

af *Kassandra Wellendorf*

I begyndelsen var der en mund og ud af den mund kom ikke et ord, men en sædcelle. Sådan starter David Lynchs debutfilm *Eraserhead*. Som fra en Pandoras æske slipper denne enlige sædcelle løs. Med sig bringer den alverdens ondskab, sygdom og sorg. Munden lukkes og tilbage i mennesket bliver et lille håb, et spinkelt kim, der resten af filmen uden held forsøges holdt ude fra omverdenen og inde i menneske-æskan.

Eraserhead, der er lavet i 1970, efter et par animationsfilm og kortfilm, indeholder for mig at se essensen af Lynchs mareridtsagtige syn på hele vores univers og liv. *Eraserhead*

gang på gang fremstilles som betingelsen for alle fødsler og alt liv. En selvmodsigelse Lynch formidler skræmmende og helt uden håb i et labyrintisk, hermetisk lukket filmsprog. Alligevel er *Eraserhead* en fantastisk film, vi rives med, har medfølelse med hovedpersonen, vi håber undervejs sammen med ham, håber han vil komme overens med sit liv og sin seksualitet, at det onde mareidt vil stoppe.

Eraserhead former sig som et mareridt fortalt i et visuelt og auditivt sprog, der er altovervældende og angriber os, så vi bliver en del af filmens og hovedpersonens krop.

Sammenhængen mellem filmens forskellige rum er at sammenligne med en uoverskuelig labyrint, hvor væggene er grænser, men gulvene er mørke, bløde og bundløse dyb. Et univers, hvor ingenting hænger lo-

dre. Henry lades alene tilbage med barnet, der efterhånden bliver mere og mere sygt. I sin egenskab af enlig får føler Henry sig mere og mere frustreret og en nat lader han sig forføre af en kvinde, der bor i et værelse overfor.

Fødselstraumet

På grund af filmens surrealistiske form, fortaber denne ellers enkle historie sig tit i tåger, og man begynder at læse andre historier ind i filmen. En kunne være at betragte filmen som et livs kamp fra fødsel til død: Henry flyder i starten af filmen passivt og med ængstelig mine afsted sammen med en planet, der næsten vokser ud af hans hoved. Han prøver at holde sin mund lukket, men forgæves og mod hans vilje slipper en sædcelle ud. Herefter ka-

I begyndelsen

– Og i begyndelsen var *Eraserhead*, David Lynchs første film, der i sit billedsprog rummer kimen til hele

fortæller historien om mennesket, der fødes ind i en ond og selvskabt paranoid verden. En verden, der befolkes af mennesker stive af fortrængninger og ude af stand til at nå hinanden. Det mest iøjnefaldende er deres forkvaklede seksualitet. Den skildres som forkert, direkte ond og skyld i alle menneskenes problemer. Personerne prøver på samme tid at søge den og undgå den. Hver eneste gang, de udfolder sig seksuelt, udløses en straf, men hvis de søger at undgå den, tæmme den, leve i afholdenhed eller indgå mere platoniske forhold, har de kun ro for en stakket frist. Den kommer altid til at overvælde og indhente dem.

Idealbilledet Lynch sætter op af et liv uden seksualitet, kan kun opnås i døden og drømmene. Hans film afspejler en kæmpe foragt for seksualitet, samtidigt med at seksualiteten

gisk sammen og alt på samme tid er hullet og lukket.

Men det er et univers, der rummer mange historier og peger frem mod Lynchs senere film.

Det trivielle ægteskab

På det narrative plan ser *Eraserhead* forholdsvis normal ud: Et ungt par, Henry og Mary bliver ved et uheld forældre. Under tvang fra pigens forældre indgår de ægteskab. Der opstår forskellige problemer; barnet er deformt, Mary mister efter fødslen sin seksuelle lyst, barnet driver forældrene til vanvid ved – døgnet rundt – at skrike på mad og omsorg og Henry og Mary har svært ved at kommunikere verbalt sammen. Ægteskabet går i stykker, da Mary i desperation over både barnets og Henrys krav flytter hjem til sine foræl-



stes, sammen med sædcellen, hans liv og filmen i hovedet på os. Sædcellen dykker ned i sort, grumset vand, kommer op igen i hvidt lys, hvor Henry står og kigger tilbage på os, bange og utilpas. Han er ikke glad for at skulle træde ind i livet/filmen, men tager sig dog alligevel sammen og trækker os med sig ind i trøsteløse omgivelser af fabrikstuden, mudder, ruiner og snavs.

I dette univers lever han en tavs og ensom tilværelse. Et liv, hvor han må gemme sine drifter og drømme af vejen i æsker, skabe eller radiatorer. Hans konflikt former sig i kamp mellem drifterne, der presser på og savner andre kroppe og fornuften, der vil holde dem inden for hudens egne vægge.

Han splittes i to alter egoer, djævelen, der hiver i kroppens håndtag og får sædceller til at springe i alle ret-

ninger og feen, der bor i radiatoren, synger naive lykkelige sange og dræber alle løsgående sædceller ved at træde dem i stykker under sine dansesko.

Henry foretrækker feen fremfor djævelen, men djævelen vil ikke lade ham komme hende nær. Til slut vælger han døden, hvor kroppens djævel mister kontrollen og åndens fe omfavner ham. Døden fremstilles symbolsk som et uvirkeligt overbelyst rum fjernt fra hans trivielle lejlighed og dybt inde i radiatoren.

Det narcissistiske menneske

Man kan også læse filmen som en fabel om det narcissistiske menneske, der er forblevet ved moderbrystet og for hvem, der ikke eksisterer andre hverken subjekter eller objekter.

På dette tidspunkt i filmen holder barnet op med at klynke og begynder istedet at grine af ham. Dette varsler adskillelsen af barnet fra rummets andre objekter og på netop dette punkt bliver Henry fuldstændig desperat. Fra at have været ét med Henry, begynder det nu at udskille sig fra ham, grine af ham, begynder måske at kunne tale, og hvem ved, senere måske at kunne udspy sædceller? I afmagt skærer han hul på dets menneskeskabte hud, bandagen, hvorefter kroppens indvolde strømmer ud og kvæler hele rummet og Henry med. Alle grænser ophæves og Henry bliver ét med sine omgivelser – i døden.

Efter Bataille kaldes orgasmen den lille død, en forsmag på det stadiet, hvor menneskets ensomhed ophæves og vi alle er fælles i døden. Henry har den samme længsel, først

var sædcellen

produktionen. Her møder vi første gang billeder og symboler der dukker op igen og igen i de følgende film.



Henrys krop er filmens rum, barnet er udtryk for hans længsel efter den totale sammensmeltning med den ydre verden, tilbagekomsten til moderbrystet. Det skriger konstant på tryghed og føde og tillader ham endog ikke at forlade rummet.

Da han lader sig forføre af nabokonen bliver symbolikken helt tydelig; sengen forvandler sig til en mælkepøl, de elskende langsomt opsuges af. Desværre varer lykken ikke ved. De løsgående sædceller forstyrrer idyllen og gør sit for at straffe ham; hans hoved sprænges væk fra kroppen, et træ begynder at bløde og han får barnets hoved istedet for sit eget. Henry bliver nu til barnet, der frygter adskillelsen fra moderen. Nabokvinden vil ikke kendes ved ham, hans kone er forlængst forsvundet og adskillelsen truer hele hans eksistens.

ophæver han sin ensomhed i mælkepølen og da dette øjeblik ikke kan vare ved, vælger han til slut døden frem for adskillelsen.

Barnet som fallossymbol

Som Scott MacDonald har gjort det i sin analyse af filmen (Film Quarterly, Fall 1985), kan man også vælge at tolke det unge pars barn som en kæmpe forslugen penis – en forlængelse af Henrys drifter. Barnet har samme form som en penis og forvandler sig dog også til en farlig dødelig sædcelle i slutningen af filmen. Grunden til, at Mary afviser Henry i sengen kunne derfor være barnets/penisens, evindelige og konstante skrigen. Da Henry er sammen med nabokvinden, prøver han at skjule og lukke munden på barnet, ved synet af hvilket hun da også skræm-

mes, før hun giver sig hen. I scenen umiddelbart efter sprænges Henrys hoved af og i et kort glimt ser vi hvad det var, der skød det afsted, nemlig en penis, der hopper frem fra hans hals. Hans eget hoved falder ud af rummet og ned på gaden, hvor en lille dreng samler det op og sælger det til en blyantsfabrikant, der laver viskelæderhoveder ud af hjernemassen. Hovedet er altså tomt nu, og penishovedet har taget magten over ham. Da nabokvinden næste dag ikke vil kendes ved Henry, er det fordi hun ikke ser ham, men i stedet hans krop med barnehovedet, der igen ligner en evigt krævende og klynkende penis.

At Henry ender med at skære barnet i stykker, må ifølge denne tolkning ses som hans kastration af sig selv.

Den onde seksualitet

I Lynchs' tidligere kortfilm *Grandmother* (1970) har vi en ekstrem og mere direkte beskrivelse af fødsels-traumet og det umulige liv med menneskenes forkvaklede seksualitet. Filmen starter med et animeret abstrakt samleje mellem to mennesker i et billedunivers, hvor det vrimler med sædceller og æg. Under dette samleje forvandles manden og kvinden til to ondskabsfulde hunde, der bevæger sig i rykvisse krampebevægelser og har snore stramt bundet om deres munde. Frugten af samlejet, en lille søn, gror op af en skovbund og overfalder med det samme af de to hundemennesker. Så skifter scenen til mere 'naturalistiske' omgivelser i en lejlighed, hvor drengen vokser op under umenneskelige forhold. Moderen misbruger ham seksuelt, han tisser i sengen om natten og hver morgen straffer faderen ham ved gentagen gange at banke hans hoved ned i de våde lagener.

Drengen må som værn mod dette vågne mareridt opfinde sin egen hemmelige drømmeverden. Som Henry i *Eraserhead* har han en forkærlighed for jordbunker og træer. På et loftsværelse planter han midt i en seng et træ, vander det jævnlige, og – miraklet sker – forplantningen formår at springe samlejet over, da træet føder ham en bedstemor, ved hvis skulder han kan hvile ud.

Drømmebilledet taber dog pusten, da virkeligheden blander sig og først i døden kan han igen forenes med bedstemoderen. Denne død er ligesom i *Eraserhead* skildret sym-

bolsk; han mødes med bedstemoderen på en kirkegård, han falder ned i et hul, skriger og skrigets åbne mund stivner i ansigtet på ham.

Lynchs næste spillefilm efter *Eraserhead*, *Elefantmanden* (1980), indledes med krydsklip mellem fremtrappende elefanter og et kvindeansigt. Det mere end antydes, at undfangelsen og graviditeten er skyld i, at barnet ligesom i *Eraserhead* bliver deformt og ikke-elskeligt.

Dette barn vokser op som attraktion i forskellige omrejsende cirkuser, men 'reddes' af en læge. Han opnår et nyt liv i mere civiliserede omgivelser, men også her lurker ondskaben. En nattevagt udnytter hans chokerende ydre til at ophidse sine kvindelige bekendte seksuelt. Efter nogen tumult får han igen ro i sindet og begynder at bygge en minimodel af en meget smuk katedral – en modsætning til hans deformte krop og det deformte samfund han lever i. Da modellen er færdig, vælger han for en gangs skyld at leve som et hvilket som helst andet menneske; han lægger sig på ryggen for at sove, selvom han ved, denne sovestilling betyder døden for ham. Slutscenen viser et foto af hans mor, og man må formode, at hans ønske er at forenes med hende i døden. Ligesom i *Eraserhead* og *Grandmother* bevæger filmen sig fra graviditetsrædsler til en beroligende død.

Temaet, hvor sex betragtes som djævlens værk og roden til alt ondt fortsætter Lynch op gennem sin produktion – helt op til *Twin Peaks* (1989-90), hvor Bob er inkarnationen af djævelsk ondskab og uløseligt knyttes sammen med seksuelle fristelser.

Den splittede krop og det hullede rum

Æstetisk kunne man læse *Eraserhead* som historien om en krop, der prøver at kæmpe sig fri, ud af de lukkede munde, den stivnede hud og de stramme bandager.

Filmen igennem vises kroppen på den ene side som lukket, spærret inde i det perfekte jakkesæt, hår – stivnet af hårlak, lagener der associerer til spændetrojer, bandager der erstatter barnets hud, smalle, klaustrofobiske gange og rum der kanter sig ned over personerne og endelig personernes krampagtige kropssprog.

På den anden side vises kroppen som om den befandt sig udenfor personerne, projiceret ud i rummet

omkring dem. En splittet kropsfølelse, hvor de enkelte kropsdele ikke betragtes som tilhørende en selv, men netop som fremmedlegemer udenfor resten af kroppen. Man kunne sige, at Henrys krop fylder hele lærredet og vores sanser med. Vi bliver – hvad enten vi vil det eller ej – svøbt ind i denne krop, der består af sædceller og orme i overnaturlige størrelser, samtidigt med, at vores ører ridses af forvrængede høje kropsslyde. Fx. da Henry er på besøg hos pigens forældre, og den eneste lyd vi hører er hvalpe, der dier en hund. Eller da pigen en nat i drømme vender og vrider sig, kradser sin ryg og sine øjne med en lyd så gennemtrængende, at man føler sine egne øjne begynde at gøre ondt.

Lærredet for kroppen, de mange rum, gøres – ligesom kroppen – på samme tid hullede og skarpt afgrænsede. I ægteparrets lejlighed er vinduets udsigt en lukket mur; igennem filmen præsenteres vi for Henry, Mary og djævlens, der kigger ud af vinduer, men som ingenting kan se. Men alt i rummet er samtidigt hullet. Henrys sengetæppe er fyldt med huller; væggene tillader ligesom personernes ører alle udefrakommende lyde at trænge igennem og slutteligt ender selv barnet med at vende vrangen ud på sig selv og udskille enorme mængder hvidt skum.

Specielt én scene viser følelsen af kroppen, der opfattes som splittet og kæmpende sig vej ud gennem huller. Henry vågner op ved siden af Mary, der vælter sig rundt og kradser i sin hud, han begynder at hive ormeligende sædceller ud af hendes krop. Herefter klasker han dem på væggen (ligesom han i øvrigt har klasket sine sokker på radiatoren i starten af filmen), de går i stykker og falder ned på gulvet, et skab åbnes, og en orm slipper ud, den bevæger sig nu rundt på gulvet og dykker op og ned gennem gulvoverfladen, der viser sig at være hullet og krateragtig. Hver gang den dukker op igen, har den vokset sig større, og til slut åbner den et kæmpegab og sluger kameraet og os, hvorefter alt bliver mørkt.

Det viser sig, at gulvet er overfladen på en planet, den planet, der senere viser sig at være Henrys hoved. Både lejligheden, planeten og Henrys hoved er hullet og fremstilles i en efterfølgende scene som en hullet skal, djævlens kan kigge lige ind af – ned på Henrys bortvendte ryg.

Resultatet af alle disse kontraster

og sammenstillinger er en følelse af et menneskeligt lukket udsyn og en ekstrem kropslig indsnævring. Ud af denne indsnævring kæmper kroppen for at give sig til kende og man kan sige det i den grad lykkes filmen at give kroppen den plads, som den kræver.

De farlige huller

Filmen skaber ofte sceneskift ved hjælp af kameraets rejse gennem huller fra en scenografi til en anden, vi hives konstant med ned i slummet og snavset for at mindes om, hvilket grusomt univers, vi alle indeholder. I science fiction-filmen *Dune* (1984) består hovedpersonen en prøve; på en troldkvindes bud stikker han hænderne ind i en kasse med ukendt indhold. Han er angst og det føles, som brændte hans hænder op. Han udholder dog smerten og angsten og får at vide, at han har udstået noget ellers kun kvinder har oplevet.

Motivet med en lukket kasse med ukendt indhold og en åbning der er farlig at begive sig ind i, er karakteristisk for Lynchs film. I *Eraserhead* er det farligt at begive sig ud af kassen, i mange af de andre film er det farligt at vove sig derind.

Den lille orm, der i *Eraserhead* bliver større og større, gennemborer hele gulvet og ender med at sluge os, genfinder vi i *Dune*. Hovedpersonen sendes til en planet for at redde sin befolkning. Planeten er befolket af orme, der nu har nået en størrelse på 30-40 meter. Ligesom den lille orm i *Eraserhead* er de både farlig, fremtrængende og udstyret med store bundløse tunneller af munde, der truer med at sluge filmens personer. Eftersom hovedpersonen har turdet stikke sin hånd ind i den ukendte kasse er han også i stand til at lære at tæmme disse orme. Ormene vogter et livgivende krydderi, men det viser sig, at ormene faktisk udsondrer krydderiet. Løsningen er derfor ikke at udrydde ormene for at få fat på krydderiet, men netop at tæmme dem. Ormene forener det mandlige og kvindelige i deres både falliske og vaginale former. I *Grandmother* planter en lille dreng et træ, der har den samme form; højt og fallisk men med et hul i siden, som drengen kærtegner og som sagt ender med at føde ham en bedstemor.

Det er oplagt at tolke de farlige huller som udtryk for kastrationsangst, og at udråbe de modige, der

tør tage rejsen ned i den farlige vagina, som helte, der evner at beherske deres egen seksualitet. Men det er faktisk kun i *Dune*, denne løsningsmodel vises.

De passive og de aktive hovedpersoner

Jeg betragter *Dune* som den mest positive film i Lynchs produktion.



Fra *Elefantmanden*. På baggrundsreklamen knyttes kvindeansigtet og elefantsnablen sammen.

Hvis vi betragter ormene som den farlige og frastødende seksualitet, der udsondrer det essentielle liv, der er så nødvendigt for planetens overlevelse, kommer menneskene faktisk overens med den – lærer at tæmme den og bruge den konstruktivt, idet de i slutningen af filmen faktisk vinder et slag mod deres fjender ved at bruge ormene som heste og våben.

Grandmother, *Eraserhead* og *Elefantmanden* har alle en passiv hovedperson, der vælger døden fremfor livet. Denne karaktertype og måde at takle livets problemer på ændrer sig dog fra filmen *Dune*. Kyle McLachlan, der i denne film spiller frelsende messias, går over til at spille stædig amatørdetektiv i *Blue Velvet* (1986) og detektiv/messias i *Twin Peaks*. En særdeles aktiv helt, der redder trådene ud for alle involverede parter. Men henimod slutningen af *Twin Peaks* bukkes heltens under. Hans styrke lå i hans uskyld og seksuelle afholdenhed, så da han bliver forel-

sket og har samleje med sin elskede, mister han sin kraft til at modstå det ondes fristelse. Dette indvarsles, da han for at bøje sig frem til et kys, vælter sin kaffekop. Kameraet går ind i ekstrem close-up, hvor kaffen forvandler sig fra et uskyldigt substitut til en boblende, klæbrig og farlig substans. I sidste afsnit bukker han helt under; i stedet for at dø sælger han sin sjæl til djæveln og serien slutter.

Hermed er ringen til *Eraserhead* sluttet. Det er, som fandtes der kun disse to løsninger på livet; døden eller at overgive sig til det onde – djævlens fristelse.

Kaos og orden

10. afsnit af *Twin Peaks* indledes af en baglæns tracking ud gennem en ormet tunnelmund med våde fimrehår, og videre ud af et hul der sidder klumpet sammen med andre lignende huller, der tilsammen danner et kvadrat og endelig afløres at være en væg på politistationen hvor Lauras far, Leland, er anholdt for mord.

Kameraturen ud af den væmmelige tunnel visualiserer hans rejse fra ukontrolleret angst til kontrolleret fornuft.

Et sted i starten af *Eraserhead* dykker kameraet gennem en plade med kvadratiske mønster og ned gennem en tunnel. Denne bevægelse er den

modsatte af bevægelsen i *Twin Peaks*, men har den samme æstetik; kontrasten mellem den farlige, ukendte tunnel og de logiske kvadratiske mønstre.

Denne æstetik slår Lynch allerede an i sin tegnefilm *Alphabeth* (1968), hvor en ung pige har mareridt om kønsdele, der skiftevis sprøjter sæd og bogstaver ud i kaotiske mønstre blandt skakternes, urolige streger og plantelignende gevækster. Kaos og orden i samme billede.

I de senere film befinder det kvadratiske mønster sig ofte på gulve og sættes sammen med gamle lænestole og specielt gardiner, der synes at skjule noget hemmeligt og farligt. Hallen i *Eraserhead*, Dorothy's lejlighed i *Blue Velvet*, hotelvestibuler i *Wild at Heart* (1990) og drømmescenerne i *Twin Peaks*.

Når mennesket befinder sig i en kaotisk og ond verden, begynder det selv som af en indre nødvendighed at opfinde regler og ritualer, logikker der ikke har nogen forankring i virkeligheden. I *Eraserhead* har Henry bygget sit eget lille system op af jordbunker, myretuer, gryder med mønter i vand og små orme i æsker og skabe. Han opfinder et ritual med at gemme sin lille orm i en æske – den må ikke slippe ud, men alligevel lukker han den ud og sætter den i et skab, der kan åbnes – og hvad sker der? Ja den slipper selvfølgelig ud. På denne måde gentager han sit fødselstraume fra starten af filmen.

Det andet ritual han har, er at fremmane billedet af feen i radiatoren. Hun udfører en rituel straf for ormens løsrivelse ved at træde ormesædcellerne i stykker.

I *Elefantmanden* bygger hovedpersonen en minimodel af en katedral for at udholde sit liv og i *Twin Peaks* har vi fx. den gale kvinde med klap for øjet, der baserer hele sit liv på at opfinde de perfekte glideskinner.

Disse mennesker er angst for at se virkeligheden i øjnene. Hvorfor? Det kan man i Lynchs film igen tolke på to måder:

Enten fordi det der gemmer sig bag de tunge gardiner og unddrager sig den formålsløse skakternede logik er en afgrund af rædsel og gru, som det deforme barns ekstremt skræmmende indvolde i *Eraserhead* og den sadomasochistiske vold bag Dorothy's facade i *Blue Velvet*. En gru, man er nødt til at konfrontere og skære hul på.

Eller fordi det der gemmer sig bag gardinerne er ingenting, en altopslu-

gende tomhed, der ikke er til at bære.

Da Agent Cooper leger gemmeleg under jorden i drømmeuniverset i sidste afsnit af *Twin Peaks*, løber han ind bag de røde gardiner fra det ene rum til det andet, og det afsløres, at rummene alle er det samme rum og at det, der er bag gardinerne og afsløres for ham, er et spejl eller skyggebillede på ham selv.

Hvis vi anlægger en psykotisk tolkning er det positivt at komme bag gardinet, men læner vi os op af en filosof som Baudrillard, er det negativt. Ifølge hans filosofi hæger vi om hemmeligheden af angst for at den tomhed, der gammer sig bag sløret, skal hive livsgrundlaget væk under fødderne på os.

Slutbilledet i *Eraserhead* peger i samme retning og viser, at der ingenting er bag Henry's hjernes vægge. Hjernen, der samtidig er planetens tomme hjerneskal, er hullet med gennemtræk og består af viskelædersmulder, der spredes for alle vinde.

Blyanten og viskelæderhovedet

Lynch synes at drive gæk med de traditionelle psykoanalytiske tolkninger ved at være så bevidst om sine symboler, at han opnår en forvrænget ironi. Han sidestiller fx. sprog og krop i stedet for på traditionel vis at modstille dem.

I *Eraserhead* slipper en sædcelle ud af en mund. I *Twin Peaks* har seksualofrene bogstaver under neglene, bogstaver, der også vises dobbelteksponerede på deres munde. I *Alphabeth* sprøjter plantelignende kønsorganer både sæd og bogstaver ud og man kunne fristes til at tolke denne lille film som et billede af Kundska-bens Træ, der sprøjter fristende viden ud både i form af verbale og kropslige udsondringer. Billedet skaber angst hos pigen og indvarsler dommedag. Man kunne gå videre og oversætte forældrene i *Grandmother* til Adam og Eva, der forgriber sig og spiser af træets æbler og derfor straffes med kropslig indsnævring. De slæber rundt på arvesynden og deres søn prøver ligesom Henry og *Elefantmanden* febrilsk at komme tilbage til det tabte paradys. Vejen til paradys er fornægtelsen af den kønslige omgang og kan jo desværre kun realiseres i døden.

I *Twin Peaks* bliver både seksualofrene og detektiverne straffet for

deres nysgerrighed. Pigerne med døden til følge og detektiverne med det spærrede udsyn og den kropslige indsnævring; jo flere spor og informationer de kradser ned under deres negle, jo mindre overblik, forståelse og ro får de. Hermed er dommedag allerede begyndt i dette billede på informationsalderens naturlige og frembrusende inerti.

I *Eraserhead* kæmper hovedet med kroppen om herredømmet over Henry. Hvis vi fortsætter lignelsen, kunne vi læse Henry som en symbolsk fremstilling af en blyant med viskelæderhoved. Forneden spyr blyanten skrift eller sæd ud og foroven prøver viskelæderhovedet at rette op på fadæsen og viske sporene ud igen.

Henry stresser rundt for at tørre slimede sokker på radiator, vaske penge rene, hive sædceller ud af sin kone igen, dræbe sit afkom, men lige meget hjælper det: Sædcellerne eller sporene presser sig alligevel ud omkring ham i kaotiske og uforudsigelige baner.

De nødvendige spor

Engang imellem giver Lynch små ansatser til håb, men hver gang slår han det ned igen. Mange – især jungianske – analyser af *Eraserhead* og *Blue Velvet*, tolker filmene som positive rejser ned i underbevidstheden, der forener de mandlige og de kvindelige sider, men jeg mener, at Lynchs hermetisk lukkede og ironiske stil i den grad forhindrer dette. For mig at se formidler han en uløselig konflikt. Konflikten mellem at ville holde på alting, såvel viden som drifter, men samtidigt partout at ville ud med sproget, og kommer sproget ikke ud, ja så kommer kroppen fx. i form af sæd. Blyantstiften kan ikke viskes væk, før den har skrevet et og andet.

Menneskene er ikke skabt til at leve som isolerede små æsker, men netop til at søge hinanden og sætte sig spor. At vi så render rundt med arvesynden og konstant påkalder os straf for de spor vi sætter, er et neurotisk træk, som især den freudian-ske psykoanalyse kæmper for at gøre os opmærksomme på.

Lynch har efter sigende afvist psykoanalysen, da han er bange for, at det vil ødelægge hans filmsprog. Måske ville det i stedet gøre det lille spinkle håb i Pandoras æske større og give det lov at vokse sig stor nok til at kunne overleve en flyvetur ude i den virkelige verden.