

Lost Highway

Om menneskesinnets arkaiske indre objekter

Matrix, 2014; 4, 300-308

Erik Stänicke

Hvorfor vil jeg skrive et essay om *Lost Highway* av David Lynch? Dette kan besvares på mange nivåer. Enkelt fortalt er *Lost Highway* en film som kom i 1997 – for 17 år siden, og som rystet meg dypt. Jeg vil mene den var traumatisk for meg. I likhet med andre sublimale filmer som har virket traumatiserende, som *Breaking the Waves* av Lars von Trier, hadde jeg en sterk trang til å forstå den. *Lost Highway* er rystende av mange grunner; den viser oss vold, kalde mellommenneskelige relasjoner og skremmende personer, men den er også rystende i det at den ikke følger en lineær historiefortelling. I det ene øyeblikket følger filmen en klassisk tidslinje med klare referanser til andre Hollywood-filmer, før den i neste øyeblikk løser seg opp i umulige sekvenser der mening går tapt, og muligens forkastes. I kjent stil fra David Lynch introduserer han oss til en rekke private drømmebilder, tidvis rene mareritt. Og det er nettopp her det er fristende å ty til en psykoanalytisk fortolkning av filmen. Likevel er det ikke helt det jeg har tenkt.

Lynch selv har sagt om *Lost Highway* at det er en film noir skrekkfilm av det 21. århundre (Rodley, 2005). Han sier at det er en filmatisk undersøkelse av en parallell identitetskrise; og om en verden der tiden er ute av kontroll. Det er vel riktig å si at filmen har vekket mindre oppsikt enn de fleste andre av hans filmer, kanskje fordi den bryter med en del spilleregler innen Hollywoodfilm. Det er interessant at hans neste film, som kanskje flere har sett, *Mulholland Drive* fra 2001, fikk mye mer oppmerksomhet. Jeg vil mene at *Mulholland Drive* tematisk sett er den "samme" filmen som *Lost Highway*: i begge filmene kretser handlingen rundt en hovedperson med en identitetskrise. Jeg har tenkt at

Erik Stänicke, PhD. Psykoanalytiker i Norsk Psykoanalytisk Forening. Førsteamanuensis ved Psykologisk institutt, Universitetet i Oslo, Forskningsveien 3A, 0373 Oslo.
Mail: erik.stanicke@psykologi.uio.no

Lynch har forsøkt å bearbeide, kanskje sublimere, noe i *Lost Highway* som han ikke greide å gi opp. Han lagde kanskje samme film på ny, men nå som *Mulholland Drive*. Jeg liker derfor *Lost Highway*, jeg oppfatter den som en mer upolert og råere utgave av samme tema.

Blant kritikere som fattet interesse for *Lost Highway* har den gjerne blitt diskutert, nettopp som Lynch selv, som en moderne film noir. Dette er en filmsjanger som hadde sin storhetstid i USA på 1940-tallet. Det var gjerne snakk om detektivfilmer eller thrillere som tok i bruk lyseffekter slik at de fikk et mørkt og mystisk visuelt uttrykk. Handlingen kretset ofte rundt tragiske og dystre menneskeskjebner. Jeg mener imidlertid at noir sjangeren bare er et rammeverk Lynch bruker for å lokke oss inn i dypet av menneskesinnet. Jeg ønsker nettopp å fokusere på *om* filmen tydeliggjør fellesmenneskelige arkaiske indre objekter.

Hva er det for en film vi har sett? Hva slags historie har vi blitt fortalt? La meg gi et kort resymé: I en anonym storby, kunne vært Los Angeles, følger vi jazzsaksofonisten Fred Madison og hans kone Renée Madison i deres moderne enebolig. Tidlig en morgen hører Fred i hustelefonen en meningsløs setning: "Dick Laurent er død." Når han åpner døren for å se hvem som melder dette, finner han bare en videokassett. Han ser på videoen og den viser en film av huset hans fra utsiden. Dagen etter ligger en ny videokassett på dørmatten, men denne gangen viser den en påtrengende film av ham selv som sover sammen med Renée, hans vakre, kalde og tilbakeholdende kone – som om noen har filmet dem mens de sov. Paret ringer til politiet, men uten å få nevneverdig hjelp. Vi blir kjent med at Fred er sjalu på sin kone og mistenker at hun har et forhold på si, og som hun lever ut mens han er på spillejobber. Vi blir også vitne til at seksuallivet til paret er preget av Freds manglende potens – at Renée er seksuelt utilfredsstilt. Renée tar Fred med på en fest som holdes av Andy, en tvilsom type. På denne festen kommer en blek dødningaktig, men intens og mystisk mann opp til Fred og påstår at han ikke bare har sett Fred i hans eget hus, men også at han er der i det samme øyeblikket de snakker sammen. I en skremmende scene gir den mystiske mannen Fred en mobiltelefon slik at han kan ringe hjem til sin egen telefon for å snakke med ham på telefonen, samtidig som han står rett foran han. Den neste videokassetten viser Fred med en nedslaktet Renée i soverommet. Rettsdømt for mordet på Renée blir Fred satt i fengsel. Her ser vi at han får et kraftig anfall og forandres til en annen person; den unge, kjekke bilmekanikeren Pete Dayton.

Fordi Pete for politiet ikke fremstår som Fred, ja – så slipper de ham fri. Vi blir med det kastet ut i hverdagslivet til Pete, der han omgås sin kjæreste og arbeidet på verkstedet. Og det er nettopp på verkstedet at vi møter Mr. Eddy, også kjent som Dick Laurent; en mafiamann med full pott av vitalitet. Mr. Eddys elskerinne, Alice – som er en blond versjon av Renée, forfører Pete og innleder et forhold til ham. Alice overtaler Pete til at de skal gjøre innbrudd hos Andy – muligens den mannen som Fred mistenkte at Renée hadde et kjærlighetsforhold til. Andy er også en venn av Mr. Eddy, som fikk henne inn i prostitusjon og pornografi. I Andys hus møter vi helvetets forgård der sadistisk sex spilles inn som pornofilmer. Under innbruddet blir Andy drept, og Pete og Alice er på flukt og ender opp i en intens elskovsscene i ørkenen der akten avsluttes av at Alice visker inn i Petes øre; “Du får meg aldri!” Dette blir sagt, og hun forsvinner inn i ett mørkt trehus som brenner opp. Mr. Eddy kommer til scenen, og kommer i konflikt med Pete, som forandres tilbake til Fred. Mr. Eddy blir henrettet av den mystiske mannen som plutselig dukker opp. Fred flykter og reiser tilbake til byen, og ender opp foran sitt eget hus der han sier begynnelsesfrasen i hustelefonen “Dick Laurent er død!” Deretter flykter han videre ut i ørkenen i en biljakt med politiet i hælene.

Hva har vi vært vitne til? Vi gjenkjenner en rekke motiver og karakterer fra andre Lynch filmer; som Mr. Eddy som kan likne på Frank i *Blue Velvet*, Bobby Peru i *Wild at Heart*, og Baron Harkonnen i *Dune*. Eller den tilsynelatende vanlige kvinnen Renée som viser seg å være en femme fatale, slik som Laura i *Twin Peaks*. Eller den mystiske mannen som likner på den skremmende Bob i *Twin Peaks*. Vi gjenkjenner også scenene i Andys hus med ondskapsfull sex, slik vi også har sett det i “Black Lodge” i *Twin Peaks*. På ett nivå er det vel ikke for spekulativt å si at vi nok en gang får se marerittene til David Lynch selv: han introduserer karakterer og scener med en tålmodig repetisjonstvang. Men er det også noe mer allmennmenneskelig over det vi ser i filmen? Den berører i alle fall meg sterkt. Jeg tror det skyldes at den treffer noe som også er inni meg – det er *ikke* bare en film om Lynch sin egen private verden.

Hva har vi sett? En åpenbar, og mulig psykoanalytisk tolkning av filmen er at vi i første del av filmen ser den reelle historien (Zizek, 2000).¹ Dette er en historie om den impotente ektemannen som er morderisk sjalu på sin kone. I andre del av filmen følger vi hans psykotiske forsøk på å omvandle hele sitt

1. Flere av refleksjonene som følger er inspirert av Zizek (2000) sin tolkning.

ødipale drama: han har blitt den unge potente Pete som på ny får en sjanse med Renée, som nå kommer i karakteren til Alice. Filmen blir et portrett på den psykotiske løsningen på Freds hjelpeløshet i form av impotens og sjalusi – en løsning som ikke bærer, men bryter sammen. Også Alice lurer Pete, og han må håndtere dødelige figurer som Mr. Eddy og den mystiske mannen. Slutten av filmen kan innen en slik fortolkning forstås som at vi er tilbake til realiteten, og vi får se at det hele tiden har vært Fred selv som melder inn meldingen om at “Dick Laurent er død!”. Han er nå på flukt etter drapet på Renée og Mr. Eddy.

Tolkningen gir vel en slags mening til filmen, men den er utilfredsstillende, slik psykoanalytisk fortolkning av kunst ofte er. Det er som om tolkningen forflater noe av det traumatiske vi har sett. Jeg hadde derfor lyst til heller å forsøke å si noe om hvordan filmen illustrerer indre arkaiske objekter. Vi kunne nesten si at filmen portretterer prototype objekter fra det ubevisste. Med andre ord, Lynch er primært den som lærer psykoanalysen noe.

La meg si noe kort om begrepet “objekt”. I psykoanalysen bruker vi “objekt” om andre mennesker. Og et “indre objekt” er således en representasjon, en forestilling, om et annet menneske. Tanken er at vi inderliggjør, eller, som vi sier teknisk, internaliserer våre erfaringer med andre mennesker. Så i løpet av et liv har vi en samling med indre forestillinger om andre. Videre tenker vi at disse forestillingene om andre mennesker, objekter, inngår i fantasier om hvordan vi kan være i samspill med dem. Så langt er teorien om objektrelasjoner i psykoanalysen ganske så lik teorien om tilknytning. Som John Bowlby (1958) forsket på, så danner vi mennesker oss det han kalte “indre arbeidsmodeller”. Disse arbeidsmodellene om tilknytning handler om hvordan vi kan relatere oss til andre mennesker når vi er redde, trenger trøst eller vil bli stimulert. For eksempel predikerer tilknytningsteori at dersom jeg har vokst opp i et miljø der mine foreldre var ustabile; at de i det ene øyeblikket var omsorgsfulle, og i det neste var truende – så vil disse erfaringene inngå i mine arbeidsmodeller for senere samspill. I dette tenkte tilfellet så vil personen med de ustabile foreldrene ha vansker med å søke trygghet og intimitet senere i livet, fordi vedkommende forventer at nye personer som en møter i voksenlivet vil være like ustabile. Mange vil kjenne det fra klinisk praksis: pasienten som møter en terapeut som fremstår som en stabil og trygg person, kan plutselig oppføre seg som om vedkommende er en trussel.

I psykoanalytisk objektrelasjonsteori så tar en denne teorien enda lenger. Det er ikke her bare snakk om at vi internaliserer arbeidsmodeller om samspill med andre mennesker på bakgrunn av tidligere erfaringer. I psykoanalysen vektlegges det også at vi under dannelsen av indre objekter preger dem med fantasier og forvrengninger som kan gjøre de indre objektene ganske så fremmede fra de opprinnelige personene. Så et arkaisk indre objekt er et objekt som er sterkt fantasipreget. Et eksempel er hvordan en streng far i fantasien kan bli forvrent til å være sadistisk. Denne sadismen kan være tillagt fra personen som selv har fantasien som et forsøk på å gi mening til en overveldende følelse av ydmykelse. Den reelle faren var kanskje streng, men samspillet skjedde i en situasjon der barnet også var i sterk affekt av flere grunner og forvrengte erfaringen. På denne måten kan vi ha indre objekter – eller for å si det med tilknytningsteorien, arbeidsmodeller – som kan bli outrerte og voldsomme. Og det er her David Lynchs filmer kommer inn i bildet. Han portretterer ofte ekstreme personkarakterer. Og mitt spørsmål er om Lynch presenterer oss for et leksikon av arkaiske indre objekter.

La meg begynne med Mr. Eddy som et eksempel. Han går under to navn i filmen, for han kalles også Dick Laurent: Vi blir kjent med Mr. Eddy da han tar Pete med i sin “custom-made” Mercedes for å diagnostisere hva som er galt med den. På bilturen blir de forbikjørt av en mann; noe som medfører et raseri hos Mr. Eddy: han presser ham ut av veien. Med sine to bodyguards truer han den livredde mannen med en pistol, men lar ham gå mens han skriker “learn the fucking rules!” Scenen er portrettert overdrevent og nesten i retning av slapstick humor, slik vi kan kjenner det igjen fra Quentin Tarantinos filmer. Dette kan lede oss bort i fra å ta scenen seriøst. Mr. Eddy prøver faktisk desperat å opprettholde et minimum av orden i en kaotisk verden. Han er her forvalteren av respekt for loven. David Lynch gir oss en sammensatt arkaisk karakter der loven opprettholdes gjennom ondskap og lyst. Mr. Eddy er i likhet med Frank i *Blue Velvet* latterlig i sin overdrevne og desperate væremåte – Frank fremstilles også impotent – men samtidig er de et uttrykk for en skremmende person, som til og med nyter å dominere dem som underkaster seg. Mr. Eddy er en karakter som går igjen i de fleste av Lynch sine filmer: Psykoanalytisk vil vi kunne si at Mr. Eddy er en sadistisk og kasterende far som opprettholder loven på sin egen måte; Far er her nådeløs og livsfarlig, og han nyter det.

Vi blir kjent med nok en skremmende farsfigur, som også er å finne i flere av David Lynch sine filmer: Den mystiske mannen som henvender seg til Fred på

festen til Andy. Denne mystiske mannen, spilt av skuespilleren Robert Blake, er vel selve kroppsliggjøringen av det destruktive og giftigste i oss mennesker. Psykoanalytikerens Slavoj Žižek (2000) trekker en parallell mellom denne mystiske mannen, uten navn, og presten som snakker med Josef K. i roman *Prosesen* av Kafka. Da Fred spør mannen om "Hvordan kom du deg inn i huset mitt?" svarer han "Du inviterte meg. Jeg pleier ikke å gå dit jeg ikke er ønsket." Dette likner på prestens svar til Josef K i *Prosesen* der han sier "Retten krever ikke noe fra deg. Retten mottar deg når du kommer til den, og oppgir deg når du går." Den mystiske mannen kan forstås som subjektets dypeste kjerne, som det endelige begjær, som også er fullstendig utilgjengelig for subjektet selv å forstå – den ultimate fremmedgjøring. Han uttrykker den fullstendige skrekk om at det er en Annen som har en direkte tilgang til mitt indre og mest hemmelige fantasier, og som jeg er fullstendig forsvarsløs ovenfor. Innen kristendommen kjenner vi jo en rekke ulike fremstillinger av Djevelen, som satan, Belsebub, Lucifer og for å ta noe nærmere meg selv; gamle-Erik. Og det er vel kanskje Lucifer som portretteres i den mystiske mannen; han er all-vitende, og en som har fullstendig oversikt over dine innerste hemmeligheter. Lucifer er ikke nødvendigvis skremmende i sin vold og trusler, men i sin måte å observere og kontrollere subjektet på.

Kvinnen i filmen er også et ur-objekt: kvinnen som *femme fatale*. Renée og Alice er portrettert både som offer for mannens seksuelle begjær, men også som den som har kontroll over han. Fred strever med å forstå Renée, og er sjalu på det han fornemmer er hennes begjær etter Andy. Mens Alice, den blonde utgaven av Renée, synes å fullstendig akseptere det mannlige manipulerende seksuelle spillet. Samtidig truer hun mannens dominans ved at hun rundlurer dem alle. Alice i filmen portretterer en type kvinneobjekt som er utnyttbar og seksuelt umettelig, og som parallelt dominerer mannen mens hun også nyter å bli misbrukt. Hun er en kvinne som traumatiserer mannen, og tar ham på hans egen banehalvdel – hun er en *femme fatale*. Vi ser i flere sekvenser der Alice snakker om seg selv til Pete som et offer i et kriminelt miljø som misbruker henne. Pete sympatiserer med henne for så i neste øyeblikk å bli overvældet av at hun sier ting som tyder på at hun selv har oppsøkt miljøet, har innflytelse i det og ønsker nå å lure og stjele fra Andy. La meg ta en omvei om Freud for å belyse *femme fatale* ytterligere. Freud (1912) skriver om menns behov for å splitte objektet av kvinnen i to atskilte; en type kvinne som kan idealiseres til å være dydig, ren og elskelig, og en type kvinne som fornedres til å være fristende, syndig og begjærlig. Han skriver om dette som mannens psy-

kologiske beskyttelse mot å bli overveldet og impotent av sitt seksuelle begjær til en kvinne som han også føler ømhet for: sensualitet og ømhet er utfordrende å integrere, så derfor er det lettere å splitte. Kvinnen femme fatale forvirrer forsvarsmekanismen med splitting hos mannen. I all sin skjønnhet, innynder hun seg og har en magnetisk tiltrekning på mannen, som beundrer og opphøyer henne. I neste sving skifter hun strategi – sett fra mannens perspektiv – til å være kynisk, slø og manipulerende. I *Lost Highway* er vi vitne til hvordan Pete, som fremstår som en av de kule gutta i nabolaget, fullstendig spilles ut av sin overkvinne, Alice. Han virker forvirret av å kjenne ømhet for henne, for så i neste øyeblikk å kjenne sensualitet – for å vise til Freuds kategorier. Poenget mitt her er at hun ikke lar seg kategorisere som hore eller madonna; hun er hinsides kategoriene. Fra et objektrelasjonsteoretisk perspektiv er det fristende å trekke inn oss som seere av filmen: Hvordan ser vi som publikum Alice? Hun fremstår nok ganske så ulikt ut i fra seernes egne indre temaer: vil en som seer oppleve henne som et offer eller en kynisk strateg? Argumentet mitt her er at hun ikke lar seg kategorisere – det er kjennetegnet på femme fatale.

Helt kort, så viser også Lynch politiet i begynnelsen av filmen som to hjelpe-løse og komiske figurer. Vi kan tenke oss dem som et uttrykk for den selvhøy-tidelige far, som er en latterlig forvalter av loven.

Tilslutt vil jeg si noe om stemningen i filmen ved å vise til psykoanalytiker James Grotstein (1981) sitt begrep om “bakgrunnsobjekt.” Grotstein beskriver fenomenene som Joseph Slanders (1960) “bakgrunnstrygghet”, Donald Winnicotts (1963) “holding” og Wilfred Bions “romming” (1970) referer til. Bakgrunnsobjektene er tenkt som en inderliggjøring av vår erfaring av å være holdt, trøstet og rommet. Det er det vi tar for gitt i selvopplevelsen – en bakgrunn som vi tenker og virker ut i fra, men som vi sjelden retter oppmerksomheten direkte mot. Den helt tidlige erfaringen barnet har av mors omsorg kan vi tenke oss innebærer for barnet, ikke en opplevelse av en mor, men en opplevelse av at mor er en forutsetning, noe som er i bakgrunnen – som en funksjon; det å mate barnet, drømme for det, holde varmen til det og å forstå barnet. Vi kan ut i fra dette tenke oss at en terapeutisk prosess innebærer at terapeuten tidvis inngår som et bakgrunnsobjekt, som pasienten hviler seg mot og tør å ta for gitt. Derimot i *Lost Highway* blir vi kjent med et skrekkelig bakgrunnsobjekt, gjennom lyssetting, musikk og bakgrunnsstøy portretterer Lynch et korrupt bakgrunnsobjekt. Vi som er seere av filmen kan ikke hvile i den, vi sitter ansente og, som meg selv, over-

veldet og dermed i beredskap. Bakgrunnsobjektet varsler alt annet enn trygghet, det er skrekkelig og potensielt farlig. Bakgrunnsobjektet i filmen gir meg også assosiasjoner til å være inni i en psyke som er på vei til å gå i oppløsning, slik Fred Madison gjør i filmen.

Lost Highway gir oss rikelig med illustrasjoner på arkaiske objekter, som vi alle har et forhold til inni oss selv eller kjennskap til gjennom andre. Det er flere objekter jeg kunne brukt tid på å tolke, som hovedpersonen Fred, Andy som voyeuristen, og den demoniske mannen i pornofilmen vi ser i bakgrunnen hjemme hos Andy som er spilt av rockestjernen Marilyn Manson. David Lynch sine filmer mener jeg kan sees på som et oppslagsverk for hva som bor i menneskets fantasiliv. Når vi jobber med psykisk syke mennesker kan vi møte pasienter som ikke fantaserer om objektene i en David Lynch film, men som utagerer dem eller at de får reell karakter i en psykotisk tilstand. Når David Lynch lager stor filmkunst ut av objektene, så kan han i beste fall hjelpe oss i å komme i kontakt med at slike skremmende personskildringer som vi finner i hans filmer også til en viss grad har et liv i våre egne, kanskje nokså normale liv; de kommer til uttrykk når vi slår an en vits, forsnakker oss eller har mareritt om natten. David Lynch forminsker avstanden mellom psykose og normalitet – vi lar oss alle skremme av det samme – kanskje fordi det bor i oss alle.

Litteratur

- Bion, W. R. (1970). *Attention and Interpretation*. London: Maresfield Reprints.
- Bowlby, J. (1958). The nature of the child's tie to his mother. I P. M. D. Buckley (Red.), *Essential Papers on Object Relations*. New York: New York University Press, 1986.
- Freud, S. (1912) On the universal tendency to debasement in the sphere of love (Contributions to the psychology of love II), vol. 12, ss. 177-190 i Freud, S. (1951-74). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from German by James Strachey. London: Hogarth/Vintage
- Grotstein, J. S. (1981), Who is the dreamer that dreams the dream and who is the dreamer that understands it? I Grotstein (red.) (1981) *Do I dare disturb the universe? A memorial to W. R. Bion*. London: Karnac
- Rodley, C. (red.) (1997). *Lynch on Lynch*. (rev. utg., 2005) London: Faber and Faber
- Sandler, J. (1960). The background of safety. *International Journal of Psychoanalysis*. 41: 352-356.
- Winnicott, D. W. (1963). Communication and non-communication leading to a study of certain oppositions. I D. W. Winnicott *The maturational processes and the facilitating environment*. New York: IUP, 1965.
- Zizek, S. (2000). *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities

Abstract

Lost Highway is a film noir horror movie made by David Lynch in 1997. It portrays violence, human relationships infected by coldness and daunting human characters. The movie does not follow a standard narrative structure and it tells a story about identity crisis in a man who is deeply jealous because of his unfaithful wife. The essay aims not to give a thorough psychoanalytic interpretation of the movie, but to use the characters in the movie to illustrate "inner objects" – a psychoanalytic concept. The paper gives a short presentation of object-relation theory and discusses how different characters in the movie illustrate different types of archaic inner objects.

Keywords: David Lynch, Lost Highway, object-relation theory, inner objects