

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Lars Gustaf Andersson

Examinator: Erik Hedling

2010-01-14

Emma Sandgren

FIVK01

”It's a strange world”

David Lynch och den postmoderna filmen

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	3
1.1. Uppsatsens syfte och frågeställningar .....	4
1.2. Teori och metod .....	5
<b>2. Postmodernismens huvudsakliga stildrag</b> .....	6
<b>3. David Lynch – en kort filmografi</b> .....	8
3.1. <i>Blue Velvet</i> .....	10
3.2. <i>Lost Highway</i> .....	14
3.3. <i>Mulholland Drive</i> .....	17
<b>4. Diskussion kring identitet och postmodernitet i David Lynchs filmer</b> .....	19
<b>5. Appendix: Fullständig filmografi</b> .....	23
<b>6. Käll- och litteraturförteckning</b> .....	24

# 1. Inledning

Året var 1967 när David Lynch hade sitt första möte med filmen. Två år tidigare hade han antagits till Pennsylvania Academy of Fine Arts och enligt Lynch kan tillfället då hans intresse för måleri började utvecklas mot rörliga bilder spåras tillbaka till en specifik händelse:

It was 1967 in Philadelphia, Pennsylvania and I was going to the Pennsylvania Academy of Fine Arts [...] and I was painting a black painting with some garden [...] and I was looking at this painting and I heard a wind and I saw the painting move a little bit. And that's what started the whole thing, I wanted to see a painting move and have sound to it.<sup>1</sup>

Detta resulterade i en animation som projekterades mot en skulpterad bakgrund känd som *Six Figures Getting Sick* (1967). Trots att filmen vann första pris i en tävling i experimentell målning och skulptur på skolan uppmuntrade det inte Lynch som har sagt angående *Six Figures*: ”That was going to be the end of my film-making experience. The entire film cost me two hundred dollars, and that was just too expensive.”<sup>2</sup> Dock ledde tävlingen på skolan till att en man vid namn H. Barton Wasserman såg animationen och ville köpa en likadan av Lynch för ettusen dollar. Lynch tackade omedelbart ja, köpte en begagnad bolexkamera för pengarna och hans resa in i filmens värld kunde fortsätta.<sup>3 4</sup>

David Lynch kom sedan att bli en filmskapare som tog konstfilmen till Hollywood, men också en regissör som mer än någon annan nämns i samband med den postmoderna filmteorin. Denna undersökning har inte som mål att bli en närstudie i den postmoderna filmen, vilket är ett ämne som är alldeles för omfattande för att benas ut i omfånget av en uppsats. Däremot har det postmoderna alltid intresserat mig, med dess teorier om samhällets och individens förändring efter uppbrottet med den kollektiva modernismen, men det är främst när dessa föreställningar blir inkorporerade i den postmodern filmen som det fångar mig. Under 1990-talet kom en rad filmer som brukar nämnas i den postmoderna diskussionen, främst kanske Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) och Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994), men även Joel och Ethan Coens *O Brother, Where Art Thou?* (2000) för att nämna några populära exempel. Böcker som har publicerats på senare år är ofta så kallade nybörjarguider till den postmoderna filmen. Diskussionen kring postmodernismen, både som en samhällsbaserad teori och en läsning av den samtida kulturen, var som allra livligast under 80-talet och början av 90-talet då de mest betydelsefulla verken om postmodernismen skrevs. Men sedan dess har diskussionerna kring teorin ebbat ut. En av de senare och mer övergripande böckerna är M. Keith Bookers *Postmodern Hollywood: What's new in film*

---

1 *The Short Films of David Lynch*, DVD utgiven i USA 2002.

2 Hughes, David, *The Complete Lynch*, Virgin, London, 2001, s. 7.

3 Bolex är ett schweiziskt kameramärke, mest kända för sina 16mm format.

4 Lynch, David, *Lynch on Lynch*, Faber and Faber, London, 1999, s. 39.

*and why it makes us feel so strange* från 2007 där han behandlar en mängd populära filmer från 80-talet och framåt, bland annat *Pulp Fiction*, *Natural Born Killers* och *O Brother, Where Art Thou?*. De två förstnämnda filmerna är karaktäristiska för postmodernismen på grund av den uppbrutna kronologin och användandet av pastisch. I *Pulp Fiction* och även i *O Brother, Where Art Thou?* betonas individualismen. Vi får se en rad händelser som sker för människor med högst speciella personligheter. Dessa händelser har ingen som helst påverkan på livets gång i allmänhet, utan det är, egentligen meningslösa, segment från en karaktärs liv som publiken får följa. Denna känsla av individens meningslöshet i samhället är något som ofta tas upp i den postmoderna samhällskritiken, och det färgar av sig inom den postmoderna filmen på det sättet vi kan se i de ovannämnda filmerna. *O Brother, Where Art Thou?* blickar även nostalgiskt tillbaka på det förflutna och hämtar inspiration från ett tidigare verk, nämligen Homeros *Odysseen* (omkring 700 f.Kr), drag som är typiska för den postmoderna filmen. Dock är David Lynch den regissör som mest fångar mitt intresse när det handlar om det postmoderna. Hans filmer har utöver pastisch och den uppbrutna kronologin en dimension av mystik och gåtfullhet som gör dem tilltalande även på ett djupare plan.

### 1.1. Uppsatsens syfte och frågeställningar

I denna uppsats ämnar jag att försöka se hur Lynchs filmer passar in i de stilbegrepp som benämns som postmoderna. M. Keith Booker inleder sin bok *Postmodern Hollywood: What's new in film and why it makes us feel so strange* med att diskutera David Lynch och hans film *Blue Velvet* (1986) som en del i den postmoderna kulturen.<sup>5</sup> Men vad är det som gör att Lynchs filmer så ofta omnämns som postmoderna? Vilka drag i hans filmer kan ses som postmoderna? I *David Lynch i vore øjne* (1991) skriver Anne Jerslev bland annat om Lynchs plats i postmodernismen:

[...] de mange inter- og intratekstuelle referencer skabte en slags dobbelteksporeret rum, hvor to billeder og to filmhistoriske tider på en måde talte oven hinanden. Hvis historicitet, som Frederic Jameson (1991) siger, ikke så meget ligger i billedlige framstillinger af fortiden eller fremtiden men i en gestaltning af nutiden som historie, det vil sige en slags gøren det historisk velkendte fremmed, så er David Lynch en vældigt historisk bevidst instuktør. I det lys passer han ikke ind i de postmoderne bestemmelser.<sup>6</sup>

Jerslev menar alltså att även om David Lynch i vissa, och många, avseenden kan placeras in det postmoderna facket, så är han också en regissör som är svår att enbart tolka utifrån en teori. Då jag vill koncentrera mig på det postmoderna planerar jag inte att lägga alltför stor tyngd på att närma mig Lynch utifrån andra teorier, som till exempel auteurteorin vilken han även ofta kopplas samman med. Dock kan det vara intressant att nämna exempelvis auteurperspektivet och ställa frågan om

<sup>5</sup> Booker, M. Keith, *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*, Praeger, Westport, Conn., 2007, s. ix ff.

<sup>6</sup> Jerslev, Anne, *David Lynch i vore øjne*, Frydenlund, København, 1991, s. 184.

Lynch enbart rör sig inom den postmoderna filmens stilistiska ramar.

## 1.2. Teori och metod

Mina primära källor kommer att vara David Lynchs filmer, i huvudsak *Blue Velvet*, *Lost Highway* (1997) och *Mulholland Drive* (2001) då dessa tre filmer mer än andra markerar viktiga nedslag i Lynchs filmproduktion. *Blue Velvet* var den film som gjorde Lynch till en känd regissör, medan *Lost Highway* och *Mulholland Drive* visar på hans berättartekniska och stilistiska utveckling. Jag kommer sätta in de tre huvudfilmerna i kontext genom att ge en kort filmografi över Lynchs långfilmsproduktioner. Då ett av mina mål med denna uppsats är att se hur David Lynch passar in i den postmoderna filmen bör och ska jag ge en överblick av den postmoderna filmens huvudsakliga stildrag. Det finns en rad texter och böcker som mer eller mindre ingående behandlar postmodernismen. Jag har medvetet valt bort de texter som går in på en alltför avancerad nivå eftersom mitt huvudtema trots allt inte är postmodernismen i sig utan hur David Lynch förhåller sig till och kan kopplas till denna teori. En bok som jag kommer att använda mig av är Linda Hutcheons ofta refererade *The Politics of Postmodernism*, som först publicerades 1989. Hutcheon väljer att betrakta postmodernismen ur en stilistisk synvinkel, vilket gör texten desto mer relevant för uppsatsen. En annan viktig text är M. Keith Bookers relativt nya bok *Postmodern Hollywood: What's new in film and why it makes us feel so strange*. Booker skriver där om en rad olika filmer, däribland en hel del om David Lynchs verk, som han placerar in i postmodernismen till stor del baserat på Fredric Jamesons teorier.<sup>7</sup> Då boken är något nyare än exempelvis *The Politics of Postmodernism* ger *Postmodern Hollywood* en större överblick över den postmoderna filmen.

Introduktionen av postmodernismens stildrag kommer att leda fram till uppsatsens huvudsakliga analysdel där jag ska fördjupa mig i David Lynchs filmer. Det finns en mängd böcker som behandlar Lynch och hans verk, bland annat Anne Jerslevs *David Lynch i vore øjne*. Jerslev går på ett övergripande sätt igenom David Lynchs filmer, beskriver honom ur exempelvis ett auteurperspektiv samt betonar de postmoderna dragen i hans filmer. Detta gör boken intressant och användbar för uppsatsens analysdel. En annan bok som innehåller en mängd analyser av Lynchs filmer är Bookers *Postmodern Hollywood*, som leder en igenom handling samt postmoderna drag i filmer som *Blue Velvet* och *Lost Highway*. För att få en djupare förståelse för David Lynch som person och regissör ska jag även använda mig av Chris Rodleys intervjubok *Lynch on Lynch* (1997)

---

<sup>7</sup> Fredric Jameson är författare till *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* från 1991, och är en av de mest kända teoretikerna som behandlar den postmoderna kulturen. Han behandlar postmodernismen främst från ett marxistiskt perspektiv och de estetiska aspekterna är svåra att applicera på enskilda filmer utan omfattande utläggningar. Detta gör boken mindre relevant för uppsatsen. Däremot finns han till stor del representerad i Bookers *Postmodern Hollywood* och där mer lättillgängligt ur en filmstilistisk synvinkel.

där Lynch själv berättar om sin barndom, uppväxt och filmproduktion.

Filmografin över David Lynchs verk samt de mer ingående analyserna av *Blue Velvet*, *Lost Highway* och *Mullholland Drive* ska förbereda läsaren för den avslutande diskussionen kring mina frågeställningar och teorier. Det finns två intressanta teorier som man utifrån dessa frågor kan diskutera kring, nämligen om det är så att Lynch har inordnat sig i begreppet postmodernism eller om han rentav är en regissör vars filmer blivit stilbildande för den postmoderna filmen. Dessa två teorier har naturligtvis inga absoluta sanningsanspråk, men förhoppningsvis kan analyser av Lynchs filmer, samt den historiska kontext de befinner sig i, bli en utgångspunkt för en diskussion kring den postmoderna teoribildningen och dess tillämpningar.

## 2. Postmodernismens huvudsakliga stildrag

Linda Hutcheon inleder sin bok *The Politics of Postmodernism* med bland annat; ”postmodernism manifest itself in many fields of cultural endeavor - architecture, literature, photography, film, painting, video, dance, music, and elsewhere.”<sup>8</sup> Hutcheon menar alltså, som så många andra teoretiker, att postmodernismen är ett begrepp som involverar mycket, i stort sett allt som vi kallar kultur. Det finns dock en sak som är central, och som binder samman de olika konstarterna, nämligen hur man inom postmodernismen använder sig av parodi, eller pastisch som det oftast kallas inom filmen. Pastisch är ett rent återanvändande av tidigare bilder och scener ur till exempel filmer. I exempelvis *Blue Velvet* kan man i inledningsscenen då Mr. Beaumont vattnar sin gräsmatta se spår av en av bröderna Lumières första filmer *L'arroseur arrosé* (*Trädgårdsmästarens hämnd* eller *Vattnaren bevattnad*) från 1895. Parodi däremot kräver större kunskap om verket som en scen eller en film refererar till, eftersom originalets mening delvis kan förändras för att skapa en helt ny eller annorlunda tolkning.<sup>9</sup> Om man till exempelvis inte känner till Roy Orbisons låt ”In dreams” från 1963 sedan tidigare blir scenen i *Blue Velvet* där den sjungs för en av huvudkaraktärerna mycket svår att förstå. Återanvändande kan även röra sig om referenser, så kallad intertextualitet, till andra verk i form av citat eller imitationer. Till exempel så refererar Lynchs film *Wild at Heart* från 1990 löpande genom sin berättelse till Viktor Flemings *The Wizard of Oz* (*Trollkarlen från Oz*, 1939).

Användandet av pastisch och intertextualitet är något som många teoretiker menar är ett sätt att distansera sig från det förflutna och människans historia. Fredric Jameson anser exempelvis att postmodernismen är ”ohistorisk” och att människan genom pastisch inte behöver ta ett aktivt ställningstagande till sitt förflutna, vilket lämnar henne förvirrad och utan förankring i

<sup>8</sup> Hutcheon, Linda, *The politics of postmodernism*, andra utgåvan, Routledge, London, 2002, s. 1.

<sup>9</sup> Ibid. s. 90.

verkligheten.<sup>10</sup> Linda Hutcheon däremot anser att pastisch används för att visa att människan är skild från och inte lever i det förflutna, men utan att för den sakens skull göra historien oviktig.<sup>11</sup> Det postmoderna involverar ofta en kritik mot samhället och teorin bottnar inte sällan i politik. Fredric Jameson anser att det kapitalistiska samhället är grunden till människans förvirring. I pressen av konsumtion och kapitalism blir individen splittrad, vilket leder direkt till att postmoderna verk, så som film, blir fragmenterade. Många filmer som nämns i den postmoderna diskussionen är just filmer som inte följer en klassisk linjär berättelse, exempelvis *Pulp Fiction*, *Natural Born Killers*, *Lost Highway*, *Memento* (Christopher Nolan, 2000) och *Mulholland Drive*.<sup>12</sup> Ett väldigt konkret exempel på en film som hämtar inspiration från Jamesons teorier är *Fight Club* (David Fincher, 1999), där konsumtionssamhället får filmens berättare att splittra sitt psyke på ett så tydligt sätt att han skapar ett alter ego. Enligt Jameson är det kapitalistiska samhället även anledningen till användandet av pastisch. Då den skapande individen inte längre kan förlita sig på sin egen förmåga att göra nya verk, eftersom psyket är svagt och splittrat, vänder man sig till gamla verk och filmer för att hämta inspiration. Detta i sin tur leder till det som Jameson kallar det ohistoriska, att människan inte längre har någon stabil relation till sitt förflutna.<sup>13</sup> Hutcheon argumenterar mot och kritiserar Jamesons teorier. Hon menar att användandet av pastisch inte är ett sätt distansera sig från det förflutna utan snarare ett sätt att förstå det: ”Postmodern film (and fiction) is, if anything, obsessed with history and with how we can know the past today”.<sup>14</sup>

Pastisch, parodi, intertextualitet och fragmentisering är de främsta stildragen som benämns som postmoderna inom film. Åsikterna om varför dessa drag uppkommer skiljer sig, och den diskussionen kan göras lång. Men i detta avseende är det estetiken inom den postmoderna filmen som är det intressanta. Ett annat drag som ofta tas upp i samband med postmodernismen är att det är en tid som markerar slutet på utopier. Robert Stam skriver i *Film Theory*; “Here we find a recombinant, replicant cinema, where the end of originality goes hand-in-hand with the decline of utopias. In an era of remakes, sequels, and recyclings, we dwell in the realm of the already said, the already read, and the already seen; been there, done that.”<sup>15</sup> Enligt M. Keith Booker så har människans förvirrade förhållande till historien gjort att det är svårt att se hur utopier och framtidsdrömmar ska kunna förverkligas.<sup>16</sup> Begreppet postmodernism började först användas i

---

10 Stam, Robert, *Film theory: an introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000, s. 300 ff.

11 Hutcheon, Linda, *The politics of postmodernism*, andra utgåvan, Routledge, London, 2002, s. 90.

12 Booker, M. Keith, *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*, Praeger, Westport, Conn., 2007, s. xviii f.

13 Ibid.

14 Hutcheon, Linda, *The politics of postmodernism*, andra utgåvan, Routledge, London, 2002, s. 109.

15 Stam, Robert, *Film theory: an introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000, s. 305.

16 Booker, M. Keith, *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*, Praeger, Westport, Conn., 2007, s. xv.

ovanstående mening i början av 1980-talet. Det var då de mest radikala strömningarna avtog och det kapitalistiska samhället tog vid. Denna förändring lämnade individen ensam och utblottad. Den säkerhet som tidigare funnits i exempelvis den amerikanska drömmen på 1950- och 60-talen, samt i det kollektiva idealet under 1970-talet, dog ut och individen blev nu sin egen lyckas smed. Men trots denna stora förändring så gör pressen från det kapitalistiska samhället, och avsaknaden av andra större politiska strömningar, att individen får känslan av att inget kommer att förändras.

### 3. David Lynch – en kort filmografi

David Lynch är en regissör som har varit mycket omdiskuterad sedan sitt genomslag hos den allmänna publiken på 80-talet. Hans filmer liknar inga andra produktioner, och han förvirrar både filmkritiker och åskådare med sina märkliga berättelser. David Lynch föddes den 20 januari 1946 i Missoula, Montana. Det faktum att han växte upp under 50-talet är något som många menar har påverkat hans filmer, som ofta refererar till just den tiden. Lynch har själv sagt att han tycker tiden för sin uppväxt var en härlig period eftersom det var en hoppfull tid då framtiden var ljus, något som han sedan skulle se förändras i framtiden.<sup>17</sup> Lynchs största intresse under sin uppväxt var måleri, och hans inspirationskällor kom att bli konstnärer som Jackson Pollock, Francis Bacon och Edward Hopper.<sup>18</sup> David Lynch började på The Pennsylvania Academy of Fine Arts i Philadelphia 1965, vilket ledde till att han också började arbeta med rörliga bilder. Efter att ha gjort fyra kortfilmer, *Six Figures Getting Sick*, *The Alphabet* (1968), *The Grandmother* (1970) och *The Amputee* (1974), sökte Lynch anslag hos det amerikanska filminstitutets Centre for Advanced Film Studies. Med pengarna han beviljades påbörjade Lynch sin första långfilm *Eraserhead* (som hade premiär först 1977). *Eraserhead* är en surrealistisk berättelse om en ung man vid namn Henry Spencer (spelad av Jack Nance, som dyker upp i många av Lynchs filmer). Henry bor i en öde industristad med ett konstant bakomliggande muller. I början av filmen får vi också träffa Mary X (Charlotte Stewart) som har haft ett förhållande med Henry, vilket resulterar i ett deformerat spädbarn. Barnet skriker natten igenom, och Mary lämnar Henry ensam då hon inte står ut längre. Henrys ensamhet med bebisen leder till att han får en rad märkliga syner. *Eraserhead* är en film utan någon riktigt klar handling eller syfte, och steget från den till Lynchs nästa långfilm är stort. Regissören och producenten Mel Brooks anlidade David Lynch att regissera *The Elephant Man* (*Elefantmannen*, 1980) på sitt produktionsbolag Brooksfilms. *The Elephant Man* handlar om den gravt missbildade John Merrick (John Hurt) som levde i London under slutet av 1800-talet. Filmen,

---

<sup>17</sup> Lynch, David, *Lynch on Lynch*, Faber and Faber, London, 1999, s. 4 f.

<sup>18</sup> Jerslev, Anne, *David Lynch i vore øjne*, Frydenlund, København, 1991, s. 41.



som nominerades till åtta Oscars, gjorde den tidigare okända Lynch till ett allmänt känt namn i filmvärlden. ”[...] It was like going from zero to sixty in no time. It didn't really register, you know, how rare a thing that was. And in America they all thought I was British.”<sup>19</sup>

Från *The Elephant Man* gick David Lynch vidare till science fiction-filmen *Dune* (1984) baserad på Frank Herberts roman från 1965. *Dune* var en påkostad produktion som dock inte mottogs väl av varken kritiker eller publiken. Efter filmens premiär tog Lynch avstånd från filmen och menade att pressen från bland annat producenten Dino De Laurentiis gjorde att han inte kunde göra filmen till sin egen.<sup>20</sup> Däremot tog Lynch revansch två år senare med *Blue Velvet*, som har kommit att bli hans mest uppskattade klassiker, och den film som först gav honom kultstatus. *Blue Velvet* utforskar genrer så som småstadsfilmen och deckare. Det är en mer personlig film, tillskillnad från *The Elephant Man* och *Dune*, och de bakomliggande idéerna för filmen började Lynch utveckla redan 1973.<sup>21</sup>

*Blue Velvet* markerar en nystart för David Lynch som därefter enbart har gjort filmer som är hans egna visioner. 1990 hade *Wild at Heart* premiär, och filmen utnämndes till bästa film vid filmfestivalen i Cannes samma år. Filmen, som för tankarna till road movie-genren, handlar om kärleksparet Sailor (Nicolas Cage) och Lula (Laura Dern) som är på ständig flykt undan Lulas kontrollerande mor. Samtidigt som Lynch arbetade med *Wild at Heart* sändes *Twin Peaks* (David Lynch och Mark Frost, 1990 – 1991) på tv världen över. Serien är en intressant bearbetning av den klassiska såpoperan. Den innehåller samma berättarelement som andra såpor, men karaktärsutvecklingen är mer djuptgående och berättelsen betydligt mer invecklad. I första avsnittet hittas Laura Palmer (Sheryl Lee) mördad, och FBI-agenten Dale Cooper (Kyle MacLachlan) anländer till det lilla samhället för att utreda mordet. Agent Cooper upptäcker att Twin Peaks är ett samhälle som, precis som Lumberton i *Blue Velvet*, ser perfekt ut på ytan men som i verkligheten döljer många hemligheter. Första säsongen av *Twin Peaks* var en tittar- och kritiksuccé, men då Lynch lämnade serien under andra säsongen för att göra *Wild at Heart* tappade den tittare. Efter seriens slut kände Lynch att där fanns mer material att utforska i berättelsen kring Laura Palmers motsägelsefulla karaktär.<sup>22</sup> Han återvände således till Twin Peaks i filmen *Twin Peaks: Fire walk with me* (1992), som berättar om Lauras sista dagar i livet. Dock blev filmen inte lika populär som tv-serien.

David Lynchs nästa stora produktion kom att bli *Lost Highway* från 1997. Lynchs jakt efter ett passande projekt, kombinerat med att han efter *Twin Peaks: Fire walk with me* ansågs vara

---

19 Lynch, David, *Lynch on Lynch*, Faber and Faber, London, 1999, s. 104.

20 Ibid, s. 119 ff.

21 Ibid, s. 135.

22 Ibid, s. 184.

något av en risk, gjorde att det tog honom fyra år att påbörja en ny film.<sup>23</sup> I *Lost Highway* blandas surrealism med film noir till en märklig thriller. Filmen består av två fragmenterade berättelser, eller parallella världar, som ändå är knutna till varandra. Den leker också med karaktärernas identiteter och ifrågasätter vad som egentligen är verkligt. Lynch var, som alltid, restriktiv med att ge förvirrade kritiker och åskådare förklaringar till *Lost Highway*'s innehåll, och menar att alla nycklar till berättelsen finns att finna i filmen. "[...] The clues are all there for a correct interpretation, and I keep saying that, in a lot of ways, it's a straight-ahead story. There are only a few things that are a hair off."<sup>24</sup> Berättarstilen i *Lost Highway* har kommit att bli stilbildande för David Lynchs senare filmer, med undantag för *The Straight Story* från 1999. I *The Straight Story* ger sig Alvin Straight (Richard Farnsworth) ut på en lång och händelserik resa för att träffa sin bror. Filmen är en annorlunda road-movie men den följer dock ett klassiskt linjärt berättande. Däremot återvände Lynch till samma berättarteknik som i *Lost Highway* i *Mulholland Drive* som hade premiär 2001. Tillskillnad från *Lost Highway* så fick *Mulholland Drive* överlag bra kritik och Lynch tilldelades priset för bästa regissör i Cannes. *Mulholland Drive* liknar på många sätt *Lost Highway* i sättet som den behandlar två olika berättelser, karaktärernas fragmenterade identiteter samt överskrider gränserna mellan dröm och verklighet. Däremot är nycklarna som Lynch talar om betydligt lättare att finna i *Mulholland Drive* då de olika historierna är mer sammanlänkande än i *Lost Highway*.

2006 hade *Inland Empire* (som är David Lynch senaste filmproduktion i skrivande stund) premiär på filmfestivalen i Venedig. Då handlingen i *Mulholland Drive* kretsar kring skådespelare och regissörer i Hollywood tar *Inland Empire* steget längre. Filmen utspelar sig till stor del på en filminspelning för "On High In Blue Tomorrows" där Nikki Grace (Laura Dern) och Devon Berk (Justin Theroux) är huvudkaraktärerna. "On High In Blue Tomorrows" är baserad på en polsk film som aldrig blev färdig eftersom skådespelarna blev mördade, och manuset ryktas vara förbannat. Då inspelningen av filmen fortskrider börjar Nikki förvirra sig själv med sin karaktär Susan Blue. Filmen utvecklas till en surrealistisk berättelse där Lynch tänjer gränserna mellan dröm och verklighet till det yttersta.

### 3.1. *Blue Velvet*

David Lynchs film *Blue Velvet* från 1986 brukar nämnas som en av de mest inflytelserika filmerna som gjordes under 80-talet. Filmen syns ofta i sammanhang med den postmoderna filmteorin, bland annat för Lynchs omfattande användande av pastisch genom berättelsen. Det blir som allra tydligast om man tittar på tiden då berättelsen utspelar sig. Filmen innehåller många referenser till 50- och

---

23 Ibid, s. 214 f.

24 Ibid, s. 227.

60-talen, exempelvis bilar och andra fordon, klädsel, musik och det lilla samhället Lumberton, med sina villaområden, bär tydliga spår av ”den amerikanska drömmen”. Ändå är det inte uppenbart att filmen utspelar sig på vid den tidpunkten. Lynch blandar 50- och 60-talsklänningar med paljettkavajer och gamla melodier med 80-talsmusik. Det är snarare så att Lynch i *Blue Velvet* använder sig av all denna 50- och 60-talspastisch för att just symbolisera den amerikanska drömmen, och det faktum att den utopin inte längre existerar. *Blue Velvet* för även tankarna till äldre deckare och småstadsfilmer, så som Douglas Sirks melodramer. Melodrama är en genre som är mycket stiliserad samt består av flera stereotyper, speciellt hos karaktärerna. Ofta består rollsammansättningen av en skurk, en hjälte och kvinnan som hjälten ska rädda. Melodramer kan också fokusera på en karaktär som är ett offer, så som det föräldralösa barnet, den fallna kvinnan eller den övergivna modern, varav de två sistnämnda båda existerar i *Blue Velvet*.<sup>25</sup>

*Blue Velvet*s förtexter syns framför ett blått fladdrande sammetskynke som ackompanjeras med musik som lika gärna kunde höra hemma i äldre deckare. När förtexterna är slut övergår det blå sammetskynket i en klarblå himmel. Musiken skiftar och ”Blue Velvet” från 1963 med Bobby Vinton spelas. En småstadsidyll porträtteras med vita staket, vackra blommor och en brandbil i 60-talsstil komplett med en glatt vinkande brandman med sin hund. Skolbarn får hjälp över gatan och en man vattnar sin gräsmatta. Inne i huset sitter hans fru och tittar på vad som ser ut att vara en äldre, svartvit deckare. Den ensamma pistolen som visas på tv-skärmen vittnar om det som ska komma; snart kommer brott och mysterier vara en del av dessa vanliga människors vardag. Denna uppfattning förstärks när mannen som vattnar gräsmattan faller ihop i vad som kan vara en stroke. Lynch låter kameran zooma in på gräsmattan och långsamt nästlar den sig in mellan grässtråna. Där, dolda under ytan, lever svarta skalbaggar. Skalbaggarna symboliserar ett, än så länge, anonymt hot som redan existerar bakom den perfekta ytan i det lilla samhället.

Anslaget leder fram till att filmens huvudperson, Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), presenteras. Jeffrey har åkt hem från college eftersom hans far, mannen som vattnade gräsmattan, nu ligger på sjukhus. Jeffrey kastas direkt in i filmens mystiska handling då han på väg hem från sjukhuset hittar ett människoöra som legat dolt i det höga gräset. Jeffrey tar med örat till kriminalpolisen Williams på polisstationen. På kvällen samma dag säger Jeffrey till sin mamma och faster, som återigen sitter och tittar på en svartvit deckare, att han ska gå ut ett tag varpå hans faster säger oroligt; ”You’re not going down by Lincoln, are you?”. När Jeffrey är ute på sin promenad låter Lynch scenen tonas över till en bild av örat. Han zoomar långsamt in i örat till bilden blir helt svart. Tillslut knackar Jeffrey på hemma hos kriminalpolis Williams där han träffar dennes dotter Sandy (Laura Dern), som har sitt sovrum ovanför sin fars kontor. Sandy hör saker genom golvet och

---

25 Hayward, Susan, *Cinema studies: the key concepts*, tredje upplagan., Routledge, London, 2006, s. 240.

presenterar olika pusselbitar för Jeffrey, där den största biten handlar om en nattklubbsångerska, Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), som bor i en närliggande lägenhetsbyggnad. Sandy tar med sig Jeffrey till huset, som visar sig ligga på Lincoln Street.

Jeffrey återvänder senare till Sandy med en plan. Han vill ta sig in i Dorothy Vallens lägenhet för att ”gömma sig och observera”, vilket kan ge mer insikt i mysteriet med örat. Genom att låtsas vara en man som ska spraya bostaden mot insekter ska Jeffrey ta sig in i lägenheten och öppna ett fönster som han senare kan krypa in igenom. Jeffrey's plan fungerar, men istället för att öppna ett fönster stjälar han ett knippe nycklar och samma kväll, medan Dorothy fortfarande är kvar på nattklubben The Slow Club ska han ta sig in i lägenheten. Precis innan Jeffrey's planerade inbrott säger Sandy en av filmens nyckelrepliker: ”I don't know if you're a detective or a pervert.”, vilket Jeffrey besvarar med: “That's for me to know and you to find out.”. Postmodernismen som filmteori talar om det plurala, att saker och ting har flera sanningar.<sup>26</sup> I sin replik sätter Sandy två olika poler mot varandra, detektiven som observerar för att lösa gåtor och den perverse som ser på objekt för att få sexuell tillfredsställelse. Bägge motsatserna är sanningar, Jeffrey är dels en detektiv som vill hjälpa en oskyldig kvinna och dels en pervers man som får sitt sexuella uppvaknande av att spela denna detektiv. När Jeffrey väl tagit sig in i lägenheten ser han sig omkring, men han tvingas söka skydd i garderoben då Dorothy kommer hem. Han får nu sin chans att ”gömma sig och observera” och därigenom stimulera både sin utforskande och perversa sida. När Jeffrey tittar på Dorothy bär hon ett par röda skor, vilket, kombinerat med namnet Dorothy, är en stark referens till *The Wizard of Oz*, där Dorothy Gales rubin prydda skor har magiska krafter som kan föra henne hem. Dorothy Vallens är i allra högsta grad en vilsen karaktär. Hennes lägenhet känns inte som ett hem, där råder ständigt mörker och inredningen påminner om en sliskig pornografisk lounge. Detta drag i Dorothy's person för också tankarna till postmodernismen och individer utan någon riktig fast punkt i tillvaron. David Lynch återanvänder referenserna till *The Wizard of Oz* i *Wild at Heart* där Lula bär ett par röda skor då hon slår ihop hämlarna precis som Dorothy Gale i längtan efter att få komma till en bättre plats.

Då Jeffrey gömmer sig i garderoben blir han självklart upptäckt av Dorothy som tvingar ut honom med en kniv i högsta hugg. Man kan nu se hur Jeffrey's fascination för Dorothy övergår i ett sexuellt uppvaknande samt intresse. Dorothy tvingar honom att klä av sig, vilket leder till att Dorothy ger Jeffrey oralsex. De blir dock avbrutna av att Frank Booth (Dennis Hopper) knackar på dörren. Frank är en typisk Lynchkaraktär; en våldsam, gassniffande och kriminell man. Då man som åskådare förväntar sig se att Frank ska våldta Dorothy stoppar Frank istället in ett stycke blå sammet i båda deras munnar och sedan trycker han in tyget mellan Dorothy's ben. Frank

---

26 Stam, Robert, *Film theory: an introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000, s. 300.

skriker att ”nu jävlar ska det knullas” men han gör det aldrig. Övergreppet slutar med Frank lägger sig ovanpå Dorothy och stöter sig mot henne. Genom filmen gräver sig sedan Jeffrey allt djupare in i mysteriet kring Dorothy. Han följer efter och fotograferar Frank Booth och dennes gäng. Han inleder en sexuell relation med Dorothy samtidigt som han fortsätter att uppvakta Sandy, och de båda blir senare ett par. I en scen berättar Sandy om en dröm hon hade samma dag som hon träffade Jeffrey. I drömmen var världen mörk eftersom det inte fanns några rödhakar. Rödhakarna representerade kärlek, och så plötsligt släpptes tusentals rödhakar fria och de förde med sig ett bländande ljus av kärlek till jorden, vilket gjorde hela skillnaden. Sandy avslutar sin berättelse med en tolkning av drömmen; ”So I guess it means, there is trouble to the robins come”.

En kväll efter att Jeffrey varit hos Dorothy blir de upptäckta av Frank och hans kumpaner, som tar med sig dem till en annan av Franks kriminella vänner, en man med vitt smink, eyeliner och kråsskjorta vid namn Ben (Dean Stockwell). När Frank och Ben ska dricka ett glas öl tillsammans vill Ben skåla för Franks hälsa, men Frank tycker istället att de ska dricka för ”fucking” och Ben säger ”Here’s to your fuck, Frank”. Ordet ”fuck” sägs frekvent av Frank, speciellt i denna scen med Ben, men även i scenen med övergreppet på Dorothy, vilket möjligtvis kan antyda att Frank är impotent. Han pratar mycket om att knulla till sina vänners stora glädje, men Franks enda tillfredsställelse tycks komma från hans fetischism för blå sammet. Att Frank inte har sexuellt umgänge med Dorothy medan Jeffrey har det för tankarna till oedipuskomplexet. Jeffrey är fixerad vid Dorothy och vill skydda henne från hotet, konkurrenten eller fadern om man så vill, Frank. Slutligen kommer antingen antagonisten, Frank, eller protagonisten, Jeffrey, att röjas ur vägen. Inom den psykoanalytiska filmteorin tas oedipuskomplexet upp som ett drag i det filmiska berättandet. Robert Stam skriver i *Film Theory* om oedipuskomplexet att berättelser handlar om den manliga protagonisten som ska överkomma konflikten mellan sig själv och de existerande faderliga lagarna.<sup>27</sup> I *Blue Velvet* är det Frank som skriver lagarna, det är han som bestämmer, något som Jeffrey vill förändra. Dock är Frank inte far till Jeffrey, vilket ger konflikten en känsla av pastisch och parodi. När Jeffrey står gömd i Dorothys garderob och bevittnar Franks övergrepp påminner det mycket om ett barn som råkar se sina föräldrar ha samlag. I barnets perspektiv ser föräldrarnas sexuella umgänge ut som om fadern skadar modern, vilket väcker barnets avsky mot fadern och på så vis eldar på teorin om oedipuskomplexet. Men i *Blue Velvet* blir psykoanalysen en märklig referens och parodi eftersom Jeffrey, Frank och Dorothy inte är en familj, och även för att barnet Jeffrey faktiskt har sex med modern Dorothy.

En av de mest kända scenerna i *Blue Velvet* är då Dean Stockwell mimar till Roy Orbisons låt ”In dreams”. Låten, som egentligen är en romantisk melodi om drömmarnas underbara

---

27 Stam, Robert, *Film theory: an introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000, s. 168

värld, blir i filmens sammanhang en sjuk association till Frank Booths psyke. Frank reagerar först sentimentalt på låten, men blir sedan förbannad och avbryter skådespelet och senare samma kväll misshandlar han Jeffrey medvetlös till låten. Innan misshandeln börjar smetar Frank på sig rött läppstift och kysser Jeffrey, en referens till dödskyssen i *The Godfather: Part II (Gudfadern Del II)*, Francis Ford Coppola, 1974). Lynchs annorlunda användande av Roy Orbisons melodi är ett exempel på pastisch genom parodi. ”In dreams” är en ballad som handlar om förlorad kärlek, men i *Blue Velvet* får den snarare betydelsen att drömmar och fantasi är starkare än verkligheten. Den förstärker uppfattningen om Franks mentala instabilitet och hur han lever i en annan värld, en för honom drömvärld, där verklighetens lagar inte appliceras.

*Blue Velvet* slutar med en slutgiltig kamp mellan protagonisten och antagonisten. Till slut undanröjs hotet och den unga mannen segrar över fadern. Småstadsidyllen blir återställd och vi får åter se vita staket och blommor. Familjerna Beaumont och Williams förbereder lunch tillsammans, Jeffreys far är på benen igen och solen skiner. Utanför fönstret sitter en mekanisk rödhake. Sandys dröm har blivit verklighet och det goda har segrat över det onda. Filmen avslutas med att vi får se Dorothy, för första gången ute i ljuset och solskenet, med sin son. Hon har hittat hem till sin roll som moder åt sitt barn. *Blue Velvet* slutar med att många av karaktärernas liv återställs och blir lyckliga, ”slutet gott, allting gott”. Postmodernismen karaktäriseras dock som en tid då utopierna dör ut. Men trots att filmen slutar i en utopi så känns den konstlad och som en omöjlig verklighet, något som den mekaniska rödhaken vittnar om. Även Booker skriver i *Postmodern Hollywood* att slutet i *Blue Velvet* inte verkar menat att vara en faktiskt möjlighet för verkligheten, utan att det är just en dröm.<sup>28</sup>

### 3.2. *Lost Highway*

I *Lost Highway* tar sig Lynch ännu djupare in i den postmoderna filmstilen. Filmen är en fragmenterad berättelse som utforskar individens och sinnets sönderfall. Förtexterna syns i strålkastarljuset av en bil som rusar fram på en motorväg. Exakt samma bild syns i *Blue Velvet* då Frank tar med Jeffrey på en ”joyride” genom natten. I sina filmer refererar Lynch flitigt till sina egna verk såväl som andras. I början av *Lost Highway* får en märkbart stressad och ansträngd Bill Pullman (i rollen som Fred Madison) meddelandet att Dick Laurent är död via sin porttelefon. Händelsen får ingen omedelbar förklaring, och Fred känner själv ingen som heter Dick Laurent.

Fred bor i en vacker villa i modern och funktionalistisk stil. Men det stela huset känns ogästvänligt och inredningen påminner om Dorothy Vallens lägenhet; kal, dyster och mörk. Den

---

28 Booker, M. Keith, *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*, Praeger, Westport, Conn., 2007, s. xv.

stela omgivningen förstärker intrycket av den lika stela relationen mellan Fred och hans hustru Renee (en brunhårig Patricia Arquette). De är inte på något vis osams eller ovänner, men de verkar leva i varsin bubbla som gör att de inte alls samverkar med varandra. I en sexscen mellan paret får man återigen se att de inte har någon riktig kontakt. De stirrar tomt på varandra och är helt utan känslor i sina ansiktsuttryck. Det hela känns krystat och Fred börjar dessutom gråta mitt under akten. I sovrummet hänger det tunga röda gardiner framför fönstret som påminner starkt om labyrinten i serien *Twin Peaks* upplösning där agent Cooper finner svaren på Twin Peaks alla gåtor och hemligheter. I *Lost Highway* distanserar gardinerna Fred och Renees sovrum från verkligheten, och i dunklet kan de båda två förbli hemliga. Fred drömmer mardrömmar där Renee är någon annan; "It wasn't you. It looked like you, but it wasn't." säger Fred efter att han vaknat i panik. Fred och Renee är individer i upplösning, vilket i Freds fall karaktäriseras av hans kaotiska saxofonspelande. Parets relation förbättras inte av att någon plötsligt börjar lämna videoband utanför deras dörr. Någon eller något filmar deras hus och tränger hela tiden längre in i deras bostad och tillvaro, trots att de försöker stänga in sig bakom tunga gardiner. Videobanden symboliserar hur något utifrån hotar Freds och Renees identiteter, som redan är ansträngda. Detta refererar starkt till Fredric Jamesons teorier om den postmoderna människan i upplösning. Fred säger dessutom att han inte tycker om videokameror eftersom han vill minnas saker på sitt eget sätt och inte nödvändigtvis hur de faktiskt hände. Videobanden blir på så vis en nyckel till verkligheten, vilken varken Fred eller Renee vill konfrontera. När de ändå tvingas möta verkligheten är de inte starka nog att hantera den, vilket leder till att deras identiteter löses upp ännu mer. Fred är som Jameson säger "ohistorisk", något som har försvagat hans psyke. När verkligheten så småningom slår honom klarar han inte av pressen från den.

Fred och Renee verkar inte ha något större umgängesliv. De går på en fest hos en man vid namn Andy som Renee känner från sitt förflutna då han föreslog ett jobb åt henne. Fred vantrivs bland folket och det hela blir inte bättre när en vitsminkad man konfronterar honom med att säga att han just nu är hemma hos dem. För att bevisa sitt påstående ber han Fred ringa hem och mycket riktigt svarar mannen i hemtelefonen. Den mystiska mannen är en person som blir fragmenterad på detta mycket tydliga sätt. Han återkommer genom berättelsens gång som en vän till Dick Laurent, men även som en hjälpredda åt Fred. Han tycks på något sätt vara en yttre röst med kraft att påverka det mänskliga sinnet, samt en skrämmande sanningssägare som besitter nycklar till människornas inre. Berättelsen tar plötsligt en vändning då Fred mottar ännu ett videoband som visar hur Fred själv sitter nedblodad i sängen med en söndersliten Renee bredvid sig. Lynch klipper härifrån snabbt till scener som visar hur Fred blir kastad i fängelse och meddelas en dödsdom för mordet på sin fru. Fred har själv inget minne av händelsen och upplever under fängelsevistelsen stor ångest

med återkommande huvudvärk. Plötsligt återkommer motorvägen från anslaget och en ny karaktär introduceras. Fred försvinner mystiskt från sin plats i cellen medan ett konstigt blått sken blixtrar ovanför honom. Istället ersätts han nu av Pete Dayton (Balthazar Getty) som blir frisläppt av de konfunderade poliserna. Pete har inget minne av hur han plötsligt hamnade i Fred Madisons cell, och efter att ha blivit frisläppt fortsätter han att leva sitt normala liv.

Pete arbetar på en bilverkstad och har kontakter med en viss Mr. Eddy (Robert Loggia), en högt aktad kriminell ledare med kontakter i porrindustrin. Pete bär likheter med James Deans klassiska roll som Jim Stark i *Rebel Without a Cause* (*Ung Rebel*, 1955), en karaktär som Lynch även refererar till i den unga James Hurley i *Twin Peaks*. Han är tuff, mystisk och verkar vara omtyckt av kvinnorna, eller som en polisman uttrycker det i filmen; "Fucker gets more pussy than a toilet seat.". En dag när Mr. Eddy kommer till Petes arbetsplats har han med sig Alice Wakefield (en blond Patricia Arquette). Alice är en modern femme fatale, som hämtad från film noir. Hon är en komplex kvinna som förför män, i detta fall Pete, och får dem att gå hennes ärenden. Alice vill bryta sig fri från Mr. Eddy och hans kumpaner och får Pete att gå med på att bryta sig in hos och stjäla från Andy (samma Andy som fanns i Renees bekantskapskrets), vilket resulterar i att Pete ofrivilligt dödar Andy.

Vid det här laget har såklart många frågetecken väckts hos åskådaren. Var har Fred Madison tagit vägen? Det enda som sammanlänkar Petes historia med Freds är när Pete hör Freds saxofonspelande på radio, vilket gör honom obekvämt och ger honom en blixtrande huvudvärk. Senare i filmen, i Andys bostad, får Pete se ett foto på Mr. Eddy, Andy och Alice men även Renee. När en polisman senare tittar på fotografiet är Alice borta från bilden. Lynch erbjuder inga större förklaringar till händelseförloppet. Kanske är Pete i själva verket ett resultat av Fred Madisons sinnesförvirring eller skuld, men Fred och Pete är tydligt två olika karaktärer med olika identiteter och fingeravtryck. Alice och Renee verkar däremot vara samma person. Renee återkommer en sista gång i filmen då hon har sex med Mr. Eddy, vars fullständiga namn visar sig vara Dick Laurent. Är Alice den person som Renee brukade vara, eller lever hon ett dubbelliv? Hon är en fragmenterad karaktär och en individ utan någon riktig förankring i verkligheten, vilket än en gång för tankarna till Fredric Jamesons teorier om människan och hennes vilsna och förvirrade leverne i det postmoderna samhället.

När Petes relation till Alice blir allt djupare och mer allvarlig blir också han mer psykiskt stressad. Han får huvudvärk, det han ser blir suddigt och flera gånger skakar filmen och det blixtrar i blått samtidigt som bilden håller på att brytas sönder. Alice tar med sig Pete ut i öknen till en stuga där de väntar på en man som Alice säger kan hjälpa dem att ta sig därifrån. Här har de sex en sista gång i bilens strålkastarljus medan Pete gång på gång säger "I want you.". Alice avbryter så



småningom samlaget och viskar i Petes öra; "You will never have me." varpå hon reser sig upp och bokstavligen försvinner naken in i huset. Istället för Pete reser sig nu Fred från marken och följer efter Alice in i huset där han istället påträffar den vitsminkade mystiska mannen som plockar upp en filmkamera och börjar filma Fred som flyr därifrån. Han ger sig ut på motorvägen och hamnar på Lost Highway Hotel där han verkar spionera på Renee när hon träffar Mr. Eddy/Dick Laurent. Efter att Renee lämnat hotellet slår Fred ner Dick Laurent och tar med honom ut i öknen till den mystiske mannens stuga. Här skär Fred halsen av Laurent medan den mystiske mannen filmar hela händelsen. Den mystiske mannen skjuter Dick Laurent och viskar sedan något i Freds öra varpå han försvinner spårlöst. Fred lämnar platsen och kör hem till sin egen villa där han säger meddelandet "Dick Laurent is dead." i porttelefonen. Filmen slutar med att Fred Madison blir jagad av polisen genom öknen medan motorvägen susar fram under honom. Under jakten deformeras Freds ansikte, han skakar och skriker och det blå skenet återkommer en sista gång. Kameran zoomar in på Fred och plötsligt klipper Lynch till den upplysta motorvägen och Freds skrik tynar bort.

### 3.3. *Mulholland Drive*

I *Mulholland Drive* återvänder David Lynch till många av de teman som finns med i *Lost Highway*. Handlingen i *Mulholland Drive* utspelar sig i Los Angeles och Hollywood, och är på så vis en storstadsskildring till skillnad från Lynchs tidigare filmer. I anslaget visas ungdomar som dansar jitterbug. Framför de dansande paren dyker sedan Naomi Watts karaktär Betty upp tillsammans med ett äldre par. Hon är starkt belyst och tar leende emot applåder. Från detta klipper Lynch till en gatuskylt där det står Mulholland Drive och vi får se en limousin köra genom natten. I fordonet sitter en glamourös kvinna, Rita (Laura Elena Harring), som chaufförerna planerar att mörda. Dock undkommer hon då limousinen krockar med en annan bil som körs av ett gäng ungdomar. Rita är den enda som reser sig från kraschen och hon vandrar förvirrat ner i Los Angeles där hon tillsist smyger in i ett hus som en äldre dam just håller på att lämna. I nästa scen syns två män vid namn Herb och Dan sitta och konversera på restaurangen Winkie's. Man får intrycket av att den ena mannen, Herb, är en psykolog och att Dan är hans patient. Dan berättar om en dröm han haft om Winkie's där han sitter skrämmd och panikslagen på restaurangen eftersom där finns en man med ett hemskt ansikte bakom byggnaden. Dan säger att mannen är den som orsakar all rädsla. För att bli kvitt med känslorna som denna dröm skapat går de båda bakom huset där Dan får se mannen varpå han faller ihop av rädsla.

När vi introduceras för filmens huvudkaraktär Betty har hon precis anlänt på Los Angeles flygplats. Hon är en till överdrift glad, positiv och hjälpsam karaktär, som kommer till

Hollywood med drömmar om att bli filmstjärna. Hon ska bo i sin faster Ruths lägenhet medan denna är och bortrest för att jobba med en film. I lägenheten finner hon Rita som inte kommer ihåg något om vem hon är. Hon kallar sig själv Rita efter att ha sett en Gildaposter i lägenheten. Tillsammans med Betty, som inte verkar det minsta misstänksam, börjar Rita nysta i sitt förflutna och sin identitet. I Ritas handväska hittar de en stor summa pengar och en mystisk blå nyckel. Betty tar direkt rollen som den starka och pådrivande parten i deras detektivarbete, och Rita blir helt och hållet beroende av hennes vänlighet och skydd. De båda beger sig ut på olika äventyr och när de besöker Winkie's ser Rita hur det står Diane på servitrisens namnbricka, och hon kommer då ihåg namnet Diane Selwyn. Samtidigt fortsätter Betty att jaga sina drömmar och går på en audition för en film. Först, då Betty övar på sina repliker med Rita, verkar filmen ha ett riktigt uselt manus och Bettys skådespel verkar inte vara så mycket bättre. Men väl på uttagningen förändras detta och Betty lämnar filmteamet i stor beundran. Betty tas med direkt till en annan audition, men springer därifrån när hon plötsligt kommer ihåg att hon lovat att träffa Rita för att söka upp Diane Selwyn. Väl vid Dianes bostad upptäcker de att hon inte syns till på flera veckor, och när de bryter sig in i hennes lägenhet finner de en död kvinna på sängen. Så småningom inleder Betty och Rita en kärleksrelation, men berättelsen får ett abrupt slut då paret besöker klubben Silencio där en man framför ett rött skynke talar om att allt är en illusion. På klubben upptäcker Betty hur en blå kub plötsligt hamnat i hennes väska och de beger sig hem för att öppna kuben med Ritas blå nyckel. Detta är scenen som förändrar allting. Precis innan de ska öppna kuben försvinner Betty spårlöst från rummet och Rita öppnar kuben på egen hand. Kameran zoomar in i dess mörka inre och kuben faller till golvet. Nu är även Rita borta och faster Ruth dyker upp precis som när hon höll på att lämna lägenheten i början av filmen.

Parallellt med berättelsen om Betty och Rita får vi möta karaktären Joe Messing (Mark Pellegrino), som tycks vara en misslyckad lejd mördare, och även regissören Adam Kesher (Justin Theroux), som håller på att rollbesätta sin nya film. I ett möte med ledningen på filmbolaget blir Adam överkörd av bröderna Castigliane som vill att en okänd aktris vid namn Camilla Rhodes ska spela huvudrollen i filmen. När Adam vägrar eftersom flera av Hollywoods bästa och mest kända skådespelerskor vill ha rollen tar bröderna ifrån honom filmen. Samma dag kommer Adam hem för att finna sin fru Lorraine otrogen med "the pool guy". På kvällen samma dag får han veta att han är pank eftersom filmbolaget strypt alla hans tillgångar om han inte gör som de vill. Han träffar även en mystisk cowboy på en ranch ute i öknen som till sist lyckas övertala och hota Adam till att ge Camilla Rhodes huvudrollen. Både Joe Messing och Adam Kesher spelar viktiga roller i filmens andra del. När man talar om *Mulholland Drive* brukar den delas upp i två olika akter. Den första delen av filmen med Betty och Rita nämns ofta som en dröm- eller fantasisekvens. I

verkligheten, den andra delen av filmen, vaknar Betty upp som Diane Selwyn i en sliten lägenhet. Hon är en misslyckad aktriss som är beroende av Rita, som i verkligheten heter Camilla Rhodes, för att få roller. Diane och Camilla tycks ha haft en romans, som Camilla avslutat på grund av sitt förhållande med Adam Kesher. Diane, som är mycket förälskad i Camilla, blir otroligt svartsjuk och anlitar Joe Messing för att mörda Camilla. I den andra delen av filmen är det Diane som är den svaga, instabila och nervösa medan Camilla är stark, manipulativ och förförisk. *Mulholland Drives* uppbyggnad bär stora likheter med *Lost Highway* och än en gång visar David Lynch upp fragmenterade och förvirrade individer. I stort sett alla karaktärer i *Mulholland Drive* har två olika identiteter, en i verkligheten och en i Dianes dröm. Detta får en att ifrågasätta vad som egentligen är verkligt. Precis som Fred säger i *Lost Highway* att han inte tycker om videokameror eftersom han vill minnas saker på sitt eget sätt, så skapar Diane sin fantasivärld som en perfekt plats där hon inte längre mår dåligt psykiskt för att hon låtit mörda kvinnan hon älskar. I *Mulholland Drive* ges dock fler ledtrådar till vad som verkligen händer på riktigt och vad som bara är en dröm. En av länkarna mellan de båda är servitrisen på Winkie's. Då Rita och Betty är på restaurangen står det Diane på hennes namnskylt, men då Diane sitter där med Joe Messing heter hon Betty. I båda scenerna är det samma servitris vilket innebär att bara ett av namnen kan vara sanna. Detta är en indikation på att det inte rör sig om två olika händelseförlopp utan att den ena berättelsen faktiskt är en dröm. Den första delen av filmen känns något överdriven och på så sätt drömlig medan den andra delen framställs som en grå och hård verklighet. En annan länk mellan de båda berättelserna är den skrämmande mannen bakom Winkie's (som i eftertexterna presenteras som en uteliggare). I den första delen av filmen dyker han upp då Dan berättar för Herb om sin dröm, och i den andra delen håller mannen den blå kuben som han vrider och vänder på. Uteliggaren är, precis som den vitsminkade mannen i *Lost Highway*, en källa för förvirring, rädsla och ångest. Han blir ett sätt för Dianes karaktär att förstå och sätta ett ansikte på den ondska och smärta som existerar i hennes liv, ett liv som hon inte själv kan kontrollera.

#### **4. Diskussion kring identitet och postmodernitet i David Lynchs filmer**

David Lynch har, som många andra regissörer, genomgått en utveckling under sina år som filmskapare. Dock är det lättare att se och förstå Lynch utveckling jämfört med andra regissörers, vilket kan bero på att han inte i så hög grad är kopplad till den kommersiella amerikanska filmindustrin och Hollywood. Med undantagen *The Elephant Man* och *Dune* har Lynch i stort sett följt sina egna visioner och gjort filmer på sitt eget sätt, därför är det också enklare att följa hans utveckling från en film till en annan. Om man har som utgångspunkt *Blue Velvet*, då det är den

första film som Lynch själv skrev och som sågs av en bredare publik, så kan man därefter följa hur Lynchs berättarteknik förändras. Både *Blue Velvet* och *Wild at Heart* är filmer som följer en linjär berättelse. Filmerna har naturligtvis en början men framförallt ett klart avslut. I *Blue Velvet* har vi som utgångspunkt Jeffreys liv som är bekymmersfritt fram tills dess att han hittar örat och börjar gräva i mysterierna som ligger dolda under Lumbertons yta. Filmen slutar med att karaktärernas tillvaro återställs och att mysteriet kring Dorothy Vallens blir löst. *Wild at Heart* börjar med att vi får möta Sailor och Lula; ett kärlekspar som mot alla odds vill vara tillsammans. Vi får följa deras gemensamma väg som är full med svårigheter, men tillsist får de varandra. Dessa två historier följer ett klassiskt berättande. Dock märker man självklart av de Lynchiska drag som har blivit hans kännetecken. Historierna präglas av surrealism och refererar till en mängd tidigare verk.

I tv-serien *Twin Peaks* och i *Twin Peaks: Fire walk with me* börjar Lynch arbeta med parallella världar, eller snarare olika verkligheter. I *Twin Peaks* finns en plats som kallas för The Black Lodge som är en portal till allt ont som existerar i världen. Karaktärer i serien och filmen fångas ibland i The Black Lodge och när de återvänder därifrån berättar de att det kändes som en hemsk dröm att vara där. I sista avsnittet av *Twin Peaks* gör även agent Cooper ett besök i The Black Lodge och när han kommer ut har han själv blivit besatt av de onda krafter som mördade Laura Palmer. Detta abrupta slut, liksom de parallella verkligheterna, blir sedan återkommande i David Lynchs filmer efter *Twin Peaks*. *Lost Highway*, *Mulholland Drive* och *Inland Empire* följer inte ett linjärt berättande och berättelserna präglas av att de existerar i två olika verkligheter. Dessa parallella verkligheter och världar uppkommer då en karaktär i filmen, Fred Madison i *Lost Highway*, Diane Selwyn i *Mulholland Drive* och Nikki Grace i *Inland Empire*, börjar bli osäkra på sin egen identitet. De blir, för att använda Fredric Jamesons ord, splittrade individer på grund av att olika faktorer utifrån påverkar dem. De känner alla press utifrån att vara framgångsrika personer, men deras förvirring beror också till stor del på deras sexualitet. I *Lost Highway* är ett möjligt scenario att Fred Madison, som lever i ett stelt äktenskap skapar Pete Dayton som en motsats till sig själv, ett alter ego. Pete är den unga, attraktiva mannen som har flera förhållande med kvinnor och som framförallt har en passionerad sexuell relation med Alice/Renee. Diane Selwyn i *Mulholland Drive* har förlorat sin drömkvinna, den otroligt sensuella Camilla. Scenen där Diane onanerar gråtandes vittnar om en enorm sexuell frustration, som leder till att hon skapar en fantasi där hon och Camilla har ett lyckligt förhållande. Men tillslut resulterar Dianes frustration i att hon låter mördra Camilla. I *Inland Empire* inleder Nikki Grace en affär med sin motskådespelare Devon Berk vilket gör att hon börjar blanda ihop filmen "On High In Blue Tomorrows" med verkligheten.

De fragmenterade individer som David Lynch ofta visar upp i sina filmer är en av anledningarna till att han kopplas till den postmoderna filmen. Hans karaktärer passar väl in på

Fredric Jamesons kritiska teorier om människan i det postmoderna samhället. Jeffrey Beaumont i *Blue Velvet* är en ung man som till en viss del har en splittrad identitet. Han är, som Sandy uttrycker det, både detektiv och pervers, vilket är två helt skilda personlighetsdrag. Fred Madison tycker inte om videokameror eftersom han vill minnas saker på sitt eget sätt och inte hur de faktiskt hände. Detta gör honom till en karaktär som inte har någon verklighetsbaserad kontakt med sitt eget förflutna. Han ser saker och ting ur sin egen synvinkel, eller så förändrar han kanske rentutav händelsers och historiens förlopp i sitt eget huvud och minne. Han är på sätt och vis, som Fredric Jameson säger, ohistorisk. Diane Selwyn är mer konkret en person som blir påverkad av det moderna och ytliga konsumtionssamhället. Det är möjligt att Betty har en personlighet som liknar den Diane hade när hon kom till Hollywood. Hon var full av drömmar och hopp, men i pressen från att lyckas i hård värld och i sitt nederlag blir hon en svag, deprimerad och förvirrad person.

Postmodernismens kanske största kännetecken är pastisch, vilket är något som David Lynch använder sig av i mycket hög grad. I *Blue Velvet* finns tydliga referenser till deckare och melodramer, men även till specifika filmer så som *The Wizard of Oz*. Pastischen blir också väldigt tydlig om man tittar på blandningen av kläder och musik från olika årtionden. I filmen förekommer det exempelvis brandbilar från 60-talet men även kassetband, som inte blev populära förrän vid skiftet mellan 70- och 80-talet. I *Wild at Heart* återvänder Lynch till världen i Oz då han genom filmen liknar Sailor och Lulas resa vid Dorotheys äventyr längs med "the yellow brick road". Lulas mor får rollen som den onda häxan från väst som hela tiden försöker sabotera för paret, och i slutet av filmen framträder en kopia av den goda häxan från norr som övertygar Sailor att återvända till Lula och kärleken. I Lula och Sailors konversationer ges det också en mängd referenser till *The Wizard of Oz*. Nicolas Cages karaktär Sailor är även influerad av Elvis Presley. Sailor har samma accent som Elvis, och i filmen sjunger han bland annat "Love me tender" för Lula. Förutom att referera till andra verk använder David Lynch även intertextualitet mellan sina egna filmer. Första gången man ser Sandy i *Blue Velvet* är när hon plötsligt träder fram ur mörkret. På samma sätt introduceras Henrys vackra granne i *Eraserhead*. Kyle MacLachlans karaktär agent Cooper i *Twin Peaks* påminner så mycket om Jeffrey Beaumont att agent Cooper blir som en äldre version av Jeffrey. *Blue Velvet*, *Wild at Heart* och *Lost Highway* innehåller samma bild av en väg med gula mittlinjer som blir upplyst av strålkastarljus. I ett avsnitt av *Twin Peaks* gör Donna (Lara Flynn Boyle) ett besök hos en äldre dam när hon arbetar för "Meals on Wheels". Den äldre damen sitter i en säng medan hennes barnbarn håller henne sällskap, något som påminner om Lynchs kortfilm *The Grandmother* där en ensam pojke skapar en farmoder. Det finns en mängd andra exempel, och kanske är det i synnerhet i Lynchs senare filmer som refererar till varandra. *Lost Highway*, *Mulholland Drive* och *Inland Empire* är uppbyggda på samma sätt och berör alla individens

fragmentering.

David Lynchs ständiga användande av intertextualitet och pastisch gör att hans filmer väl passar in i de stilbegrepp som hör till den postmoderna filmen. Fredric Jameson menar att stilgrepp så som pastisch gör ett verk, samt dess skapare, till ohistorisk, medan Linda Hutcheon tvärtemot skriver att en sådan regissör är nostalgisk och vill utforska sitt förflutna genom att förhålla sig till det. David Lynch är snarare det sistnämnda. En regissör som använder sig av så pass mycket historia och intertextualitet i sina filmer kan inte annat än att vara intresserad och fascinerad av det förflutna, något som även Anne Jerslev betonar i sin avslutning av *David Lynch i vore øjne*.<sup>29</sup> Detta gör inte nödvändigtvis Lynch till en regissör som, enligt Jamesons postmoderna mall, är en splittrad, fragmenterad och svag person. Däremot är Lynch i väldigt hög grad en regissör som följer många av den postmoderna filmens stilistiska grepp. I sin bok *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* använder sig Fredric Jameson av just *Blue Velvet* för att förklara den postmoderna filmen. Eftersom Jameson är en författare som ofta blir en utgångspunkt för diskussion kring den postmoderna filmen blir även *Blue Velvet* i viss utsträckning den film som diskuteras mest inom området. David Lynch och *Blue Velvet* har på så sätt blivit stilbildande för den postmoderna filmen. Lynch har även till viss del inordnat sig i det postmoderna då hans filmer från en början följde ett linjärt berättande medan hans senare filmer har en uppbruten kronologi, så som exempelvis *Pulp Fiction* och *Natural Born Killers* har. Däremot har pastisch och intertextualitet alltid varit närvarande i Lynchs filmer. David Lynch är således en regissör som har varit stilbildande för den postmoderna filmen, men som också låtit sig influeras av stilen efterhand som den har utvecklats. Naturligtvis finns det även en annan synvinkel, nämligen auteurperspektivet. Dock är det med svårighet man kan benämna Lynch som en auteur eftersom det postmoderna talar mot att en sådan sak ens existerar. Om den postmoderna konsten innebär att använda sig av pastisch och att härma äldre verk så kan en regissör som gör detta inte vara en auteur eftersom filmerna inte blir riktiga original. Däremot fattas Lynchs filmer inte på något sätt originalitet. Men då Lynch är något så udda som en regissör som tog konstfilmen till Hollywood, kan han också vara en regissör som är en auteur inom den postmoderna filmen.

---

29 Jerslev, Anne, *David Lynch i vore øjne*, Frydenlund, København, 1991, s. 184.

## 5. Appendix: Fullständig filmografi

### Långfilmer:

1977 *Eraserhead*  
1980 *The Elephant Man*  
1982 *Dune*  
1984 *Blue Velvet*  
1990 *Wild at Heart*  
1992 *Twin Peaks: Fire walk with me*  
1997 *Lost Highway*  
1999 *The Straight Story*  
2001 *Mulholland Drive*  
2006 *Inland Empire*

### Kortfilmer:

1966 *Six Figures Getting Sick*  
1968 *The Alphabet*  
1970 *The Grandmother*  
1974 *The Amputee*  
1988 *The Cowboy and the Frenchman*  
1990 *Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Brokenhearted*  
1995 *Premonitions Following an Evil Deed*  
2002 *Darkened Room*  
2007 *Boat*

### Tv samt digitalt:

1990 *American Chronicles*, tv-dokumentär i 13 avsnitt  
1990 – 1991 *Twin Peaks*, sex tv-avsnitt  
1992 *On the Air*, ett tv-avsnitt  
1993 *Hotel Room*, två tv-avsnitt  
2002 *Rabbits*, onlineserie  
2002 *Dumbland*, onlineserie i åtta avsnitt

## 6. Käll- och litteraturförteckning

### Filmer:

#### *Blue Velvet*

Produktionsbolag: De Laurentiis Entertainment Group Inc.

Ursprungsland: USA

Premiärår: 1986

Producent: Fred Caruso

Regi: David Lynch

Manus: David Lynch

Foto: Frederick Elmes

Klippning: DuWayne Dunham

Originalmusik: Angelo Badalamenti

Skådespelare: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth) och Laura Dern (Sandy Williams)

#### *Lost Highway*

Produktionsbolag: Ciby 2000 och Asymmetrical Productions

Ursprungsland: USA

Premiärår: 1997

Producent: Depak Nayar, Tom Sternberg och Mary Sweeney

Regi: David Lynch

Manus: David Lynch och Barry Gifford

Foto: Peter Deming

Klippning: Mary Sweeney

Originalmusik: Angelo Badalamenti

Skådespelare: Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison/Alice Wakefield) och Balthazar Getty (Pete Dayton)

#### *Mulholland Drive*

Produktionsbolag: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions och Le Studio Canal+

Ursprungsland: Frankrike och USA

Premiärår: 2001

Producent: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire, Tony Krantz

Regi: David Lynch

Manus: David Lynch

Foto: Peter Deming

Klippning: Mary Sweeney

Originalmusik: Angelo Badalamenti

Skådespelare: Justin Theroux (Adam Keshner), Naomi Watts (Betty Elms/Diane Selwyn) och Laura Elena Harring (Rita/Camilla Rhodes)



### Tryckt material:

Booker, M. Keith, *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*, Praeger, Westport, Conn., 2007.

Hayward, Susan, *Cinema studies: the key concepts*, tredje upplagan., Routledge, London, 2006.

Hughes, David, *The Complete Lynch*, Virgin, London, 2001.

Hutcheon, Linda, *The politics of postmodernism*, andra utgåvan, Routledge, London, 2002.

Jerslev, Anne, *David Lynch i vore øjne*, Frydenlund, København, 1991.

Lynch, David, *Lynch on Lynch*, Faber and Faber, London, 1999.

Stam, Robert, *Film theory: an introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000.

### Otryckt material:

*The Short Films of David Lynch*, DVD utgiven i USA 2002.