beskrev han dem på følgende måde:

Den ene vil være at reducere filmen til en indskudtabel og enestående audiovisuel oplevelse. Eller for at sige det groft "den er genial, fordi man ikke forstår en skid". På den måde sætter man hurtigt filmen i bås blandt de plastiske kunstarter. Som en "installation". [...] Den anden vil være at springe med begge ben samlet i den ophobning af tegn, som en sådan film afstedkommer [...] Det er et illusorisk begær efter at ville forstå alle dele af konspirationen.\*

Betragtningen (som man kan tilføje ikke kun gælder for *INLAND EMPIRE*, men også for Lynchs film generelt) er mere end ualmindelig skarp. Ikke blot fordi den gør op med de dominerende puslespilfortolkninger af Lynchs film, men også fordi den samtidig forsøger at rive Lynch ud af det abstrakte domæne, som han lige så ofte placeres i, hvor forvirringen dyrkes for forvirringens skyld, og ethvert spørgsmål om betydning afvises med henvisning til, at kun Lynch selv ved, hvad hans film handler om.

Så godt som alle Lynchs film har nemlig ganske jordnære udgangspunkter i dels en intimsykologisk situation, dels en begivenhed, der falder som en bombe i karakterernes hverdag og flår det kendte og sikre fra hinanden. Hvad enten det er incest (*Twin Peaks*), jalousi (*Mulholland Drive*), utroskab (*Lost Highway*), eller blot tanken og konsekvenserne af et nært forstående faderskab (*Eraserhead*), så er konsekvensen altid en ituslået hverdag bestående af genkendelige fragmenter spundet sammen i et væv af usikkerhed,

\*Citatet er fra *Cahiers du cinéma* 620 (2007, p.10). Film, der aktivt - og i dialog med genren - bruger kriminalfilmens postulat om en skjult kerne, der kan afdækkes med analytisk observans (hvad enten den præsenteres i kraft af en privilegeret karakter i fortællingen, ofte detektiven, eller lægges ud til tilskueren) til at vende sikkerheden og centrumdyrkelsen ryggen er ikke noget nyt. På det punkt er der en vis lighed mellem Lynch og en instruktør som Michelangelo Antonioni, der trods sin modernistiske og billeddyrkende observans, ligeledes benytter opdagelsen som et fast element i sine film. Ikke blot i *Blow Up*, der med den sigende danske undertitel *var det mord?* præcist indfanger filmens fokus på usikkerhedselementet i opdagelsen frem for afdækningen af intrigen, men helt fra *Cronaca di un amore* over *De elskendes eventyr (L'avventura)* til *Professione: Reporter (Professione: Reporter)* har opdagelsen uden endelig afdækning været et uomgængeligt pejlepunkt i Antonionis univers.

som Lynch i stedet for skildre med et klar afsæt mellem indre og ydre virkeligheder bruger som et tematisk springbræt for langt mere foruroligende mysterier, end de der har deres åbenlyse løsningsmodeller. I *INLAND EMPIRE* er det igen utroskab, der er i fokus, og på mange måde kan filmen ses som en slags vrangside til *Lost Highway*, for hvor denne fokuserede på utroskab fra mandens synspunkt, ses det i *INLAND EMPIRE* fra kvindens.

#### Hvis i dag var i morgen

Groft opdelt falder *INLAND EMPIRE* i to halvdele, der, selvom de består af vidt forskellige handlinger med forskellige karakterer, afspejler historien om skuespilleren Nikkis forelskelse og efterfølgende utroskab. Første gang vi ser Nikki er i begyndelsen af filmen, umiddelbart efter den førnævnte scene med den polske luder. Hun befinder sig hos sig selv i en sin pragtvilla, som konteksten senere lader forstå er betalt af hendes velhavende mand, da det ringer på døren, og en ældre dame, der med tyk polsk accent præsenterer sig som hendes nabo, inviterer sig selv indenfor. Hun spørger interesseret til Nikkis liv, men ved tilsyneladende allerede meget mere om Nikki, end Nikki selv gør. For som så ofte i Lynchs film er karaktererne i store dele uafklarede i forhold til deres egen tilværelse og ikke mindst de begivenheder, de uvidende enten er, eller er på vej til at blive, centrum i.

Samtalen falder hurtigt på Nikkis nært forestående rolle i *On High in Blue Tomorrows*, som hun vel at mærke endnu ikke er klar over, hun har fået. Den selvinviterede gæst insinuerer, at det er en film om ægteskab (hvilket Nikki afviser) og fortsætter insisterende med at postulere, at hun nok skal få rollen (til Nikkis undren). Og som for at give vægt til sit argument kigger hun på Nikki og siger: "Hvis i dag var i morgen," og mens hun peger mod den anden ende af stuen "ville du sidde derovre."

Et klip lukker op for filmens mange sammenblandinger, for i den anden ende af stuen ses Nikki nu siddende i en anden sofa, denne gang omringet af veninder. Telefonen ringer, og hun får at vide, at hun har fået rollen. Og filmen fortsætter ufortrødent, uden vi får indikation af, om denne morgendag er hypotetisk eller blot indtruffet i mellemtiden (det samme skel mellem to handlinger, der finder sted henholdsvis "i morgen" og "i dag" optræder flere gange senere, ikke mindst da Nikkis anden dobbeltgænger for alvor træder i karakter i filmen – og begynder at leve sit eget parallelliv).

Herefter følger en række scener med *On High in Blue Tomorrows'* instruktør (Jeremy Irons) og Nikkis medhovedrolleindehaver Devon (Justin Theroux), mens de forbereder indspilningen af filmen. Ikke mindst ser vi i en karikeret og herligt absurd sekvens (en af Lynchs store forcer er hans absurde *dead pan*-humor) de to skuespillere blive interviewet af en amerikansk talkshowvært, der ikke vil give slip på tanken om, at de to kunne have en affære. "Jeg holder øje med jer," får de at vide, mens de forlader scenen. Efterfølgende advares Devon af sit hårdkogte bagland om at glemme alt om at tilføje Nikki til listen over sine erobringer – hendes mand er, forstår vi, ud over at være sygeligt jaloux ikke en person, man har lyst til at have et udestående med.

Tilbage på settet indlemmer instruktøren de to hovedrolleindehavere i en hemmelighed om *On High in Blue Tomorrows*, som han først selv har erfaret. Det er et *remake*. Filmene har været forsøgt indspillet før – men med tragisk udfald for de to hovedrolleindehavere. "They found something within the story," fortælles det, og blev efterfølgende dræbt. Samtidig begynder der at tegne sig et billede af handlingsgangen i *On High in Blue Tomorrows* (det er en film om utroskab) og det bliver gradvist sværere at skelne mellem, hvornår de to hovedrolleindehavere spiller deres roller i filmen, og hvornår de optræder som sig selv. Og i en smuk sammenblanding af forskellige af filmens lag markerer et enkelt kys, der i første omgang finder sted inden for *On High in Blue Tomorrows* trykke rammer, herefter uden for, at de to hovedpersoner er deres respektive ægtefæller utro med hinanden.

#### Sinnerman

Når "The woman in love and in trouble" kan siges at referere til samtlige, frem for en enkelt, af de karakterer Laura Dern spiller, er det fordi *INLAND EMPIRE* er en film, der er komponeret i lag, hvis interne sammenhæng er af tematisk snarere end kausallogisk karakter. Hvis Lynchs film ofte bærer præg af en opløsning af indre og ydre

virkeligheder, er der også altid et endegyldigt spring fra det ene til det andet – et spring, der mere end den kryptiske karakter, hans film giver udtryk for, har andre helt jordnære årsager. Betraget som en film om kærlighed, fortabelse og utroskab er dette fatale kys i midten af filmen ikke blot den afgørende passage fra den uskyldige tanke til den konkrete utroskab. Som grænsen mellem flirt (the woman in love) og utroskab (the woman in trouble) er det også det udgangspunkt, flere af filmens fortællinger henter deres næring fra, og som de lader deres individuelle historier udspringe af. Dels fordi det i sig selv markerer overgangen fra ét forhold til et andet (fra den hypotetiske flirt i dag, til den konsekvensfyldte dag i morgen?), og derved også det punkt, hvor i hvert fald to af Laura Derns karakterer endelig giver slip på deres ægteskabelige relationer, og som nu, efter dette konsekvensfyldte skridt ud i utroskaben, kun kan blive værre. Men også fordi dette kys, med den personlige fortabelse og det emotionelle vildrede, det implicerer for Nikki, udgør den tematiske grundsubstans i *INLAND EMPIRE* – og som spreder sig som ringe i vandet til de resterende fortællinger.

## Fakta

Jean Epstein, *Bonjour cinéma!*, 1921.

Stéphane Delormes anmeldelse af *INLAND EMPIRE* i *Cahiers du cinéma* 620 (2007).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - april 2007 - 5. årgang - nummer 21

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.