

# **Bare en drøm?**

**En analyse av *Mulholland Drive* og fortolkninger av  
filmen i diskusjonsgrupper på Internett**



Av Jørund Høie Skaug

Hovedoppgave i medievitenskap  
Institutt for medier og kommunikasjon  
Universitetet i Oslo  
Vår 2005

**Sammendrag:** Denne hovedoppgaven er en kombinasjon av filmanalyse og en kvalitativ resepsjonsanalyse med et medieetnografisk perspektiv. David Lynchs *Mulholland Drive* (2001) har en utradisjonell narrativ struktur som fikk mange filmkritikere til å omtale den som severdig, men blottet for noen egentlig fortelling. I filmdiskusjonsgrupper på Internett er den primære aktiviteten derimot å snu hver stein i fortellingen. Den overordnede problemstillingen lyder: *hva kjennetegner den medierte fortolkningsaktiviteten i Mulholland Drive-diskusjonsgrupper, og hvordan bidrar fortolkningene til å forme diskursen om filmen?* Oppgaven undersøker gjennom blant annet drøfting av postmoderne estetikk og kognitiv filmteori hvilke trekk ved filmen som utløser narrativ utforskningstrang. Sentrale teoretikere i filmanalyse-delen er Torben Grodal, Anne Jerslev og David Bordwell. Ved å holde analysen av filmen opp mot utbredte teorier på Internett, forsøker jeg å sirkle inn fortellingens essens, og undersøker om fortolkning i diskusjonsgrupper kan bidra til en større forståelse av *Mulholland Drive*.

De sentrale analytiske verktøyene i den empiriske delen av oppgaven er dokumentanalyse og diffusjonsteori. Oppgaven argumenterer for at narrasjonen i *Mulholland Drive* setter fleksible rammer for at tilskuere kan forme filmens tekst, og at narrativets åpenhet muliggjør ulike nivåer av fortolkning som oppleves som meningsfylt av aktørene i nett-kulten. Oppgaven konkluderer med at særlig *innovatørene* har et stort potensial til å forme meningen med filmteksten, men at deres posisjon i populærkulturens ytterkant gjør dem til en elite uten makt.

**Abstract:** This thesis is a combination of a film analysis and a qualitative reception-analysis with a media-ethnographic perspective. *Mulholland Drive* by David Lynch (2001) is a film with an unusual narrative structure, which made many film critics label it as interesting, but void of a real story. In opposition to this, there exists a lot of film discussion groups in the Internet, whose primary activities are to reveal the story of *Mulholland Drive*. The central question explored is: *What are the characteristics of the mediated interpretative activities in Mulholland Drive-discussion forums on the Internet, and how do these interpretations contribute to influence the discourse about this movie?* The most important theoretical perspectives utilized to explore this question are discussions of postmodern aesthetics and cognitive film theory. Torben Grodal, Anne Jerslev and David Bordwell are the central theorists in the film analysis. By analyzing my interpretations of the film compared to the theories circulating on the Internet, I narrow down the essence of the film's narrative, and explore how film interpretations in cyberspace can contribute to a broader understanding of the film.

The analytical tools in the empirical section of this thesis are document analysis and diffusion theory. The thesis argues that the film-text creates a flexible framework for the viewer's influence over the meaning of the film, and that the openness of the narrative allows different levels of interpretation, which are experienced as meaningful by the members of the net-cult. The conclusion is that especially the *innovators* in the discussion forums contribute significantly in influencing the meaning of this film-text, but their position in the fringes of popular culture, leave them out in the cold as a powerless elite.

Æres den som æres bør:

"Good Cop" Arnte: for knakende god veiledning, og for å ha gitt meg troen på at dette slett ikke var så vrient som jeg ville ha det til.

Min kone, bedre halvdel, og universelt sexsymbol "Bad Cop" Hedvig: for suvuren lesning, oppmuntring og stive Gin Tonics ved behov.

Sekretær Gaia: for myk pels, turer i skog og mark, og en labb å holde i.

Espen: for mange garasjekvalitetspauser med kaffe, snus, sladder og sigaretter.

Atle og Cecilie: for tips, tilbakemeldinger og godt samarbeide.

Ellers takk til alle studenter og ansatte på IMK som har bidratt i en eller annen form, mediefaglig og/eller sosialt.

## INNHold

### KAPITTEL 1: INNLEDNING OG PROBLEMSTILLING..... 3

- 1.1. Lynch-het og filmkult ..... 3
- 1.2. *Mulholland Drive* i mediene..... 5
- 1.3. Problemstilling ..... 8
- 1.4. Oppgavens oppbygning..... 9

### KAPITTEL 2: ANALYSEOBJEKTER..... 11

- 2.1. Usenet, diskusjonsgrupper og forum..... 11
- 2.2. *Mulholland Drive* i *fandom* på Internett..... 12
- 2.3. Weird Americana – David Lynchs filmografi ..... 13
- 2.4. "Now I'm in this dreamplace"! Narrativ diskurs i *Mulholland Drive*..... 16

### KAPITTEL 3: FILMANALYSE OG TEORI..... 23

- 3.1. Håndverk eller brukskunst? Bruk av teori og analyse ..... 23
- 3.2. Postmoderne estetikk, ironi og tilskuerposisjonering..... 26
- 3.3. Hvem forteller? Neoformalisme og narratologi..... 30
- 3.4. The blonde did it! Historien fortalt i rammefortelling og drømmefortelling.... 32
  - 3.4.1. Drømmefortellingen..... 33
  - 3.4.2. Bare en drøm? ..... 38
- 3.5. Kognitivism vs Psyko-semiotikk: brytninger i det filmteoretiske felt ..... 41
- 3.6. Torben Grodal og karakteridentifikasjon ..... 42
- 3.7. Et narrativt Stockholms-syndrom..... 45
- 3.8. Implisitte og symptomatiske meningsnivåer i *Mulholland Drive*..... 47
- 3.9. Howdy! *Das unheimliche* i Cowboydrakt..... 50
- 3.10. Flashbacks og *mindflicks*. ..... 52

### KAPITTEL 4: RESEPSJONSTEORI, MEDIETNOGRAFI OG

### METODISKE REFLEKSJONER..... 55

- 4.1. Resepsjonsforskning og populærkultur ..... 55
- 4.2. Avgrensinger, gyldighet og kildekritikk på Internett ..... 58
- 4.3. Etske betraktninger ..... 61
- 4.4. Resepsjonsteoretiske og Medieetnografiske utgangspunkter ..... 62



## **KAPITTEL 5: FOLKELIGE FORTOLKNINGER OG FORSTÅELSER 67**

5.1. Idealtyper og diffusjonsteori.....	67
5.2. Hovedtendenser.....	70
5.3. Gåtefulle narrative linjer og detaljer .....	76
5.3.1. Liket i Sierra Bonita apartments.....	77
5.3.2. Drøm og virkelighet, Dan og Ruth.....	82
5.3.3. Freud, Gud og fortolkning inn i evigheten.....	88
5.4. Portrett av en innovatør .....	92
5.5. En elite uten makt? Aficionados, citizens og players.....	97

## **Kapittel 6: Konklusjon og cliffhanger ..... 103**

## **REFERANSELISTE ..... 111**

## **Vedlegg: hyperlenker til alle innlegg fra datamaterialet ..... 121**

## KAPITTEL I: INNLEDNING OG PROBLEMSTILLING

### 1.1. Lynch-het og filmkult

Ukonvensjonelle narrativ og fortellertekniske eksperimenter kombinert med en særegen filmatisk stil. Ondskaper som sprenger idyllen med ekspressiv vold. Dette er temaer og sentrale elementer som har bidratt til å etablere David Lynch som en av de mest interessante nålevende filmskapere. Tematikk, estetikk og narrativ<sup>1</sup> blir i sum en egen *Lynch-het*, som gjennomsyrrer hele hans produksjon, og som fører til bestemte forventninger overfor en Lynch-film. Vi blir ikke nødvendigvis overrumplet av gåtefull symbolikk, de psykopatiske og perverterte skurkene eller alle referansene han fyller sine bilder med. Skulle det komme en baklengstalende dverg ridende på en sopelime iført slangeskinnsjakke<sup>2</sup>, kan dette ganske enkelt skrives på kontoen for Lynch-het. Det finnes selvfølgelig mange unntak i regissørens produksjon, filmer som *The Elephant Man* (1980) og *The Straight Story* (1999) er lett tilgjengelige, uten for mange fortellermessige krumspring. Men det er i stor grad skildringene av de mørke og mystiske sidene ved menneskenaturen og tilværelsen som Lynch er mest berømt, beryktet og gjennomanalysert for. Allikevel var det vanskelig å ikke bli overrasket over *Mulholland Drive* (2001).

”A love story in the city of dreams” har David Lynch kalt filmen.<sup>3</sup> En bekjent uttalte ”jeg tror ikke David Lynch har hatt noen klar tanke med denne filmen i det hele tatt, han bare sitter og ler”. Selv var jeg komplett forvirret, men oppglødd etter å ha sett filmen. Umiddelbart slo jeg meg til ro med at dette ikke nødvendigvis var en film som måtte fortolkes fullt ut, men et verk som kunne leses episodisk og nytes som et fortellerteknisk eksperiment med sterke visuelle og musikalske kvaliteter. Filmen framstod som beslektet tematisk med *Lost Highway* (1997), siden begge filmer har tydelige narrative brudd et stykke ut i filmen hvor karakterer transformeres eller skifter navn, men jeg opplevde *Mulholland Drive* som langt mindre kynisk og kald. I mangel av en bedre forklaring var det fristende å kalle fortellingen for styrt av en

---

<sup>1</sup> Jeg velger å benytte meg av Kristin Thompsons definisjon av narrativ, som lyder slik: ”In any medium, a narrative can be thought of as a chain of events occurring in time and space and linked by cause and effect”. (Thompson 1999:10)

<sup>2</sup> Se for eksempel dverg/drømmesekvensen i filmen *Living in Oblivion* (Tom DeCillo 1995) for en parodi på Lynch-het.

<sup>3</sup> <http://www.geocities.com/Hollywood/2093/mulhollanddrive/intherald.html>

Intervju med David Lynch i *International Herald Tribune Online*. Søk foretatt 23.09.03

drømmelogikk, men da jeg noen måneder så *Mulholland Drive* igjen, uten noen bevisst intensjon om å avkode filmen, var jeg fortapt på vei ut av kinosalen. Mønstre i fortellingen hadde begynt å avtegne seg, og det ble umulig å leve med den forklaringen jeg hadde slått meg til tåls med tidligere. Det begynte å ane meg hvordan deler av handlingen måtte være drøm eller fantasi, men nøyaktige grenser mellom drømmestruktur og virkelighet var vanskelige å fastslå, likeledes de narrative motiver for at filmen hadde fått en slik fortellerstruktur. En sammenheng i fortellingen måtte det være, uten at jeg var i stand til å sette sammen bitene i puslespillet på egen hånd. Men i forbindelse med at *Mulholland Drive* ble vist på Cinemateket våren 2003, trykket Dagbladet en lenke til en artikkel med en analyse av filmen på nettstedet [salon.com](http://salon.com).<sup>4</sup> Dette ga meg noen svar, flere spørsmål og en inngangsbillett til kulten rundt filmen.

Analysen redegjorde detaljert og overbevisende for fortellingens kronologi og årsakssammenhenger, og overbeviste meg om at det var et system i galskapen. Men det mest interessante ved artikkelen var for meg lesernes respons og kritikk av analysen som fulgte etter artikkelen, hvor det ble framsatt alternative løsninger og innfallsvinkler. Mangfoldet og variasjonene i disse fortolkningene ledet meg videre ut på nettet, hvor det raskt viste seg at det var stor aktivitet rundt filmen i diskusjonsgrupper og forum tilknyttet forskjellige websider. Et tilsynelatende trivielt fenomen uten noen status tilknyttet seg, som begynte pirre min faglige nysgjerrighet ettersom jeg ble oppmerksom på hvordan det var mulig å tøye og fortolke teksten på stadig nye måter. Diskusjonsgrupper og forum kan ses på som digitale versjoner av uformelle kafesamtaler om filmen etter forestillingen, men kafesamtaler resulterer ikke uten videre i store mengder tekst tilgjengelig for lesning og respons og analyse. Tekstene som genereres i diskusjonsgrupper og forum utgjør et rikt kildemateriale som satte meg på ideen om å se på fenomenet med et resepsjonsteoretisk blikk.

De fleste av oss har erfart følelsen av å bli snytt på slutten av en film, en tv-serie eller bok, og den Aristoteliske modellen for en fortelling med en begynnelse, en midte og

---

<sup>4</sup> Wyman med flere 23.10.2001: "Everything you were afraid to ask about "Mulholland Drive".

Tilgjengelig: [http://archive.salon.com/ent/letters/2001/10/26/mulholland\\_drive/index.html](http://archive.salon.com/ent/letters/2001/10/26/mulholland_drive/index.html)

Søk foretatt 17.09.2003

en slutt som leder til *katharsis* kan sies å ha et jerngrep over hovedstrømmen av fiksjon i vår kultur. Mangelen på narrativ lukning i *Mulholland Drive* fører til at mange tilskuere blir irriterte og likegyldige, og finner det lite hensiktsmessig å lete etter årsakssammenhenger og mening i filmen. Denne oppgaven handler om engasjementet til et rastløst og målrettet segment av publikum, hvor man aktivt går inn for å finne struktur og kronologi i fortellingen. I dette perspektivet er filmen mettet av mening, og den rådende diskursen er at filmen bør ses flere ganger for å avkodes. I sterk kontrast til mediernes oppfatning av filmen, som kan oppsummeres som ”vi aner ikke hva denne filmen handler om, men gå og se den likevel.”



Illustrasjon 1: Essensen av Lynch-het: Et mystisk rom, to mystiske menn. I virkeligheten er skuespilleren som agerer Mr. Roque i rullestolen kortvokst, men her har han på en ”body-suit” for å framstå med normal høyde. Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm>  
Søk foretatt 02.04.2005.

## **1.2. Mulholland Drive i mediene**

*Mulholland Drive* fikk mange gode omtaler da den ble sluppet på kino; den ble blant annet kåret til beste film av New Yorks kritikere i 2001, David Lynch delte prisen for beste regi med Coen-brødrene på Cannes-festivalen, og han ble nominert til Oscar som beste regissør. Hånd i hånd med de rosende omtalene advarte likevel mange kritikere publikum om at det ville være håpløst å søke etter en sammenheng og mening ved filmen. ”Det nytter nesten ikke å beskrive den sammensatte, rikt

befolkede og tilsynelatende usammenhengende historien”, skrev Dagbladet, under overskriften ”Uforståelig bra”<sup>5</sup>. “This is a movie to surrender yourself to. If you require logic, see something else, *Mulholland Drive* works directly on the emotions, like music” skrev Chicago Sun-times<sup>6</sup>, og som et ekko av min bekjente omtalte *Filmpolitiet* i NRK Petre filmen slik: ” Den er veldig fin uten at du skjønner et kvekk. Jeg tror ikke engang David Lynch skjønner hva slags film han har laget”<sup>7</sup>. Avisen The Observer var i likhet med de fleste kritikere i villrede om det fantes noen egentlig fortelling i filmen, men åpnet for en løsning ved å invitere leserne til konkurranse om den beste fortolkningen av *Mulholland Drive*.<sup>8</sup> Oppfatningen av *Mulholland Drive* som ugjennomtrengelig gjenspeiles også i de mer lunkne kritikkene, hvor det typisk settes spørsmålsteget ved et filmprosjekt som ikke er i stand til å gi tilskuere noe så basalt som narrativ lukning.

Medieomtalen bidro langt på vei til å gi filmen et eksperimentelt, avantgardistisk og mystisk preg som gjør det nyttig å vise til David Bordwells beskrivelse av *kunstfilmen*, innenfor hans modell av narrasjonsmodi. Kort fortalt beskriver Bordwells narrasjonsmodi historiske sett med normer for narrativ konstruksjon, med klassisk, fortellende film som den dominerende retning. Kunstfilmen står i opposisjon til denne retningen, og karakterises blant annet ved flertydige og åpne narrativ i motsetning til den såkalte sømløse Hollywood-måten å fortelle på. Kunstfilmens mål er i følge Bordwell å få sine tilskuere til å reflektere kritisk, og distanse og ambivalens utgjør en stor del av brillene kunstfilm ses med. En idealtilskuer innenfor kunstfilm søker ikke først og fremst underholdning og innlevelse mener Bordwell videre, men møter filmen med refleksivitet, og i tilfeller hvor handlingsforløp og fiksjonsunivers løper løpsk er den korrekte tilnærmingen til filmen ” (...) one in which we are content not to be able to decide” (Bordwell 1989:268). Narrativ lukning er altså ingen nødvendighet for en film som vurderes som kunstfilm, og kritikernes holdninger i vurderingen av *Mulholland Drive* må slik sies å være en del av forestillingen om kunstfilm. Men det er ikke enkelt å gi et entydig svar på hvor

---

<sup>5</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/03/22/320774.html> Søk foretatt 17.09.03

<sup>6</sup> [http://www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/2001/10/101205.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2001/10/101205.html) Søk foretatt 10.06.04

<sup>7</sup> <http://www.nrk.no/programmer/radio/filmpolitiet/1759454.html> Søk foretatt 17.09.03

<sup>8</sup> <http://observer.guardian.co.uk/screen/story/0,6903,636136,00.html> I denne artikkelen presenteres det også ti ledetråder fra David Lynch som senere ble vedlagt DVD-utgaver av filmen. Søk foretatt 17.09.03

kunstfilm og hovedstrøms-film skiller lag. En smal film kan markedsføres som en *arthouse*-film for å nå ut til et bestemt publikum, og en hovedstrømsfilm kan bruke kunstfilmens virkemidler for å framstå som sofistisert. En film som *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) er et eksempel på en film som befinner seg i et slags grenseland mellom hovedstrøms- og kunstfilm. Uansett sjanger eller status, er mange filmteoretikere opptatt av hvordan tilskuere streber etter sammenheng mellom bildene – som detektiver.

Detektivmetaforen er derfor en enkel måte å uttrykke forholdet mellom tilskuere og film. For eksempel mener Eivind Røssaak og Christian Refsum at det er i møtet med en film ”skopofilien (synsdriften) og epistemofilien (kunnskapsdriften) forenes. Som detektiver jakter vi på mening i fotsporene til våre filmhelter på lerretet” (Røssaak og Refsum 2004:65). Overført til en tilskuersituasjon betyr dette at uansett hvor kunstnerisk en film er, ser vi den med visse forventinger til sjanger og fremdrift. Som filmtilskuere besitter voksne internalisert kunnskap om hvordan film fortelles, og behovet for å samle ledetrådene slik at en film kan lukkes narrativt er aktivt til stede hos de aller fleste. Bordwell beskriver også tilskueres filmopplevelse analogt med detektivarbeide: (...) ”she or he picks up cues, recalls information, anticipates what will follow, and generally participates in the creation of the films form. The film shapes particular expectations by summoning up curiosity, suspense and surprise (Bordwell 2001:65). Detektivmetaforer og -analogier er nyttige innfallsvinkel til å forstå relasjoner mellom tekst og leser, mellom film og tilskuer, som målrettede. En slik målrettethet er åpenbar innenfor rammen av klassiske narrativ, men finnes også i et stort omfang hos tilskuere stilt overfor *Mulholland Drive*. Filmen er kanskje i slekt med fortellerstrategiene benyttet i kunstfilm, men signaliserer på mange nivåer at den ikke er en ren kunstfilm som skal utelukkende vurderes reflektivt og intellektuelt. Referanser til sjangere som film noir og thriller, verk fra filmhistorien og Lynchs egne verk, samt et vell av hint i fortellingen som tilsynelatende leder mot en helhet fungerer som åter for tilskuere til å avkode filmen og plotet, og se den flere ganger.

Bordwell definerer *plot* som en måte å organisere narrativet på, som det tilskueren faktisk får se (Bordwell 2001:68). Det tilskueren faktisk får se, kalles forvirrende nok også den narrative diskursen, dette vil bli nærmere drøftet i kapittel tre. Selve historien består altså av mer enn den narrative diskursen, den inkluderer

begivenheter som tilskueren ikke nødvendigvis får se i en kausal årsakskjede, men som han eller hun må resonnerer seg fram til på bakgrunn av den narrative diskursen. (Bordwell 2001:67). Tilskuere som er overbevist om at det finnes et meningsfylt narrativ i *Mulholland Drive* søker derfor å finne informasjonen som *plotet holder tilbake*.

### **1.3. Problemstilling**

I denne oppgaven vil jeg ved å blande filmanalyse og resepsjonsteori med et medietnografisk perspektiv forsøke å bidra til nye innfallsvinkler overfor velkjente spørsmål innen medievitenskapen og andre fortolkende vitenskaper; nemlig hvor tekstens mening finnes og dannes. En åpen filmtekst som *Mulholland Drive* setter i gang andre prosesser hos sitt publikum enn filmer med narrativ lukning, og er et godt utgangspunkt for å se nærmere på hva slags produktiv kapasitet et segment av publikum med røtter i en *fandom*-kontekst har<sup>9</sup>. Jeg vil ta utgangspunkt i kvalitativ tekstanalyse som søker å gi svar på hvilke trekk og egenskaper ved filmen som gjør at behovet for narrativ lukning oppstår, og sammenstille analysen med ulike forståelser og fortolkninger av *Mulholland Drive* i diskusjonsgrupper og forum.

Generelt er resepsjonsteori orientert mot leserens eller tilskuerens innflytelse over teksten. En resepsjonsteoretiker som Hans Robert Jauss mener at et verk først blir fullstendig når lesere gir det mening (Jauss 1982), mens de ivrigste representantene for leser-orienterte teorier har hevdet at teksten knapt eksisterer, og i hvert fall ikke besitter mening, før den leses.<sup>10</sup> Sentralt i oppgaven blir det derfor å analysere om det finnes en essens i filmens tekst, hvordan tilskuere eventuelt forholder seg til denne, og på hvilke måter tilskuere kan utvide fortolkningsrommet for filmens narrativ. Ved å søke etter filmtekstens essens gjennom filmanalyse og analyse av diskusjonsgrupper, vil jeg synliggjøre at et av målene med oppgaven også er å undersøke om "folkelige fortolkninger" kan ha noe å tilføre akademisk filmanalyse og kritikk. Metodisk vil jeg bevege meg innenfor tradisjonell humanistisk metode, med vekt på å se deler og helhet i lys av hverandre jamfør hermeneutisk metode. Når jeg

---

<sup>9</sup> Begrepet *fandom* springer ut av engelske *fan* (tilhenger), og er et samlebegrep for kulturelle fellesskap som oppstår i forbindelse med populærkulturelle filmer, tv-serier, musikk, tekster og så videre. Se for eksempel Tulloch 1995 for en nærmere drøfting av begrepet.

<sup>10</sup> Se for eksempel Stanley Fish 1980.

forholder meg til faktiske tilskuere innenfor en sosial gruppe - diskusjonsgrupper og forum - ser jeg det som naturlig å ha en medietnografisk tilnærming til empirien.

En overordnet problemstilling lyder dermed slik: *hva kjennetegner den medierte fortolkningsaktiviteten i Mulholland Drive-diskusjonsgrupper, og hvordan bidrar fortolkningene til å forme diskursen om filmen?* En underordnet problemstilling jeg vil følge, som også fungerer som en inngang til filmanalysen er *hvilke trekk ved Mulholland Drive utløser behovet for forståelse og fortolkning?* En analyse og fortolkning av filmen er etter min mening et nødvendig startpunkt som bidrar til en rikere forståelse av teksten, og jeg støtter meg her på blant annet Jostein Gripsrud, som har betegnet det som en logisk kortslutning å skille tekstanalyse og resepsjon (Gripsrud 1995:14). Oppgaven vil være forholdsvis jevnt fordelt mellom empiri og teori, og teori fra ulike felt vil bli benyttet for å belyse problemstillinger og gjennomføre analysen.

#### **1.4. Oppgavens oppbygning**

I kapittel to vil jeg presentere analyseobjektene nærmere. Diskusjonsgrupper og forum befinner seg i et skjæringspunkt mellom private samtaler og offentlige dokumenter, noe som også vil bli nærmere drøftet i kapittel fire, som er et metodekapittel viet til datainnsamling og empiri. I kapittel to gir jeg i forhold til diskusjonsgrupper og forum først og fremst en oversikt over kommunikasjonsstruktur og begrepene knyttet til dem. Det blir deretter et overblikk over folkelig fortolkning rundt *Mulholland Drive* på Internett, og en oversikt over David Lynchs filmografi. For å kunne følge analysene videre i oppgaven, ser jeg det som nødvendig å gi et innblikk i hans filmografi og et detaljert handlingsreferat av filmen.

Kapittel tre er en analyse av filmen i dialog med ulike analytikere og filmteoretiske innfallsvinkler, med hovedvekt på postmoderne estetikk, narratologi og kognitivistisk teori. Sentrale teoretikere som vil bli benyttet er David Bordwell (1985, 1989, 1996, 2001), Torben Grodal (1997) og Anne Jerslev (1991, 2001). I tillegg vil Sigmund Freuds teori om *det uhyggelige* (1919) bli benyttet. Metodiske betraktninger om filmteori og analyse blir gitt innledningsvis i kapittel tre. Jeg vil likevel kort skyte inn her at jeg avgrenser filmanalysen til de narrative elementer og sekvenser i filmen jeg



finner mest relevante i forhold til problemstillingen. Et viktig narrativt element som lyd må jeg se bort fra på grunn av plasshensyn.

Kapittel fire er innledningen til oppgavens empiridel, og er et teori- og metodekapittel hvor det blir en gjennomgang og drøfting av resepsjonsforskning, medieetnografi, samt en redegjøring for utvalg av empiri, empiriens opphav, og den kommunikative konteksten på Internett. Videre vil metodiske spørsmål knyttet til dokumentanalyse, Internett som kilde til empiri og etiske betraktninger bli drøftet. Kapittel fem er en analyse av empirien, hvor jeg konstruerer forskjellige idealtyper som bidrar til å forme diskusjonen om filmen. Diffusjonsteori (Everett Rogers i Svennik Høyer 1989) vil her være det mest sentrale analytiske verktøyet. Idealtypene og deres posisjoner sett i forhold til et større medielandskap, vil bli vurdert opp mot idealtypene *citizens* og *players* (Trine Syvertsen 2004), idealtyper for ulike epoker i kringkasting og konvergensutvikling

Kapittel seks er et oppsummerings- og konklusjonskapittel hvor jeg samler trådene fra oppgavens to deler, vurderer problemstillingene i lys av det analytiske arbeidet og skisserer ideer til videre forskning.

"I don't wanna go."  
"Go where?"  
"For a ride."  
"A ride... now, that's a good idea. Okay, let's go."  
(*Blue Velvet*)

## KAPITTEL 2: ANALYSEOBJEKTER

I dette kapittelet vil jeg gi en oversikt over den relativt korte historien til tekstbasert nettverks-kommunikasjon, og raskt beskrive hvordan diskusjonsgrupper og forum fungerer i praksis. Jeg vil også skissere omfanget av ulike aktiviteter rundt *Mulholland Drive* på Internett, og ser det som naturlig for den videre analysen å presentere hovedlinjene i David Lynchs filmografi. Før selve filmanalysen starter i neste kapittel, gir jeg et relativt detaljert overblikk over den narrative diskursen i *Mulholland Drive*.

### 2.1. Usenet, diskusjonsgrupper og forum

Den første muligheten for å kommunisere tekstbasert med datamaskiner oppstod i 1979, da Usenet-nettverket ble tatt i bruk. To studenter i USA konstruerte et datanettverk for å la brukere av Unix-programvare kommunisere direkte med hverandre kun for kostnaden av tellerskritt. Det viste seg raskt at det var et glimrende konversasjonsverktøy på en global skala. Howard Rheingold har beskrevet Usenet og diskusjonsgrupper slik:

Usenet is a place for conversation or publication, like a giant coffeehouse with a thousand rooms; it is also a worldwide digital version of the Speaker's Corner in London's Hyde Park, an unedited collection of letters to the editor, a floating flea market, a huge vanity publisher, and a coalition of every odd special-interest group in the world (Rheingold 1994: 130).

I dag bruker et ukjent antall mennesker, sannsynligvis millioner, diskusjonsgrupper og forum på Internett. Usenet-nettverket eksisterer enda, og har forgreninger til Internett, for eksempel via søkemotoren Google, uten å være en egentlig del av Internett. De fleste internettbrukere stifter bekjentskap med mer eller mindre institusjonstilknyttede grupper og forum andre steder på verdensveven enn via Usenet-strukturen.

Det grunnleggende elementet i diskusjonsgrupper og forum er et *innlegg*. Når et innlegg er publisert, eller *postet*, utgjør det starten på en *tråd*, som vokser ettersom innlegget får respons. De aller fleste grupper og forum har en moderator som fjerner innlegg som ses på som upassende, og denne portvaktfunksjonen ses på som nødvendig av de fleste brukere. Det er likevel ikke uvanlig at det oppstår *flame wars*, hvor diskusjonen kan utvikle seg til åpen konflikt, som i tråd med offentlighetsidealet er tilgjengelig for alle. Alle brukere står fritt til å poste innlegg og starte en ny tråd,

og all aktivitet i gruppene skjer offentlig. Offentlighetsaspektet er en viktig og unik del av kulturen, og alle brukere har muligheten til å simultant være utgiver og leser, og har muligheten til å komme i direkte kontakt med andre brukere via e-post. I usenet-grupper kan man også stenge av andres innlegg ved å skrive inn navnet deres i en *kill file*, som gjør at den fornærmede part reserverer seg fra å lese innlegg fra andre på sin datamaskin.

Hovedskillet mellom diskusjonsgrupper i Usenet-nettverket og andre typer diskusjonsgrupper og forum, er at de siste som oftest er tilknyttet kommersielle websider. De er i større grad enn på Usenet underlagt moderatorer og er ofte en liten del av tilbudet på en webside. Diskusjonene er altså ikke frie i samme forstand som i Usenet-nettverket, brukere av grupper og forum tilknyttet kommersielle websider kan for eksempel ikke selv definere og stemme fram en ny gruppe. Kommunikative aspekter som er spesielt for diskusjonsgrupper og forum er selvsagt at all kommunikasjon foregår kun ved tekst og er *computermediert*, og at diskusjonsgrupper og forum ikke foregår ikke i reell tid, slik at tråder kan utvikle seg over mange måneder. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel fire og fem.

## **2.2. Mulholland Drive i fandom på Internett**

*Mulholland Drive* filmen diskuteres på Usenet i for eksempel alt.tv.twin-peaks og alt.movies.david-lynch, med en topp i aktivitetsnivået i etterkant av at filmen ble sluppet på video og DVD. Det er ikke diskusjon rundt *Mulholland Drive* i den norskspråklige delen av Usenet, og svært sparsomt med aktivitet i norskspråklige diskusjonsgrupper og forum, derfor vies denne oppgaven utelukkende til engelskspråklige grupper og forum, som er langt rikere på materiale. Det nøyaktige omfanget av diskusjon er likevel vanskelig å fastslå. Innholdet i mange forumer slettes fra websider etter en viss tid, men en antydning av omfanget kan gis med et blick på rottentomatoes.com, en webside dedikert til film med et svært aktivt *Mulholland Drive*-forum<sup>11</sup>. På rottentomatoes.com oppbevares alle tråder i aktive forum, og telleren viste ved et søk 15.10.2004 1785 innlegg om *Mulholland Drive* siden forumets start i 2001. Det finnes mange lignende forum på andre websider, og når hver artikkel kan generere hundrevis av svar i en tråd (og tusenvis av rene lesninger i

---

<sup>11</sup> <http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=122732> Søk foretatt 28.01.2004.

tillegg) og Usenetbaserte-grupper kommer i tillegg blir det i sum en enorm mengde tekst. All tekst er selvfølgelig ikke fortolkninger av filmen, og graden av seriøsitet i fortolkningene varierer sterkt, men det er jakten på mening og helhet som først og fremst kjennetegner den fortolkende aktiviteten rundt *Mulholland Drive*.

Diskusjoner og fortolkninger av typen denne oppgaven handler om er typiske for fandom. Fandom er tumleplass for fans og autodidakter fra populærkulturelle felt, og har gode villkår på nettet utenfor massemedienes godt bevoktede porter. IRC (Internet relay chat), diskusjonsgrupper og elektroniske oppslagstavler er svært populære samlingspunkter for de aktive innen fandom på grunn av de elektroniske fellesskapenes globale karakter som gjør det enkelt å søke seg fram til likesinnede. Foruten diskusjonsgrupper og forum finnes det alt fra velorganiserte fansider<sup>12</sup> til lange og vekttallstunge essays<sup>13</sup> på om *Mulholland Drive* på nettet.

### **2.3. Weird Americana – David Lynchs filmografi**

David Lynchs produksjon spriker i mange retninger, og det er alltid uforutsigbarhet knyttet til hans tv- og filmprosjekter. Hans surrealistiske spillefilmdebut *Eraserhead* (1976) ble etterfulgt av den konvensjonelt fortalte sentimentale *Elephant Man* (1980), og lignende kontraster finnes også i hans senere produksjon. Etter noir-marerittet *Lost Highway* (1997) regisserte Lynch *The Straight Story* (1999), den saktmodige historien om Alvin Straight som kjører gjennom USA på sin motoriserte gressklipper for å gjenforenes med sin bror, for så å vende tilbake til et mørkt noir-univers uten narrativ lukning i *Mulholland Drive*. Lynch har parallellt med kontrastene i sin produksjon vært gjenstand både for intens kultdyrkelse og kalde skuldre fra det mer brede publikum, kritikere samt film og tv-industrien; gjerne samtidig.<sup>14</sup>

Testvisninger av Lynch-filmer har ofte endt med at store deler av testpublikummet går sin vei i raseri, og etter å ha revitalisert tv-mediet (i fellesskap med Mark Frost) med *Twin Peaks* røk han uklar med nettverket ABC når situasjonskomedien *On the air* (1992) ble kansellert. På 80-tallet ble Lynch på bakgrunn av suksessen med *Elephant Man* hyret av den mektige produsenten Dino De Laurentiis til å regissere

---

<sup>12</sup> Se for eksempel <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 21.02.2004.

<sup>13</sup> Se for eksempel [http://www.themodernword.com/mulholland\\_drive.html](http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html) Søk foretatt 21.2.2004.

<sup>14</sup> Se for eksempel Woods 2000 for antydninger om økonomisk inntjening i Lynch-filmer.

science-fiction filmen *Dune* (1984), en økonomisk katastrofe som ble sablet ned av filmkritikere. Men i kontrakten med De Laurentiis hadde Lynch sikret seg at han kunne regissere en lavbudsjettfilm basert på egne ideer, og *Blue Velvet* (1986) gjorde det relativt godt kommersielt, i tillegg til å gi ham status som en postmoderne<sup>15</sup> auteur. Slike svingninger mellom kunstneriske triumfer og økonomiske nedturer går gjennom hele hans karriere, andre eksempler er *Wild at Heart* (1990) som vant gullpalmen på Cannes-festivalen, men også en film som fikk svært blandet kritikk, og *Twin Peaks: Fire walk with me* (1992) som floppet overalt utenom i Japan.

David Lynch har blitt beskyldt for å være en misogynist (på bakgrunn av *Blue Velvets* sadomasochisme og fokus på voyeurisme), for å være en overfladisk regissør som tegner sine karakterer som rene sjablonger (for eksempel Lula og Sailor i *Wild at Heart*), og som en regissør man ikke kan stole på etisk sett<sup>16</sup>, men har i liten grad imøtegått kritikken. Han er notorisk uvillig til å uttale seg om den dypere meningen med sine filmer, og har sagt at å gi intervjuer er som å befinne seg foran en eksekusjonspelotong, bortsatt fra at man ikke dør (Lynch i Woods 2000:188). Han er inntil det monomane opptatt av å bevare *mysteriene* i sine filmer, og nekter som oftest å diskutere sine intensjoner, motiver og løse tråder. Men ikke uten grunn: "Jeg forstår ikke, hvorfor folk vil have, at et kunstverk skal have en mening, eftersom de uten videre aksepterer, at livet selv ikke giver mening overhodet" (Lynch i Jerslev 1991:18).

Mye av kontroversen rundt Lynch som regissør kan forklares med at han befinner seg i et spenningsfelt mellom hovedstrømsfilm og kunstfilm. Hans filmspråk kan sies å ha basis i den klassisk, fortellende filmen, men dette er (i hans minst tilgjengelige) filmer kun et utgangspunkt for hyperstiliserte, mørke visjoner om skakkjorte skjebner og identitet i oppløsning. Hans karakterer står ansikt til ansikt med ondskapen, men er sjelden entydig gode. Jeffrey i *Blue Velvet* er både en detektiv og en utro voyeur, Fred i *Lost Highway* har etter alt å dømme drept sin kone, og agent Dale Cooper i *Twin Peaks* gir etter for den mørke siden i seg selv ved slutten av *Twin Peaks*. Tematikk og tvetydighet hos karakterer og i fortellerstruktur peker mot

---

<sup>15</sup> Et forsøk på å forklare hva dette begrepet betyr i forhold til filmanalyse og –teori blir gitt i neste kapittel.

<sup>16</sup> Intervju med regissør Unni Straume i tidsskriftet Z 1/2004, s. 47.

kunsthilmm, og kulturstatusen flere av hans filmer har oppnådd speiler hans status som en original filmkunstner, men Lynch har også blitt beskyldt for å surfe skamløst på populærkulturens overflate. Lynch bruker mange nærbilder, og metter sine bilder med en sensuell *coolness* understreket av suggererende musikk og lydspor med sterke kontraster, og dette er stilistiske trekk som for mange kritikere er beviset på at hans filmer består av mer form enn innhold. Anne Jerslev mener at Lynch har en fot plantet trygt i populærkulturen, og at dette gjør det er lett å (...)”beskyldre (Lynch) for overfladiskhet, for banalitet, for at være for langt ude, for altså allikevel ikke at være en filmkunstner” (Jerslev 1991: 9). Lynchs stilling i det populærkulturelle felt er svært sterk, og det jeg har beskrevet som *Lynch-het* brukes ofte av artister, kritikere og kulturjournalister når noe mystisk, uvanlig eller uforklarlig skal skildres<sup>17</sup>. Når rockebandet Madrugada ga ut albumet *The deep end* vinteren 2004, ble det i markedsføringen fokusert på at Lynchs faste komponist Angelo Badalamenti var gjesteartist på albumet, og musikken ble beskrevet som et soundtrack til en imaginær Lynch-film<sup>18</sup>.

En Lynch-het er også mulig å se i mange karakterskildringer. Lula og Sailor i *Wild at heart*, reagerer på voldsmettede radionyheter med å danse bort sine bekymringer, og Betty i *Mulholland Drive* fremstilles innledningsvis som et 50-talls gudsord fra landet. Denne naiviteten blir ofte tatt fra karakterene; Betty transformeres for eksempel til en herjet og destruktiv karakter som antyder en mer kompleks personlighet, og den tynne hinnen mellom normalitet og galskap eller ondskap er et gjennomgående tema hos Lynch. Anne Jerslev har pekt på at ingen, eller ingenting hos Lynch er hva det ser ut til å være ved første øyekast, og at utforskningen av menneskesinnets irrganger viser (...)”hvordan det fortrængte hele tiden vender tilbake i forvrænget og destruktiv form” (Jerslev 1991: 27). Det er i høy grad det som foregår *bak* bildene som definerer *Mulholland Drive* som film, men før jeg går over til filmanalyse er det nødvendig å gjengi et grundig handlingsreferat som gjør det mulig å følge analysen og

---

<sup>17</sup> Artisten Grasshopper beskriver for eksempel det å gå fra gaten og inn i 50-talls interiøret på Teddys softbar i Oslo som “å komme inn i en David Lynch-film”:

<http://www.dagsavisen.no/nyetakter/article1502883.ece> Søk foretatt 29.04.2005.

<sup>18</sup> <http://www.emi.no/madrugada/biography.asp> Søk foretatt 30.04.2005. Se også intervju i nettutgaven av *Monster Magazine* med bandet Audrey Horne. Bandet er oppkalt etter en av de sentrale karakterene i *Twin Peaks*, og deres album utgitt vinteren 2004 heter *No hay banda*, inspirert av en av de mest Lynch-hets mettede scenene i *Mulholland Drive*:

[http://www.monstermagazine.no/22\\_audreyhorne.html](http://www.monstermagazine.no/22_audreyhorne.html) Søk foretatt 30.04.2005

empirien som vil bli introdusert senere. Et krav i hermeneutikken er å tematisere sin egen forforståelse.<sup>19</sup> Handlingsreferatet reflekterer således mitt analytiske arbeide forut for skrivingen av analysen, og trekker veksler på forklaringsmodeller jeg har funnet under innsamlingen av empirien. Dette er en altså en kjenners handlingsreferat, og det er gjort relativt langt for å være et hjelpemiddel i de påfølgende kapitler.

## **2.4. "Now I'm in this dreamplace"! Narrativ diskurs**

### **i *Mulholland Drive***

En collage-aktig dansekonkurransescene er visuelt bakteppe for filmens start, og etter et kort klipp hvor kamera tilter ned i et diffust stoff kommer det egentlige anslaget: en limousin kjører langs den øde Mulholland Drive med en mørkhåret kvinne som passasjer. Bilen stopper, og kvinnen trues ut med en revolver, men så treffer to kappkjørende biler limousinen med dødelig utfall. Kvinnen overlever, går sjokkskadd nedover mot Hollywood, sniker seg inn i en leilighet hvor eieren er i ferd med å reise bort, og sovner. To etterforskere finner en ørering på ulykkesstedet, og konkluderer med at en kvinne savnes.

I neste scene sitter to menn på kafeen Winkies, og diskuterer den yngstes mareritt. I marerittene hans er de to på Winkies, og den unge mannen, Dan, er da vettskremt på grunn av et monster med grusomt ansikt som holder til i bakgården. De går til bakgården, hvor de får se monsteret, og Dan kollapser. Det klippes til et mørkt og dystert rom, hvor en mann som kalles Mr. Roque gir ordre om å lete etter en kvinne.

Den unge og naive skuespilleren Betty Elms ankommer Los Angeles flyplass, og tar farvel med et eldre ektepar hun har hatt følge med. Vaktmesteren/Vertinnen Coco gir Betty nøklene til en leilighet hun skal låne av sin tante, Ruth. Betty overrasker den mørkhårede kvinnen i leiligheten. Det er tydelig at hun har mistet hukommelsen; hun introduserer seg som Rita etter å ha fått øye på en plakatt for Rita Hayworth-filmen "Gilda".

---

<sup>19</sup> Se for eksempel Skirbekk 1980.



Illustrasjon 2: Betty (Naomi Watts) Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm>  
Søk foretatt 02.04.2005.



Illustrasjon 3: Rita (Laura Elena Harring) får i speilet se en plakat for Rita Hayworth-filmen "Gilda" (Charles Vidor, 1946). Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm>  
Søk foretatt 02.04.2005.

En ny narrativ linje introduseres når regissøren Adam Keshner på et møte får beskjed av to mutte menn som kalles Castigliane-brødrene om å la den ukjente Camilla Rhodes få hovedrollen i sin nye film. Adam nekter, og ramponerer Castigliane-brødrenes bil. Mr. Roque har avlyttet møtet, og gir en assistent beskjed om å "stenge alt".





Illustrasjon 4: Adam (Justin Theroux, til venstre med briller) i krangel med brødrene Castigliani. Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

Nok en narrativ linje starter på et slitent kontor, hvor to menn flirer av en historie om en ulykke. Plutselig skyter den ene mannen sin bekjente. Morderen flykter med en adressebok, og begir seg på leting gatelangs etter en mørkhåret kvinne.

Rita innrømmer at hun har mistet hukommelsen. Betty tilbyr seg å hjelpe, og i Ritas veske finner de en stor bunke sedler og en blå nøkkel. Rita husker at hun var på vei til et sted langs Mulholland Drive, hvor de finner ut at det har vært en ulykke. De to kvinnene drikker kaffe på den samme Winkies hvor Dan møtte monsteret, da Rita får se serveringsdamens navneskilt, "Diane". Dette gjør at hun husker et navn, Diane Selwyn. De finner telefonnummeret, og ringer Diane Selwyn. Rita mener det er noe kjent med stemmen på telefonsvareren.

Adam opplever at tilværelsen hans går opp i limingen etter at han avviste Castigliane-brødrenes krav. Han føler seg truet, og går i dekning. Assistenten hans forteller ham at en mann som kaller seg *The Cowboy* har bedt om et møte. Adam formenes på møtet av en mystisk og uutgrunnelig cowboy om å vende tilbake til filmsettet neste dag, og si "this is the girl" når Camilla Rhodes prøvespiller. Da vil han få se *The*

*Cowboy* en gang til, om han trosser dette vil han se *The Cowboy* to ganger.

Betty drømmer om å bli filmstjerne, og forbløffer alle tilstedeværende på en audition for filmen "The Sylvia North story" med sitt talent. Etterpå tas hun med til et annet filmsett for å møte en regissør. Dette er Adams filmsett, og når de ankommer, prøvespiller Camilla Rhodes. Adam sier motvillig "this is the girl". Betty veksler blikk med Adam før hun plutselig løper ut.

Betty og Rita fortsetter sin detektivvirksomhet, og drar til Diane Selwyns leilighet i Sierra Bonita apartments 12. De får vite av kvinnen som bor der at hun har byttet leilighet med Diane, som nå skal bo i nummer 17. Betty og Rita finner liket av en ukjent kvinne i nummer 17, og Rita blir livredd.

Etter at Betty tilbyr Rita å sove i sengen sin, elsker de to kvinnene. Rita snakker etterpå i søvne, og gjentar ordet "silencio", hun våkner og ber Betty om å bli med til en merkelig nattklubb i en bakgate; Club Silencio. Konferansieren messer de samme ordene Rita sa i søvne, og sier at alt de ser og hører i forestillingen er illusjoner. Uvisst av hvilken grunn gråter og skjelver Betty hysterisk, og i vesken finner hun en blå boks. Tilbake i leiligheten finner Rita fram den blå nøkkelen som de tidligere fant i vesken hennes, og åpner boksen. Kamera tilter ned i boksen, og i neste klipp faller den ned på gulvet. Bettys tante Ruth, som skulle være bortreist, kommer inn i rommet, men det er ingen der.

Selv om ikke alle narrative linjer enda henger sammen, har det inntil dette punktet i filmen vært en viss kausalitet og logikk, men ved dette bruddet vrenses narrativet fullstendig. Det klippes til Diane Selwyns leilighet, hvor *The Cowboy* ber liket i sengen om å våkne, og dette markerer slutten på bruddet og begynnelsen på filmens del to. Liket transformeres til en levende person som viser seg å være Betty.

En blå nøkkel ligger på bordet, men den er annerledes i formen enn den Betty fant på Silencio. Det banker på døren, og en mer herjet og sliten Betty reiser seg fra sengen for å åpne. Nabokvinnen fra nummer 12 kommer inn, kaller Betty for Diane, og henter ting som tilhører henne mens hun forteller at to etterforskere har spurt etter Diane. Betty ser ut av vinduet, snur seg, og ser Rita - som hun nå kaller Camilla.

Diane (tidligere Betty) og Camilla (tidligere Rita) har sex, men Camilla trekker seg unna.

Neste scene foregår på Adams filmsett, hvor viser det seg at Camilla har hovedrollen i filmen, og at Diane har en liten rolle. Rita/Camilla er ikke identisk med den Camilla Rhodes som Adam tidligere måtte si "this is the girl" for. Adam kysser Camilla når han instruerer henne, og ydmyker Diane.

Det klippes til at Diane kaster ut Camilla fra leiligheten i Sierra Bonita apartments, etterpå masturberer hun gråtende mens telefonen ringer. Camilla ber Diane komme til en fest, og Diane plukkes opp av en limousin, som stopper i mørket langs Mulholland Drive, en repetisjon av anslaget. Camilla kommer ut av buskene, og leder Diane gjennom skogen til Adams hus, hvor *The Cowboy* er blant gjestene. Diane introduseres for Adams mor Coco, som er identisk med vertinnen Betty møtte tidligere, men de er nå fremmede for hverandre. Adam annonserer at han og Camilla skal forlove seg, og Diane løper bort. På Winkies møter hun morderen vi tidligere har sett, og gir ham en seddelbunke og et bilde av Camilla. Morderen forklarer at han vil legge en blå nøkkel hos Diane så fort oppdraget er utført. I bakgrunnen ses den redde mannen, Dan. Bak Winkies sitter monstret med en blå boks i hendene, ut av den kryper det eldre ekteparet Betty møtte på flyplassen. De trenger seg inn i Dianes leilighet, og med en hysterisk, ond latter driver de henne til å skyte seg selv på soverommet. Filmens siste bilde er en kvinne med blått hår på Club Silencio, som henvender seg til kamera og hvisker "silencio".

Om man ikke har sett filmen gjentatte ganger, er det vanskelig å holde oversikten over karakterer, flytende identiteter og narrative linjer. Denne modellen er ment som et noenlunde kronologisk vinklet hjelpemiddel for å holde oversikt over filmens narrative diskurs – det er altså ingen teoretisk modell, kun et hjelpemiddel for leseren.

## Del 1



## Brudd



## Del 2

En bilulykke langs Mulholland Drive fører til at en mystisk brunette mister hukommelsen, og så vidt unnslipper med livet. Skuespilleren Betty Elms ankommer Hollywood for første gang, og tar farvel med et eldre ektepar hun har hatt følge med på reisen. Hun møter Rita, brunetten, som i sjokk har søkt tilflukt i Bettys tantes leilighet. Rita har en stor bunke dollarsedler og en blå boks i vesken sin hun ikke kan gjøre rede for. Sammen prøver de å løse mysteriet, og blir underveis elskere.

En konspirasjon (bestående av en mystisk organisasjon med "The Cowboy" på lønningslista) tvinger regissøren Adam Keshner til å ansette den ukjente skuespilleren Camilla Rhodes. Adam nekter først, men forstår etter en rekke urovekkende hendelser at han ikke har makt til å stå i mot kravet.

Betty ankommer Adams film for å prøvespille, men hun løper ut etter å ha fått øyekontakt med Adam.

En morder leter etter en brunette gatelang i Hollywood.

En ung mann møter monsteret fra sine mareritt bak en restaurant.

Betty og Diane oppsøker den bisarre klubben "Club Silencio." Forestillingen gjør stort inntrykk på Betty, uvisst av hvilken grunn. Hun finner en blå nøkkel i vesken sin. Tilbake i Ruths leilighet åpner Diane med nøkkelen den mystiske blå boksen hun bar med seg etter ulykken. Tante Ruth, som i følge Betty er bortreist, kommer plutselig inn i rommet, uten at det er noen der.

I en leilighet hvor Rita og Betty tidligere har funnet et kvinnelik, ligger Betty på sengen. Hun ligger i samme positur som liket de fant. "The Cowboy" ber Betty om å våkne.

En nabokvinne banker på døren, og Betty åpner. Naboen tiltaler henne som Diane. Etter noen forvirrende klipp ankommer Rita, men Betty kaller henne Camilla.

Diane og Camilla har et forhold som er i ferd med å kjølnes. Diane er svært deprimeret og sjalu, fordi Adam og Camilla (som nå viser seg å inneha hovedrollen i Adams film) er i ferd med å forloves seg.

På forlovelsesfesten hos Adam dukker flere av karakterene fra del 1 opp under andre navn eller identiteter. Vertinnen Coco, som i del 1 bestyrer leilighetskomplekset der Betty får låne sin tantes leilighet, viser seg nå å være Adams mor. Skuespilleren Camilla Rhodes fra del 1 kysser Rita/Camilla i noe som ser ut som en ren ydmykelse av Diane.

Diane møter morderen fra del 1 på restauranten. Hun bestiller et drap på Camilla.

Monsteret den unge mannen i del 1 møtte bak restauranten, slipper det eldre ekteparet fra del 1 ut av en blå boks. De kommer seg inn i Dianes leilighet, og driver henne til selvmord.

Det er unngåelig å lete etter mønstre og sammenhenger i *Mulholland Drive*, men tekstens polysemiske og repetitive karakter skaper mange gåter. Om vi ser to parallelle univers, hva er grunnen til at protagonistene har forskjellige navn og at det finnes to karakterer som heter Camilla Rhodes? Om det finnes forskjellige nivåer av drøm, fantasi og virkelighet, hvem drømmer eller fantaserer, og hvorfor? De mange repetisjonene i dialogen og på scenisk nivå fører til økt oppmerksomhet mot blant annet setningen "this is the girl" og kjøreturene langs veien Mulholland Drive. Kjøreturene ser først ut til å være to versjoner av samme hendelse som skal gi fortellingen en loopstruktur lik *Lost Highway*, men kjøreturene har ulikt utfall, og grunnen til at det er så viktig at Adam sier "this is the girl" blir aldri avslørt – enhver gåte i *Mulholland Drive* avler nye gåter. Jeg vil derfor nå gå over til å se på hvordan filmteori kan bidra til å belyse gåtene og relasjoner mellom film og tilskuere.



## KAPITTEL 3: FILMANALYSE OG TEORI

-This is so post-modem!  
Tv-parodi på ekteparet Beckham

I dette kapittelet vil jeg først og fremst forsøke å besvare hvilke trekk og egenskaper ved *Mulholland Drive* som gjør at behovet for narrativ lukning oppstår, og i hvilken grad det er mulig å spore en essens i filmens tekst. Teorien som benyttes må være anvendbar til å si noe om hva som foregår mellom film og tilskuer, og belyse hva som skjer i filmopplevelsen *Mulholland Drive*. For å besvare problemstillingene vil jeg drøfte postmoderne estetikk opp mot *Mulholland Drive*, og blant annet benytte meg av kognitivistisk filmteori, narratologi og trekk fra Freuds teori om det uhyggelige. Men før jeg begynner å anvende teori, ser jeg det som nødvendig med litt refleksjon om forholdet mellom teori og analyse anvendt på film.

### 3.1. Håndverk eller brukskunst? Bruk av teori og analyse

Forholdet mellom filmanalyse og teori er i streng vitenskapelig forstand svært vag, og en fare som oppstår ved å ukritisk adoptere en teori kan være at analysen kun evner å demonstrere teoriens fortreffeligheter i forhold til analyseobjektet man har valgt. En tendens i det filmanalytiske felt de siste årene har vært en eklektisk tilnærming til bruk av teori, med vekt på forskjellige skoler og retninger for å berike analysen med ulike innfallsvinkler<sup>20</sup>. Jeg vil benytte en slik åpen innstilling til teori, fordi jeg anser det som den mest fruktbare måten å nærme seg problemstillingene på. David Bordwell mener at filmanalyse handler vel så mye om håndverk og tilegnelse av praktiske ferdigheter som anvendelse av teori, og at de uskrevne reglene som finnes i fortolkningsfellesskap som det akademiske former håndverket og metoden (Bordwell 1989:250). Kritikere vil på bakgrunn av dette kunne hevde at filmanalyse ikke er annet enn kvalifisert syning<sup>21</sup>, men jeg håper at et stødig blikk på oppgavens problemstilling holder meg unna de mest ytterliggående former for humanistisk ekstremспорт.

---

<sup>20</sup> Noël Carrolls *Mystifying Movies* (1988) og Bordwell/Carrolls forord til deres antologi *Post-theory* (1996) er eksempler på slike tendenser, som også forholder seg kritisk til mye av den tidligere filmteori. Refsum og Røssaaks *Kysning og slåssing* (2004) er et annet eksempel, uten en slik kritisk tilnærming.

<sup>21</sup> Antatte kritikere er sannsynligvis håpløst fortapte innenfor et ureflektert, empirisistisk måleparadigme. Se neste kapittel for en grundigere drøfting av metodebegrepet innenfor humaniora.

Jeg har en hypotese om at det er mulig å utlede en historie med en klar kronologi fra den narrative diskursen, og at teksten til tross for sin polysemiske karakter har egenskaper det er mulig å gripe systematisk. Denne hypotesen er farget av mitt arbeide med å samle inn empiri fra diskusjonsgrupper og forum, og reflekterer hvor viktig det hermeneutiske prinsipp om å se helheten i lys av delene og delene i lys av helheten er for det analytiske håndverket. Argumentasjon og diskusjon i empirien rundt det *eksplisitte meningsnivå*<sup>22</sup> tjener som inspirasjon for dette kapittelet, og viser også hvordan andre fortolkningsfellesskap enn det akademiske har bidratt til analysen. Dette ser jeg som nyttig når for eksempel en Lynch-autoritet som Anne Jerslev uttaler at hun ikke primært er interessert i å avdekke hva Lynchs filmer med åpne narrativ handler om<sup>23</sup>. Likevel er hennes begrepsbruk og analyse av *Lost Highway* et godt utgangspunkt for min analyse. *Mulholland Drive* og *Lost Highway* er tilsynelatende svært like formmessig, men bak parallelene mener jeg at det ligger noe ulike føringer for filmenes tilskuere.

Anne Jerslev benytter *mœbiusbåndet* som en metafor for den narrative strukturen i *Lost Highway* (Jerslev 2001:71) Mœbiusbåndet er en slags optisk illusjon med opphav i matematikk, et vridd bånd uten noen entydig innerside og ytterside slik at om man lar blikket følge en av sidene befinner man seg snart på den andre.<sup>24</sup> Som en metafor for film uttrykker mœbiusbåndet umuligheten av å trekke noen sikre konklusjoner om hva som egentlig foregår i filmen, og viser til at narrativet “biter seg selv i halen” og ikke kan forklares logisk. Metaforen har en åpenbar relevans for *Lost Highway*, som begynner og slutter med identiske bilder av kjøring langs en mørk landevei, men er etter min mening mer problematisk når Røssaak og Refsum anvender den på *Mulholland Drive* (Refsum og Røssaak 2004: 37). *Mulholland Drive* er riktignok mettet med repetisjoner og scener med mange identiske trekk, men narrativet har ingen fullverdig loopstruktur som i *Lost Highway*.

---

<sup>22</sup> Kort sagt betyr dette hva filmen handler om, altså *historien*. En nærmere drøfting av ulike menings- og fortolkningsnivåer blir gitt i avsnitt 3.8

<sup>23</sup> Jamfør for eksempel Anne Jerslevs foredrag om *Lost Highway* på Cinemateket 10.10.2004

<sup>24</sup> Et enklere referansepunkt er kanskje kunstneren M.C. Escher, som har brukt prinsippet i mange av sine arbeider for å vise paradokser i rom.

Ulikhetene mellom filmene reflekteres også i hva slags forvandlinger som rammer karakterene. Hovedpersonen Fred i *Lost Highway* gjennomgår en fysisk metamorfose og blir til bilmekanikeren Pete. Pete møter en kvinne som ligner på Freds kone, og de innleder et forhold. Ved filmens slutt gjennomgår Pete en ny metamorfose, og blir til Fred igjen – filmen har beveget seg i en sløyfe. I *Mulholland Drive* skjer en lignende metamorfose når Betty blir til Diane, men Diane er identisk med Betty; den viktigste endringen skjer på det psykologiske plan. Betty er selvsikker og naiv, Diane er nervøs og åpenbart i krise. Rita har hukommelsestap og frykter for sitt liv, når hun blir til Camilla er hun selvsikker og herser med Diane. Ingen av dem gjennomgår noen metamorfose ved filmens slutt, jeg mener derfor at karakterene og narrativet i *Mulholland Drive* kjennetegnes ved en *tosidighet* som ikke er fullkomment analog med møbiusbåndets sløyfelogikk. Karakterenes psykologi står også mer sentralt i *Mulholland Drive* enn i *Lost Highway*. Der *Lost Highway* er marerittaktig, kald, og kynisk, mener jeg at karakterene i *Mulholland Drive* står nærmere de psykologisk motiverte karakterene som finnes i klassisk, fortellende film. Og sympati for karakterer, samt trangen til å vite hvordan det går med dem til slutt, er to av hovedprinsippene bak denne fortellerteknikken.

Klassisk fortellende film bygger på den litterære romanformen og den aristoteliske dramamodell med en begynnelse, en midte og en klart definert slutt, og er kort oppsummert mer eller mindre synonymt med mainstream- eller Hollywood-filmens fortellerstrategier<sup>25</sup>. Aristoteles ideal om dramaets katharsiske funksjon resirkuleres i klassisk fortellende film i form av narrativ lukning og entydige konklusjoner som gjerne innebærer en klar moral. Klassisk fortellende film styres av en overordnet kausalitet, og karakterene handler i tråd med sine psykologiske motivasjoner. Filmene formidles med en såkalt usynlig fortellerstil basert på kontinuitetsredigering, etableringsbilder og shot-reverse shot-prinsippet; fortellertekniske virkemidler som har vist seg å være svært effektive for å skape innlevelse hos tilskuere. Selv om det kan være vanskelig ved første øyekast å se hvordan *Mulholland Drive* styrer mot entydige konklusjoner og en klar moral, mener jeg at karakterskildringene og mysterieformen peker i den retning. Men det forutsetter tilskuere som er villige til å bidra til løsningen selv. Når velkjente temaer og motiver fra populærkulturen blandes

---

<sup>25</sup> Se for eksempel Thompson 1999:10-49 for en nærmere presentasjon av fortellerteknikk og tre-akts modellen i klassisk, fortellende film.



med elementer av kunstfilm og avansert fortellerteknikk, er det umulig å se bort fra at Lynch gjerne kalles en postmoderne auteur. Anne Jerslev mener som tidligere nevnt at Lynchs postmoderne ståsted, mellom lav og høy kultur, gjør det lett å beskyldde Lynch (...)”for overfladiskhet, for banalitet, for at være for langt ude, for altså allikevel ikke at være en filmkunstner” (Jerslev 1991: 9). Debatter om hvem som er filmkunstnere og hvem som utelukkende farer med visuelt skuebrød er ikke mitt tema. Men det er nødvendig å avklare hvordan det som kalles postmoderne estetikk henger sammen med resepsjon av film.

### **3.2. Postmoderne estetikk, ironi og tilskuerposisjonering**

For å oppsummere svært omfattende debatter og estetiske spørsmål halsbrekkende kort, kan vi si at modernistiske strømninger gjenspeilet i kunstfilm (høykultur) har en politisk agenda gjennom den rene *distansering* inspirert av for eksempel Bertholt Brechts bruk av *verfremdungseffekter* i teateret (Se for eksempel Brecht 1960). Regissører som Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni og Alain Resnais er eksempler på modernistiske filmskapere med mer eller mindre klare politiske agendaer, som gjennom brudd med fortellertekniske konvensjoner mente å synliggjøre filmen som et redskap for forandring i samfunnet. Så hva skjedde når det postmoderne paradigmet brøytet seg vei på 70- og 80-tallet? Dag Asbjørnsen mener at ”Man er lei av det kritiske, politiske prosjekt og vender seg mot estetikken; politikken er passé som svar på tidens behov” (Asbjørnsen 1999:11). Et av de fremste kjennetegnene på denne estetikken anvendt på film kaller Asbjørnsen *postmoderne ironi*:

I den postmoderne ironi sier man ikke det motsatte av det man mener. I stedet skal det ironiske element markere at man har en viss avstand til klisjéen, man skal ikke ta den helt alvorlig. Samtidig skal man altså få kommunisert at innholdet i klisjéen er alvorlig ment. (Asbjørnsen 1999:91)

Den postmoderne filmen låner rett som det er fra modernismens brudd-estetikk, men den *mener* kanskje ikke så mye med det. Den postmoderne ironien kan gjenkjennes i at filmer peker på seg selv som film og legger vekt på *intertekstualitet* ved å hylle, sitere og parodierte tidligere verk eller scener fra filmhistorien. Anne Jerslev mener at intertekstualitet inviterer tilskueren til en dialog med filmen:

Fascinationen ved den intertekstuelle organiserte tekst kan ligge i glæden ved fornemmelsen af, at man gennemskuer har overrumplet filmfortællingen, før den selv er trådt i eksistens. Eller fascinationen kan være forbundet med angstfyldte fornemmelser af, at noget må gå galt, før et spændingsplot overhodet har etableret sig, fordi man kender det skema, som handlingen er skåret over (Jerslev 1991: 33-34).

Filmer som åpenbart lener seg mot en postmoderne estetikk inviterer altså til en dobbelthet i form og meningskonstruksjon. Tilskuerne får muligheten til å gjenkjenne sjangerkoder og klisjéer og se hvordan postmoderne ironi brukes som fortellerstrategi. Distansen som oppstår når en referanse eller klisjé gjenkjennes, kan veies opp av for eksempel minner om den gang man som (naiv eller barnlig) tilskuer lot seg oppsluke fullstendig av en film. Det er derfor flere filmteoretikere/analytikere som mener at postmoderne film med sin vekt på intertekstualitet muliggjør en tilskuerposisjon som er preget av innlevelse og distanse samtidig (Jerslev 1991: 35, Asbjørnsen 1999:98).

Postmoderne ironi er en av de sterkeste narrative drivkreftene i *Mulholland Drive*, mest iøynefallende ved det stilistiske slektskapet og intertekstuelle referanser til ulike noir-filmer som *Gilda* (Charles Vidor, 1946) og *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Disse referansene vil bli nærmere drøftet senere i dette avsnittet, og i tillegg være sentrale i kapittel fem, men jeg vil først gi et grunnriss av hva film noir er. Film noir omtales gjerne som en sjanger, men kan like gjerne beskrives som en dyrking av stemning eller bestemte karakterdisposisjoner. Termen *noir* (svart, mørke) stammer fra franske filmkritikers beskrivelser av lys, skygge og sterke kontraster i særlig amerikanske kriminalfilmer fra 1940- og 50-tallet, og viser til hvordan den sparsomme og ekspresjonistisk inspirerte lysbruken speiler karakterenes mørke og destruktive trekk.<sup>26</sup> Noir-karakterene har ofte kompliserte personligheter, og bak fasaden skjuler det seg ofte paranoia, kynisme, dobbeltspill og destruktiv seksualdrift. Tematisk kretser en typisk film noir rundt kombinasjoner av kriminalitet og begjær, typisk representert ved en mann i samfunnets ytterkant (privatdetektiver, blakke forfattere og andre klisjéer) som møter en tiltrekkende men farlig *femme fatale*, som i *Gilda*. Film noir forbindes gjerne med Hollywoodproduksjoner, men også en film som den britiske *The Third Man* (Carol Reed, 1949) regnes som film noir (Schrader 1995:144). Generelt er det i film noir en sterk vekt på karakterenes psykologiske

---

<sup>26</sup> <http://www.filmsite.org/filmnoir.html> Søk foretatt 16.11.04

disposisjoner - eller karakterbrister - og de fleste noir-filmer kan klassifiseres som klassisk, fortellende film.

Betty er en sjablongaktig og utypisk noir-detektiv, som etter bruddet forvandles til den langt mer komplekse Diane. Diane har tydelige femme fatale-trekk, som for eksempel ved bestilling av et mord på sin elskerinne Rita/Camilla. Rita/Camilla er en mer klassisk femme fatale, eller snarere en postmoderne klisjé av en femme fatale som i henhold til sjangerkodene skjuler mye under overflaten. Rita/Camilla gir David Lynch en anledning til å sette publikum i en *neo-noir* resepsjonsmodus hvor faktorene hukommelsestap, bilulykke, sex og en stor sum kontanter vanskelig kan leses som noe annet enn en katastrofe i emning for den som kjenner sjangerkodene. Politietterforskerne som blir introdusert ved bilulykken etter filmens anslag får aldri anledning til å løse saken, i stedet skisserer David Lynch et dobbelt femme fatale-motiv uten å blottlegge hensikten bak karakterenes handlinger. Men gjenkjennelsen av noir-formen og noir-karakterer kan lede til en grunnleggende nysjerrighet og innlevelse hos tilskuere - der hvor det finnes et mysterie, må det også finnes en løsning.

Navnet "Rita", tar den amnesiarammede Rita/Camilla etter at hun ser en plakat av 50-talls stjernen Rita Hayworth i *Gilda*, en av de mest kjente femme fatale-skildringer i noir-filmen. Gaten Sunset Boulevard som krysses av Rita/Camilla etter bilulykken, og bruken av kafeen Winkies, avdeling Sunset Boulevard, kan være henvisninger til noir-klassikeren *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), hvor en tragisk historie med Hollywood som bakteppe fortelles fra det hinsidige. Det er klare referanser til mengder av andre filmer, som *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) og *Vertigo*. Når Rita tar på seg en blond parykk, og man i speilet ser hvor mye hun og Betty ligner hverandre, kan det leses som en *hommåge* til en av de sentrale scenene i *Persona*. Den todelte strukturen i *Mulholland Drive* minner også sterkt om hvordan *Vertigo* er fortalt; begge filmer fletter sammen to fortellinger med tematiske likheter og identiske karakterer. Intratekstuelle referanser (referanser til egne verk) er også en del av den postmoderne estetikk. De trekker linjer mellom David Lynchs produksjoner, og vitner om en regissør med sterk, kreativ kontroll. Eksempler på dette er gjenbruk av skuespillere og filmcrew, noen av av Lynchs kjennemerker som regissør/arbeidsgiver. Mange vil se at den konspiratoriske gangsteren Mr. Roque i

*Mulholland Drive* spilles av den samme skuespilleren som var dvergen fra *The Black Lodge* i *Twin Peaks*.<sup>27</sup> Som karakter har Mr. Roque mye til felles med gangsteren Mr. Reindeer i *Wild at Heart*; de er begge gangstere som mer enn fullblods karakterer er symboler på ondskap, noe som også understrekes ved at de aldri konfronteres av protagonistene eller må stå til ansvar for sine handlinger og lyssky affærer.

Når man som tilskuer (eller filmanalytiker) tolker inter- og intratekstuelle referanser, er det vanskelig å få med seg alle fasetter av referansene. En tilsynelatende triviell opplysning som at Rita blir fortalt at Betty kommer fra Deep River, Ontario, skjuler en referanse man bør ha sett *Blue Velvet* noen ganger for å få med seg. Deep River er et virkelig sted i Canada, men også navnet på leilighetskomplekset hvor den plagede Dorothy Vallens i *Blue Velvet* bor. Videre kan en Freudiansk fortolkningsramme for "Deep River" åpne døren til en strøm av assosiasjoner, men denne døra skal foreløpig holdes stengt!

Å tolke stadig dypere som skissert ovenfor, kan bli upresist og tendensiøst (og i siste instans kun vise favoritt-teoriens fortreffelighet) om man tilskriver regissøren æren for enhver detalj i filmen. Å påstå at alle elementer i ethvert bilde i en film er intendert og ladet med mening er å underkjenne tilfeldighetene som rår på en filminnspilling, og produksjonsprosessen for *Mulholland Drive* var preget av omstendigheter og kompromisser som kan ha satt sitt preg på filmen.<sup>28</sup> Men systematiseringstrangen i menneskehjernen er sterk, noe for eksempel filmskaperen Wim Wenders har reflektert over:

Folk vil oppfatte selv et meget søkt forhold mellom bildene som resultatet av en bevisst fortelling. Dette var imidlertid ikke min hensikt. Jeg ville utelukkende kombinere tid og rom; men fra det øyeblikk måtte jeg fortelle en historie. (...) Bilder har alltid interessert meg sterkt, og at de – knapt før de er klippet sammen – vil fortelle en historie, det er stadig et problem for meg (Wenders 1995: 234-235).

---

<sup>27</sup> Skuespilleren Michael J. Anderson er kortvokst, men har i *Mulholland Drive* på seg en "body suit". Se også illustrasjon 1.

<sup>28</sup> Opprinnelig var *Mulholland Drive* en pilotepisode for en tv-serie, men nettverket ABC vendte tommelen ned for piloten. Pilotens handling er temmelig lik filmen fram til bruddet, resten av *Mulholland Drive* ble produsert i etterkant og finansiert av franske Canal +. Manus for piloten finnes på: <http://www.lychnet.com/mdrive/mdscript.html> Søk foretatt 17.11.2004.

Jeg har konstatert at den postmoderne estetikken er en sentral referanseramme for *Mulholland Drive*-tilskuere, og at filmen kan sies å ha idealtilskuere som ser den med distanse og innlevelse samtidig. Innlevelse innebærer i denne konteksten blant annet å løse filmens narrative struktur, men hvor finnes egentlig fasiten til denne strukturen? Jeg vil forsøke å bringe lys over hvem som *forteller* film, og se på ulike perspektiver for hvem som skaper mening i filmteksten, ved å vende meg til narratologien.

### 3.3. Hvem forteller? Neoformalisme og narratologi

Narratologien er en tekstteoretisk disiplin med røtter i fransk strukturalisme og russisk formalisme (Chatman 1981: 117) som undersøker hva slags universelle regler som styrer fortellinger og formidlingen av fortellinger. Et sentralt anliggende for narratologien er distinksjonen mellom historie og diskurs, som er et skille mellom fortellingens *hva* og *hvordan*. Overført til film vil historien innebære *alt man også forstår mellom bildene*, den narrative diskursen som tilsvarer det presenterte handlingsforløpet kutter nemlig alltid i tid ved hjelp av *ellipser*, korte eller lange, som styrer formidlingen av fortellingen. Forholdet mellom forteller og det fortalte er derfor sentralt i narratologien, og David Bordwell var på 80-tallet sammen med blant annet Kristin Thompson med på å definere en retning innen narratologien kalt neoformalisme<sup>29</sup>. Fra den russiske formalismen lånte han begrepene *fabula* og *sjuzet*, som grovt sett tilsvarer skillet mellom historie og diskurs, Bordwell mener i tillegg at *stil*, mediumspesifikk og systematisk bruk av filmatiske virkemidler må tas med i narrasjonsbegrepet for film. Samspillet mellom stil og sjuzet er forutsetningen for tilskuerens konstruksjon av fabula, som for Bordwell er sentralt i forhold til narrasjon (Bordwell 1985). Modeller og generaliseringer om verden (som kan endre seg over tid) vi tar i bruk for å navigere perseptuelt og kognitivt kaller Bordwell skjemaer (*schemata*) og denne mentale bagasjen er sentral i hvordan Bordwell ser tilskuere som sentrale i filmopplevelse.

For at et åpent narrativ som *Mulholland Drive* skal kunne gi mening, vil jeg gi Bordwell rett i at aktive tilskuere er en forutsetning - filmen forsyner tilskuerne med en rekke

---

<sup>29</sup> Bordwell og Thompsons *Film Art* som utkom første gang i 1979 kan sies å være et av utgangspunktene for neoformalismen. Sentrale russiske formalister er Viktor Shlovsky, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson og Vladimir Propp (Chatman 1981:117). Kort fortalt søkte man i formalismen etter hva slags formelle trekk som bidrar til å forme og konstituere en dikterisk tekst.

ledetråder som kan danne utgangspunkt for en fortelling. Men Seymour Chatman kritiserer Bordwell for å legge for mye vekt på tilskueren (Chatman i Røssaak og Refsum 2004:74), fordi ledetrådene nødvendigvis må være organisert av en fortellerinstans han mener ikke nødvendigvis er menneskelig. Overført til film problematiserer nemlig narratologi hvem som forteller, for i motsetning til for eksempel romanen, er det ikke så enkelt å spore den egentlige fortelleren i film. Tilskuere opplever narrasjon, som inkluderer mediumspesifikk organisering av narrativet gjennom klipp, skuespill, diegetisk musikk (innenfor fiksjonsuniverset) musikk, ikke-diegetisk musikk (utenfor fiksjonsuniverset) og så videre. Men hvem forteller? Mennesker, teknologi og summen av fortellerapparatets ulike deler får Chatman til å vektlegge en *implisitt forfatter*, en abstrakt størrelse som best kan oppsummeres som forestillinger, verdsett eller normer teksten representerer. Tilsammen utgjør dette en strategi for å få tilskueren til å oppleve filmen korrekt, slik at tilskueren i følge Chatman slett ikke er så fri som Bordwell hevder. Til dette svarer Bordwell at ideen om implisitt forfatter fører til et teoretisk villniss (ibid. 74).

Framfor å ta noen bastant stilling til Bordwells og Chatmans synspunkter, vil jeg hevde at begges ståsted utgjør nyttige perspektiver overfor mitt analyseobjekt. Uten målrettede og aktive tilskuere, ingen oppgave. Jeg er selvfølgelig derfor “leserorientert”, uten at jeg av den grunn er villig til å tilskrive de aktive i diskusjonsgrupper og forum all æren for å finne historien. David Lynchs ti ledetråder viser klart hvordan han utfordrer tilskuerne til å knekke den narrative koden, men jeg vil hevde at det strider mot Lynchs kunsneriske visjoner å sitte på en endelig fasit for narrativet. Mysteriet ser ut til å motsette seg forsøk på å bli fullstendig blottlagt. Om noe slikt som en implisitt forfatter skulle være på ferde, viser vedkommende med *Mulholland Drive* tydelige tegn på langt framskreden schizofreni. Chatmans kritikk av Bordwell kan likevel i denne sammenhengen ses på som et frampek til den videre analysen. Det er nesten umulig å sette sammen alle biter av det narrative puslespillet i *Mulholland Drive*, men dette gir heller ikke *carte blanche* for tilskuere til å konstruere fabula ut fra ledetrådene. For å si det enkelt: filmens tekst og aktive, målrettede tilskuere er avhengige av hverandre. Dette kan høres banalt ut i en teoridiskusjon, men vil synliggjøres som temmelig sofistikerte prosesser i kapittel fem. Nå vil jeg gå over til resultatene av det narrative detektivarbeidet, og drøfte i hvilken grad det er mulig å nærme seg en sammenhengende historie - eller *fabula*.

### 3.4. The blonde did it! Historien fortalt i rammefortelling og drømmefortelling

*Mulholland Drive* er fram til bruddet er en drøm eller en fantasisekvens sett gjennom karakteren Diane Selwyns øyne. Om man ikke har ant dette på forhånd kan en revidert modell av den narrative diskursen muligens virke opplysende:



Blonde Betty er Diane Selwyns forskjønnede versjon av seg selv, et fantasifoster skapt for å distansere seg til hendelsene i filmens virkelighet. Virkeligheten fortelles gjennom en blanding av flashbackstruktur og vrangforestillinger etter bruddet, og fortelles delvis gjennom Dianes øyne. Dette er *rammefortellingen*, som setter premisene for fortellerstrukturen og gir et innblikk i Diane Selwyns motiver og psykologiske tilstand. Det vil være upresist å påstå at rammefortellingen er pur virkelighet siden hallusinasjoner og vrangforestillinger er sentrale i narrativet, men brorparten av rammefortellingen synes å være forankret i de ytre omstendigheter rundt Dianes mentale sammenbrudd. Informasjon må aktivt søkes mellom bildene, for som i filmens første del er den narrative diskursen overordnet historien. Alle bitene som er nødvendige for å sette sammen puslespillet er likevel til stede, og et forsøk på å ordne historien/fabula kronologisk kan kort oppsummeres slik:

*Diane Selwyn er en ung kvinne med skuespillerambisjoner som opplever at drømmen om å slå gjennom i Hollywood mislykkes. Hun oppnår kun småroller, mens kjæresten Camilla Rhodes får gode roller og svikter henne på vei opp karrierestigen ved å innlede et forhold til regissøren Adam Keshner. Etter at Diane blir ydmyket på Adam og Camillas forlovelsesfest, som foregår i Adams villa på Mulholland Drive, tar bitterheten og desperasjonen overhånd, og Diane hyrer en leiemorder for å drepe Camilla. Når mordet er gjennomført finner hun en*

*blå nøkkel på bordet som tegn, men Diane er ikke i stand til å leve med sine handlinger, drives til galskap. Skyldfølelsen og desperasjonen driver henne til selvmord.*

David Lynch gir sparsomt med hint om at drømmefortellingen er subjektive mentale forestillinger, og manipulerer med narrative konvensjoner og forventninger. Når Betty framstår som en handlingens kvinne med klare mål, luller Lynch tilskueren inn i et klassisk, fortellende modus, slik at rammefortellingen på mange måter blir mer drømmeaktig enn *drømmefortellingen*. Drømmefortellingen har karakter av drøm eller fantasi, men den narrative strukturen og linjene mellom fortellingene er av en så kompleks art det blir i enkleste laget å avfeie det som "bare" en drøm. For enkelthets skyld kaller jeg allikevel de to delene for rammefortellingen og drømmefortellingen.



Illustrasjon 5: Et av Dianes mange fantasifostre: konferansieren på Club Silencio.  
Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

### **3.4.1. Drømmefortellingen**

I drømmefortellingen undertrykker Diane virkeligheten, og idealiserer seg selv som den søte og naive Betty, som sjarmerer omgivelsene og forbløffer filmbransjen med sitt skuespillertalent. Hun bor ikke i en mørk bungalow (Sierra Bonita apartments i rammefortellingen), men i en lys og stilfull leilighet. Diane visualiserer sitt begjær og sine ønsketenkings-scenarier, men hun er i ferd med å bryte sammen, og drømmefortellingen beveger seg mot stupet, inntil den imploderer på Club Silencio. Skyldfølelsen og angeren penetrerer i økende grad drømmefortellingen, og får mange



symbolske uttrykk, for eksempel den synske kvinnen som oppsøker Dianes alter ego Betty for å fortelle at "noe er galt". Uttrykt med en narratologisk term *fokaliseres* drømmefortellingen gjennom Diane; hele fiksjonsuniverset er forankret i hennes mentale prosesser som danner grunnlaget for et fargesterkt og symbolmettet filmspråk. Hverdagslige hendelser og gjenstander, som en kopp espresso, kan i drømmefortellingen få et intenst og grotesk uttrykk, og en mørk, erotisk stemning danner bakteppe for narrativets mange krumpring.

En anerkjent filmkritiker som Roger Ebert mente at *Mulholland Drive* ikke kunne oppleves med logikk, og at den "henvender seg direkte til følelsene, som musikk".<sup>30</sup> Men om tilskueren har som utgangspunkt at Dianes blikk og følelser styrer drømmefortellingen, vil de fleste hendelser og scener kunne spores logisk tilbake til hennes prosjekt, som er å iscenesette seg selv som redningskvinnen Betty og rekonstruere Camilla som den hjelpeløse Rita. Diane flykter mentalt fra ugjerningen hun er ansvarlig for ved å la Camilla i Ritas skikkelse unnsnippe et mordforsøk. Deretter *caster* hun en særdeles klossete leiemorder som ikke er i stand til å finne Rita.



Illustrasjon 6: Leiemorderen Diane hyrer på Winkies. Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

Ritas hukommelsestap er et hendig uttrykk for en tilstand av uskyld, som fjerner de

---

<sup>30</sup> Min oversettelse, tilgjengelig: [http://www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/2001/10/101205.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2001/10/101205.html) Søk foretatt 10.06.04

kyniske og manipulerende trekkene hos Camilla, og som gir Diane en mulighet til å fantasere seg selv som den sterke part i forholdet. Diane er en femme fatale som har mye til felles med karakterskildringer i det manusforfatter og regissør Paul Schrader kaller den tredje perioden i film noir, grovt sett perioden 1950 - 1955:

Etter å ha brukt ti år på gradvis å kvitte seg med romantiske konvensjoner, trengte den siste film noir-perioden endelig ned til periodens essensielle problemer: tapet av offentlig hederlighet, heroiske konvensjoner, personlig integritet og sist men ikke minst psykisk stabilitet (Schrader 1995:153).

Dianes drømmefortelling henter mesteparten av sitt råmateriale ved å vri og vende på personer og gjenstander hentet fra virkeligheten, men er også befolket med karakterer som kun eksisterer i hennes fantasi. Monsteret som holder til bak Winkies kan tolkes som et symbol på ondskapen Diane slipper løs når hun tar beslutningen om å få Camilla myrdet, og den konspiratoriske Mr. Roque kan tolkes som en slags bortforklaring av Dianes mislykkede skuespillerkarriere. Det samme gjelder Castigliani-brødrene som forsøker å få innflytelse over Adams film. Men de er karakterer i både drømme- og rammefortelling, i likhet med *The Cowboy* er en av dem gjest på Adam og Camillas forlovelsesfest.

En svært sentral episode fra rammefortellingen som reflekteres og veves tett inn i drømmefortellingens tegnsystem er møtet mellom Diane og leiemorderen på Winkies. Dette er Dianes og rammefortellingens *point of no return*, hvor Diane også "finner" navnet Betty, etter å ha blitt servert kaffe av en servitør som bærer navneskiltet Betty. Seddelbunken hun betaler leiemorderen med resirkuleres i drømmefortellingen som en mystisk seddelbunke i Ritas veske. Setningen "this is the girl", som Diane uttaler når hun gir morderen et foto av Camilla, blir gjentatt som mantra av aktørene i drømmefortellingens konspirasjon. Hat/kjærlighetsforholdet Diane har til Camilla, kommer til uttrykk i drømmefortellingen ved at det der figurerer en skuespiller ved navn Camilla Rhodes. Denne Camilla Rhodes er ikke Rita, men identisk med skuespilleren brødrene Castigliani forsøker å overtale Adam til å hyre. Når Betty i drømmefortellingen med stor selvtillit går på audition for Adams film, er det den "falske" Camilla Rhodes som får rollen. Rammefortellingen både innhenter og setter på denne måten premissene for drømmefortellingen. Den falske Camilla Rhodes spilles av kvinnen som i rammefortellingen ydmyker Diane ved å gi den ekte Camilla et heftig kyss på forlovelsesfesten. Ved å gjøre et aspekt av

Camilla til en selvstendig en karakter i drømmefortellingen, kan Diane demonisere og idolisere Camilla på en gang.

I møtet mellom film og tilskuer er de ulike nivåene i fortellingen uttrykk både for hvordan Diane lurer seg selv, og for hvordan Lynch manipulerer narrative forventninger. Det siste er spesielt tydelig i drømmefortellingens narrative linje om Adam. Adam ydmykes, men framstilles også som et offer. Hans bemerkning om sin eks-kone på festen i rammefortellingen, "I got the pool and she got the pool man", blir råmaterialet for den narrative linjen om ham i drømmefortellingen, og den definerer ham som en brikke i et større spill. Et spill som tilsynelatende ledes av *The Cowboy*.



Illustrasjon 7: Adam møter *The Cowboy* i drømmefortellingen. "So let's just say I'm drivin' this buggy, and if you fix your attitude...you can ride along with me".

Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

I drømmefortellingen forteller *The Cowboy* Adam at dersom han på filmsettet sier "this is the girl", vil han få se ham - *The Cowboy* en gang til. Om han ikke følger ordre, blir han truet med å få besøk av ham - *The Cowboy* to ganger til, underforstått at han vil bli straffet. Når *The Cowboy* deltar på festen, oppstår det derfor en forbindelse mellom fortellingene som gjør at protagonistenes identitetsskifter ser ut til å henge sammen med *The Cowboys* rolle i konspirasjonen. Tilskueren ledes til å tro at Adam får se *The Cowboy* en gang til, siden han fulgte ordren, men jeg har allerede slått fast

at *there is no Cowboy*. Han er i forhold til konstruksjonen av fabula først og fremst et symbol som styrer tilskuerens narrative forventninger.

Club Silencio er punktet i drømmefortellingen hvor virkeligheten innhenter Diane. Alt hun har fortrenget kommer til overflaten, og det tydeligste tegnet på dette er funnet av den blå boksen i Bettys veske. Rammefortellingens leiemorder fortalte Diane at han ville legge en blå nøkkel i leiligheten hennes som bekræftelse på at oppdraget var utført. Funnet av boksen på Club Silencio viser hvordan dette er til stede i Dianes underbevissthet. Den blå boksen er et fetisjert fantasiobjekt som inneholder Camillas død, og drømmefortellingen smuldrer hen når Rita like etter åpner boksen med den blå nøkkelen. Club Silencio-forestillingens form peker også mot teppefall for drømmefortellingen. Konferansieren messer gang på gang at alt publikum opplever på Club Silencio er en illusjon, og dette kan sies å ha et dobbelt siktemål. I tillegg til at Diane må gi opp drømmefortellingen, er scenen en fortellermessig hjelpende hånd til tilskueren, og en klar beskjed fra Lynch om at det vi har sett hittil ikke er virkelig. Det finnes ikke noe orkester selv om vi hører lydene av instrumentene, men vi *ønsker* at det skal finnes. Alle bevegelser på scenen er nøye koreografert til å passe med den båndlagte musikken og lydeffektene, og dermed gjøres tilskuerne oppmerksomme på hvordan sanseapparatet ønsker å tro på det vi ser, selv om hun blir fortalt at det er en illusjon. Forestillingen kulminerer med et intenst leppesynket solonummer av en sangerinne, som tilsynelatende besvimer under sangen - og bryter den perfekte illusjonen. Betty reagerer sterkt, og på samme måte som Diane må oppgi sin fantasikonstruksjon "Betty", lyder underteksten fra Lynch at tilskueren må gi slipp på det fiksjonsuniverset *Mulholland Drive* presenterer til og med bruddet. Bare på den måten kan linjene mellom drømme- og rammefortellingen danne en helhet, og filmen gi mening for tilskueren.

Illusjonen er seiglivet fordi drømmefortellingen er den referanserammen tilskueren gis fram til bruddet. Selv om den er full av løse tråder, overnaturlige elementer og uløste gåter, vil jeg hevde med Bordwell at tilskueren gjennom *skjemaer* forsøker å sette delene sammen til en helhet. Lynch bruker ikke bruker ordinære fortellergrep for å signalisere at drømmefortellingen er subjektive mentale forestillinger. Riktignok beveger kamera seg i anslaget ned mot en pute, og dette kan tolkes av den oppmerksomme tilskuer som at vi er på vei inn i en drøm, men på dette tidspunktet

er ikke karakterene etablert, slik at det er umulig å vite hvem drømmen skal tilskrives. Club Silencio-scenen kan også leses som en metakommentar fra David Lynch til hvordan film i seg selv er bygget på kombinasjonen historiefortelling og sansestimulering, og at film konstrueres gjennom synkronisering av lyd og bilde som påvirker tilskuerens persepsjon som oftest mot innlevelse og opplevelse av helhet.

### 3.4.2. Bare en drøm?

Det er hensiktsmessig og hendig for analytiske formål å plassere filmen inn i en modell med ramme- og drømmefortelling, men enkelte scener er problematiske i forhold til en slik todeling, og grensene mellom fortellingens plan er flytende. Drømmefortellingen fortelles langt på vei som et lineært narrativ, og kan tidfestes fra anslaget hvor kamera beveger seg mot puten, til Rita vrir om nøkkelen i den blå boksen. Når kamera beveger seg ned i boksen starter bruddet, og etter noen forvirrende scener introduseres tilsynelatende rammefortellingen med at Diane våkner når naboen hennes banker på døren. I drømme opplever hun at det er *The Cowboy* som fører henne til våken tilstand. Men om alt hittil har vært en drøm, hvordan kan Dianes egen død være en så sentral del av drømmefortellingen? Liket Betty og Rita finner i drømmefortellingen ser ikke ut til å være fysisk helt identisk med Diane, men beliggenheten, interiøret og likets positur stemmer perfekt med omstendighetene rundt Dianes selvmord, som etter alt å dømme ligger senere plassert i historie-tid.

Skjæringspunktene mellom drømmefortelling, brudd og rammefortelling sår tvil om hva som skal plasseres hvor. En forklaring kan selvfølgelig være at Diane er suicidal og forestiller seg sitt selvmord, men Lynch ville ikke ha vært Lynch uten at han hadde flere overraskelser på lager. I bruddet opptrer nemlig Dianes tante Ruth i en kort scene, etter at Rita vrir om nøkkelen til den blå boksen og den faller på gulvet. Ruth hører en lyd, og kommer inn i rommet uten å finne noen. På forlovelsesfesten forteller Diane Adams mor at hennes tante Ruth er død, så hvordan skal scenen med Ruth forstås?<sup>31</sup> Og like vanskelig som det er å forklare logisk hvordan Diane kan drømme sin egen død til minste detalj, er det å forklare hva *The Cowboy* egentlig gjør

---

<sup>31</sup> Et annet fortellermessig hint om at Ruth virkelig er død er plassert i drømmefortellingen, når Betty forteller Rita at hun har fått låne tantens leilighet mens tanten filmer i Canada. "Acting in Canada" er Hollywood-slang for å være død.

i bruddet, når han henvender seg til liket i sengen og sier ”Hey, pretty girl, time to wake up”.



Illustrasjon 8: Liket Betty og Rita finner i Sierra Bonita apartments. Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

Bruddets funksjon ser ved første øyekast ut til å være en bro mellom drømme- og rammefortelling, men ved nærmere ettersyn ser det ut til å være løsrevet fra begge, og eksistere i et kontinuitetsvakuum hvor det er umulig å si hvor historien begynner og symbolikk og cinematiske digresjoner ender. Satt sammen med Dianes mentale kaos gir bruddet opphav til utallige måter å konstruere fabula på, hvor enkelte ting lar seg gripe logisk når man analyserer tid og rom, mens andre ting forblir gåter.

Flashbackstrukturen og hallusinasjonene som opptrer i rammefortellingen er svært forvirrende første gang man ser filmen, men følger stort sett en intern, stram logikk. Ved rammefortellingens start, etter at nabokvinnen har gått, opplever Diane at Camilla er i rommet. På dette tidspunktet må vi anta at Camilla er død, siden den blå nøkkelen ligger på bordet. Et klipp i en bevegelse hvor Dianes klær endrer seg fra morgenkåpe til dongerishorts viser at det hoppes i tid, og dette er inngangen til en serie av flashbacks som vedvarer inntil Diane skyter seg. Nabokvinnen fortalte Diane at to detektiver hadde vært og spurt etter henne, og det er kanskje vissheten om at forbrytelsen er i ferd med å oppklares som driver Diane til selvmord. Det banker på døren, og tilskueren kan gjette på at det er detektivene som banker. Men i Dianes indre er det monstret bak Winkies som har sendt henne ondskapen på døra, i form

av miniatyrgutter av pensjonistekteparet Betty møtte på flyplassen i drømmefortellingen. De kommer seg inn i leiligheten under døra, vokser til full størrelse mens de ler hysterisk, og den livredde Diane løper inn på soverommet hvor hun griper revolveren og skyter seg.

De fleste narrative linjene i drømmefortellingen har sin rot i rammefortellingen, men en narrativ linje peker seg ut som problematisk i forhold til en todelt fortellingsmodell. Dianes inspirasjon for episoden med Dan (mannen som kollapser ved synet av monsteret bak Winkies) er åpenbart å finne i rammefortellingen når leiemorderen og Diane møtes. Dan er en virkelig person på Winkies, som et øyeblikk har blikkontakt med Diane i rammefortellingen. Som en del av drømmefortellingen er det mulig at Diane ser på dette møtet som øyeblikket som tidspunktet hvor hun slipper ondskapsen løs, men hvorfor skulle dette i hennes drømmer/fantasier få konsekvenser for andre enn henne selv? Episoden med Dan i drømmefortellingen eksisterer kanskje som et eget narrativ eller som et meta-narrativ i Dianes indre, og er betegnende for hvor vanskelig det er å plassere alle brikker.



Illustrasjon 9: Monsteret bak Winkies, Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

Det virker dessuten underlig at den drømmende skal vekkes i eksakt samme sekund som den selvoppnevnte moralske dom (Club Silencio) faller. Drømmefortellingen kan like gjerne sies å være summen av fantasi, begjær, ønsketenkning, anger og skyld som

foregår i den deprimerte og sinnsforvirrede Dianes hode på forskjellige tidspunkter, som en sammenhengende drøm. Drømmefortellingen kan slik leses som en fortelling om moral filtrert gjennom mentale problemer, organisert tids- og rommessig av David Lynch. Skjønt rom, det *Mulholland Drive* deler med *Lost Highway* er kanskje i første rekke iscenesettelsen av *ikke-rommet*. Anne Jerslev sier om Lynch at hans filmer er karakterisert av et ikke-rom som *romliggjør tid* eller av rom som blir til *tids-rom*:

”...deres rum er ikke-definerte, diffuse og vakkende. I forlængelse heraf kan man både æstetisk, tematisk og også i forhold til selve filmmediet sige, at instruktøren udforsker grænser, ophæver grænser, etablerer nye grenseflader eller andre former for cinematografiske rum og mellemrum – der da måske knapt kan kaldes rum eller der det i en ny forstand, situerede som de er i et ikke defineret felt mellem realitet og noget andet” (Jerslev 2001:68).

Ikke-rommet som begrep er velegnet til å belyse Lynchs intensjoner, kunstneriske visjoner og filmografi. Men det sier lite om den tiltrekningskraft Lynchs filmer utøver på tilskuere, og den lysten til å gjette gåter mange av hans filmer utløser. Jeg forlater nå for en stund de delene av *Mulholland Drive* som vanskelig lar seg plassere logisk, og konstaterer at filmteori vanskelig kan benyttes til å belyse disse. I kapittel fem vil jeg vurdere hvordan brukere av diskusjonsgrupper og forum kan bidra til meningskonstruksjon rundt de uløste gåtene, nå vil jeg se på andre sider av hva som foregår mellom film og tilskuer. Selv når man har avkodet *Mulholland Drive*, og ”avslørt” Diane, gjenstår det nemlig mange spørsmål. Blant annet ligger klassisk fortellende fortellerstrategier mer eller mindre eksplisitt i narrativet, og som nevnt tenderer dette til å få tilskuere til å fatte empati for karakterer. På hvilke måter er dette mulig overfor Diane, som er bitter, sprøyte gal og ansvarlig for et drap? Dette vil jeg besvare med utgangspunkt i hvordan kognitiv filmteori brøt med det dominerende rammeverk innenfor filmteori.

### **3.5. Kognitivism vs Psyko-semiotikk: brytninger i det filmteoretiske felt**

Psykoanalytisk inspirerte teorier (ofte kalt psyko-semiotikk) dannet skole for mye av filmteori på 1970- og 80-tallet, og rammeverket var ofte sterkt ideologisk. Identifikasjon med filmkarakterer og innlevelse i filmer ble sett på som ytterst suspekt av mange teoretikere i kjølvannet av Freud og Lacan, for eksempel Laura Mulvey, som i sitt velkjente Lacan-inspirerte essay ”Visual Pleasure and Narrative



Cinema” (1975) mente å ha funnet et mannlig, fetisjistisk og erotiserende blikk som grunnstein i all Hollywood-film. Lacans teori om speilfasen hos barn har blitt anvendt til å hevde at filmtilskuere tilfredsstiller iboende narsissistiske behov, ved at film vekker minner om ”det perfekte selv”, et ideal-ego som barnet i følge Lacan konstruerer fra seksmåneders-alderen når det forstår at vesenet i speilet er det selv. I dette perspektivet er filmopplevelse delvis å forstå som en regresjon til dette stadiet, og et fenomen som identifikasjon med karakterer en sekundær form for identifikasjon.<sup>32</sup>

Teoretikere som David Bordwell og Noël Carrol rettet harde angrep mot marxistisk, psykosemiotisk og poststrukturalistisk filmteori på 80-tallet<sup>33</sup>, og i kjølvannet av dette ble blant annet kognitivismen gjenstand for interesse hos filmteoretikere. Det ble hevdet at det psykoanalytiske begrepsapparatet ikke er egnet til å analysere film med, og at en ensidig vektlegging av ødipus-komplekser, problematisk seksualitet og identitetsdannelse hadde skapt et paradigme som overså faktiske relasjoner mellom filmtekster og tilskuere. Enkelt forklart kan kognitivistisk kritikk mot psykoanalytisk filmteori ses som en dreining av fokus fra spørsmålet *hva gjør filmen med tilskueren* til spørsmålet *hva slags relasjoner finnes det mellom tilskueren og filmen*. Framfor å gi estetisk eller ideologisk evaluering av filmen, ønsker kognitivistene å *forklare*. Det kognitivistiske prosjekt har blitt beskrevet av Eva Jørholt som en teori som ikke har som mål å ”(...) utdra underliggende tematisk mening eller å avsløre filmenes formelle ideologiske posisjonering av tilskueren, men å prøve å forstå hvilke mekanismer i filmene som får oss til å reagere emotivt og kognitivt” (Jørholt 1995: 37).

### **3.6. Torben Grodal og karakteridentifikasjon**

Den kognitivistiske teoretikeren Torben Grodal etterlyser et mer helhetlig menneskesyn, en *holisme* i psyko-semiotiske innfallsvinkler til film. Han mener en slik holisme er nødvendig fordi karakteridentifikasjon ikke er illusorisk, men er en type primær identifikasjon som i en evolusjonær sammenheng har utviklet seg som pragmatiske funksjoner skapt for å styrke overlevelsesevnen (Grodal 1997: 86-96).

---

<sup>32</sup> Se for eksempel Christian Metz 1982.

<sup>33</sup> Noël Carrols *Mystifying Movies* (1988) og Bordwell/Thompsons *Film Art* som utkom første gang i 1979 er eksempler på bøker med fokus på tilskuere og kritikk av *Grand Theories*.

Filmens bilder er i følge Grodal snarere enn illusjoner en del av virkeligheten, fordi fiksjonsresepsjon består i å simulere filmkarakterenes persepsjon og deres følelser og vurderinger av handlingsmuligheter. Filmtilskuere bygger hypoteser på samme måte som man gjør når man manøvrer i hverdagen, og derfor er tårene melodramaets tilskuer gråter ekte, og ektefølt:

When we agree to watch visual fiction, we accept a set of rules of experience and establish a viewer-persona, a mental model of the viewer as spectator of fiction, and this viewer-model, this persona, feels suspense, happiness, fear, and sadness as if witnessing similar phenomena in the non-fictive world (Grodal 1997:103).

Dette minner langt på vei om det Bordwell kaller skjemaer, men Grodal kritiserer Bordwell for overlate affektive og emosjonelle aspekter til psykoanalysen, og hevder at emosjonell respons også er en del av narrativet som ikke enkelt kan adskilles fra en teori om narrativ. Filmopplevelse er for Grodal et komplekst samspill mellom film og ulike deler av det menneskelige sanseapparat. Han argumenterer på bakgrunn av fysiologi, nevro-, persepsjons- og kognisjonspsykologi for at vi har en innebygget evne til kognitiv identifikasjon og empati, som i tillegg til å påvirke vår oppfatning av verden også påvirker filmopplevelser. Disse mentale prosessene har en systematisk forbindelse til narrative strukturer, slik at ulike sjangere og framstillinger av filmers karakterer framkaller forskjellige typer kognitiv identifikasjon og empati<sup>34</sup>. Aktive og handlende subjekter er nødvendige i en narrativ struktur for å holde på tilskuerens oppmerksomhet, og en slik *subjekt-aktant* (som vanligvis er en hovedpersonen, men som også kan være abstrakte størrelser som ondskap eller en nasjon) plassert i begynnelsen av en fortelling sentrerer fiksjonsuniverset rundt subjekt-aktantens persepsjon, følelser, motivasjoner og mål.

Grodal bruker et eksempel fra *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) for å illustrere hvordan kognitiv identifikasjon, empati og motivasjon samspiller med den narrative strukturen (Grodal 1997:94-95). I første halvdel av *Psycho* blir karakteren Marion Crane drept, men morderens identitet avsløres ikke. Norman Bates forsøker å skjule sporene etter henne ved å senke bilen med liket hennes i en myr, men bilen blir stående halvt nedsunken i myra. Objektivt sett burde tilskueren være lettet, siden det

---

<sup>34</sup> Grodal (1997:180) opererer med åtte prototypiske sjangere: lyricism, canonical narratives, obsessional narratives, melodramas of passion, horror, schizoid, comic og metafiction. Kun de sjangere jeg anser som mest relevante i forhold til *Mulholland Drive* vil bli drøftet her.

åpnes en mulighet for at bilen vil bli funnet, og mordet oppklart, men i stedet mener inntreffer lettelsen når bilen etter en stund fortsetter å synke – tilskueren har altså identifisert seg med Norman Bates og hans preferanser. Dette har ifølge Grodal ingenting å gjøre med undertrykte ønsker eller latent sadisme, men har en sammenheng med at det ikke er andre karakterer å identifisere seg med. Etter scenen ved myra blir Marion Cranes søster og en detektiv introdusert i fortellingen som subjekt-aktanter tilskueren kan rette sin empati mot, og den kognitive identifikasjonen og empatien med Norman Bates avtar. Om man er enig eller ei med Grodal i denne analysen, viser den noe av kompleksiteten rundt identifikasjon med filmkarakterer.

I Grodals termer er *kanoniske narrativ* den mest utbredte type visuell fiksjon. Dette er narrativer som er temmelig identiske med de som finnes i klassisk, fortellende film. Kanoniske narrativ har *telisk* struktur (Grodal 1997: 283), fra gresk: telos - menneske. Altså filmer med menneskelige prosjekter, det vil si drevet av klar motivasjon. Protagonisten når sine mål i kanoniske narrativ, og tilskueren identifiserer seg med subjekt-aktanten med en total innlevelse i optimale tilfeller. Grodal innfører andre typer narrativ på bakgrunn av hvordan filmer disponerer protagonistenes emosjoner. I filmer med *paratelisk* struktur, rettes fokus mot *prosesser* framfor mål. I paratelisk narrasjon, som for eksempel i melodramaet, vil det ofte være ytre krefter utenfor protagonistens rekkevidde som styrer handlingen. Om protagonisten lar seg styre av krefter utenom seg selv, og aksepterer sin skjebne, vil filmen være det Grodal definerer som *melodramas of the passive position*: "A narrative which follows the emotions and perceptions of living beings. The beings have a reduced ability to perform voluntarily, telic mental or physical acts: they are passively acted upon" (ibid. 283). Identifikasjonsobjektet blir på bakgrunn av sin passivitet en *objekt-aktant*, som inviterer tilskueren til en mindre aktiv form for identifikasjon, med vekt på empati. Melodramaet tilbyr tilskueren en simulering av såre følelser framfor handlinger, og denne simuleringen kan utløse *autonome responser*, kroppsliggjorte følelser, som gråt. Paratelisk narrasjon finnes også i *besatthetsnarrativ*<sup>35</sup>, kriminalfilmer og thrillere (for eksempel film noir) hvor målrettetheten absorberes av abstraksjoner, repetisjoner og spor som ikke leder noen vei eller fører til narrativ

---

<sup>35</sup> Min oversettelse av *obsessional narratives*.

lukning. I slike narrativ vil identifikasjonen med protagonisten ifølge Grodal etterhvert farges av en tiltagende fremmedgjøring. Filmer kan veksle mellom telisk og paratelisk struktur, i musikalene kan for eksempel sangnumre defineres som parateliske, men som oftest vil en film lene seg mot enten telisk eller paratelisk struktur. Hva kjennetegner så narrasjonen i *Mulholland Drive* om vi skal følge Grodal?

### **3.7. Et narrativt Stockholms-syndrom**

Den narrative strukturen i *Mulholland Drive* kan virke forvirrende, men selv om filmen tilsynelatende forkaster konvensjonelle måter å fortelle på, finnes det en stram og målrettet fortellerstrategi som spiller på identifikasjon med karakterer. Innledningsvis lar Lynch en telisk struktur styre drømmefortellingen, ved at vi introduseres for subjekt-aktanten Betty som har klare og definerte mål; å slå gjennom som skuespiller og løse mysteriet Rita. Selv om det finnes flere narrative linjer og overnaturlige innslag som antyder skjulte meningsnivåer, er det aldri noen tvil om at det er Betty som er hovedpersonen, og at hun skal være gjenstand for identifikasjon og empati. Men drømmefortellingen er ikke et kanonisk narrativ, den beveger seg gradvis mot en paratelisk struktur som når en topp på Club Silencio, hvor Bettys detektivprosjekt slutter å være relevant. På Club Silencio opphører Betty å være en telisk subjekt-aktant tilgjengelig for identifikasjon og empati, vi ser henne få et sammenbrudd, men er foreløpig avskåret fra å vite hvorfor. Senere blir det klart at scenen er tvers gjennom symbolsk; den kommenterer og henviser til Dianes ugjerninger, men på Club Silencio er følelsesutbruddet nok en narrativ gåte for tilskueren, og identifikasjon blir mer eller mindre erstattet med fremmedgjøring. Drømmefortellingen har ved dette punktet blitt transformert til besatthetsnarrativ, hvor abstraksjoner og prosesser er overordnet fortellingens kausalitet, og hvor karakterenes handlinger får preg av ufrivillighet og ubevissthet.

Når bruddet inntreffer og drømmefortellingen glir over i rammefortellingen, oppstår det tvil rundt karakterenes identitet og den filmiske tid, en tvil som ifølge Grodal er typisk for besatthetsfiksjon, men som her er en konsekvens av skiftinger i narrativ struktur. Rammefortellingen vrir besatthetsnarrativet til en melodramatisk struktur, som gjeninnsetter Diane som identifikasjonspunkt og mottaker for empati, men nå som en objekt-aktant. Virkelighetens Diane er uglamorøs, deprimert, forvirret og i drift. Hun framstilles som ensom og ydmyket i karrieren og kjærlighetslivet, og i

stedet for aktiv handling er det ytre krefter som styrer henne mot stupet. Mordet på Camilla fører bare til en desperasjon som gjør selvmord til eneste utvei, og den paratelige strukturen underslår fortellingens objektive fakta og peker mot skjebne som den sterkeste dramatiske drivkraft. Selv om tilskueren er komplett forvirret over bruddet og endringene i den narrative strukturen er alle melodramaets kjennetegn til stede, slik at narrasjonen styrer mot medynk som emosjonell respons.



Illustrasjon 10: Rita/Camilla kysser "Camilla Rhodes" på forlovelsesfesten. Ydmykelse, melodrama og enda flere grå hår på tilskuerens hode. Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

Vridningen mot en melodramatisk struktur er i høy grad med på å forklare den store interessen for å komme til bunns i *Mulholland Drive*. Drømmefortellingens slutt fører midlertidig Diane ut i en identifikasjonsmessig fremmedgjorthet for tilskueren, men rammefortellingen tjener til å rekontekstualisere karakteren med en ny kompleksitet som gjør det vanskelig å lese fortellingen i et kunstfilmperspektiv hvor jakten på en narrativ lukning er irrelevant. Rammefortellingen ødlegger drømmefortellingens gyldighet, men antyder sammenhenger og stiller spørsmål vedrørende Dianes divergerende personligheter som ikke er mulig å ignorere for mange tilskuere. Lysten til å løse *Mulholland Drive* starter med behovet for å plassere karakteren Diane i en temporal, spatial og logisk ramme, og de ulike typer identifikasjon filmen tilbyr fungerer som spor inn i narrativet. Samtidig gir tilskuerens identifikasjon med Diane henne en moralsk beskyttelsesdrakt som påkaller kognitiv identifikasjon og

empati også etter at tilskueren har avkodet filmen narrativt og kronologisk. De kjølige fakta er at den bitre og forvirrede Diane kaldblodig har bestilt et mord på sin tidligere elskerinne, men identifikasjonen med henne fører til at tilskueren rammes av det jeg vil betegne som et narrativt Stockholms-syndrom. Samspillet mellom sjangere og følelsesmessig simulering leder tilskueren mot en lignende sympati for Diane som minner om den som blir Norman Bates til del i øyeblikket bilen slutter å synke, og dette er en form for sympati med gisseltakeren. Men der hvor *Psychos* identifikasjon med Norman Bates slutter når det introduseres andre karakterer, sentreres det narrative universet i *Mulholland Drive* helt og holdent om Diane. Helhetssynet på hendelsene som leder Diane ut i ulykken er så farget av identifikasjonen med henne at tilskueren vanskelig kan la være å fatte sympati henne.

### **3.8. Implisitte og symptomatiske meningsnivåer i *Mulholland Drive***

I bred forstand kan fortolkning beskrive et vidt spekter av menneskelige handlinger, og jeg ser det som nødvendig å innføre en distinksjon av begrepet fortolkning i forhold til *Mulholland Drive* siden spørsmålene *hva er denne filmens fortelling* og *hva handler denne filmen egentlig om* uttrykker ulike typer for meningskonstruksjon. David Bordwell mener at det for tilskuere og kritikere finnes fire mulige typer for meningskonstruksjon overfor en film, og at fortolkning skjer i kun to av disse typene. Bordwell skiller mellom *forståelse*, som dreier seg om åpenbare, manifeste eller direkte meninger i en film, og *fortolkning* som dreier seg om skjulte, underliggende og ikke-åpenbare lag av mening (Bordwell 1989:4). Han benytter Paul Ricoeurs definisjon av fortolkning: "the work of thought which consists in deciphering the hidden meaning in the apparent meaning, in unfolding the levels of meaning implied in the literal meaning" (Ricoeur i Bordwell 1989:2), og skiller ut *referensiell* og *eksplisitt* mening fra fortolkning. Denne definisjonen vil jeg også benytte i det følgende.

På det referensielle nivå mener Bordwell at det bygges en "verden" på bakgrunn av temporal og spatial informasjon (*diegesis*), og denne knyttes fortløpende til fortellingen (*fabula*) i den fiktive verden. Ved å bevege seg opp et abstraksjonsnivå, til det eksplisitte, kan seeren knytte mening til *diegesis* og *fabula* ved å bruke ledetrådene som finnes i teksten - det antas altså at filmen kommuniserer direkte for å gi mening. Tilsammen gir referensiell og eksplisitt mening *historien*, et svar på hva filmen synlig handler om, og dette kan sies å være de første stegene i det narrative

detektivarbeide. Jeg har gitt en beskrivelse av hvordan dette detektivarbeidet og kognitiv og empatisk identifikasjon disponerer filmtilskuere, men ved å kaste blikket på ulike typer av meningsnivåer ønsker jeg å bevege meg ytterligere mot fortolkning i streng forstand. Min fortolkning hører mer hjemme i et akademisk fortolkningsfellesskap enn de fortolkningene som blir presentert i kapittel fem, og har ingen direkte overførbarhet eller relevans til disse. Men jeg ønsker med den følgende fortolkning å synliggjøre mer av flertydigheten i *Mulholland Drive*, som er en av forutsetningene for grasrotaktiviteten på Internett.

Hvis man antar at filmen kommuniserer indirekte, og at det finnes symbolikk og lag av mening som søker å si noe ut over referensiell og eksplisitt mening, beveger man seg over i fortolkning. Det første nivået er *implisitt* mening, og viser til temaer, spørsmål og problemer verket tar opp. Kort sagt vil den implisitte meningen med Arthur Millers teaterstykke *Heksejakt* være en kritikk og skildring av McCarthyisme i 50-tallets USA<sup>36</sup>, og tegn på dette kan søkes i referensielt og eksplisitt meningsnivå. Implisitt mening antas å henge logisk sammen med referensiell og eksplisitt mening, mens *undertrykt* eller *symptomatisk* meningsnivå kan "ufrivillig" motsi dette. Fortolkninger av verkets eksempelvis ideologiske, psykologiske eller politiske trekk søker å avsløre ubevisste føringer knyttet til opphavspersoner eller samfunnsmessige spørsmål, og slike fortolkninger, for eksempel i en psyko-semiotisk kontekst kan være svært kontroversielle. Meningskonstruksjon slik det her er skissert er ikke nødvendigvis organisert hierarkisk, en seer kan lete etter implisitt og symptomatisk mening uten å ha den hele og fulle oversikt over referensiell og eksplisitt mening. *Mulholland Drive*-grupper og forum gir en mulighet til å analysere dynamikken mellom forståelse og fortolkning, ved at utgangspunktet for mange brukere er å lete etter den eksplisitte mening med filmen, og at det i kjølvannet av dette følger ulike fortolkninger som uttrykker mer eller mindre sanne utsagn om filmens underliggende mening og symbolikk.

Implisitt meningsnivå innebærer det filmen *frivillig* sier indirekte, og viser som nevnt til ulike problemer og spørsmål på individ- eller samfunnsnivå som filmen kan belyse.

---

<sup>36</sup> Se for eksempel <http://www.kirjasto.sci.fi/amiller.htm> Søk foretatt 17.03.2005

*Mulholland Drive* står i dyp gjeld til Hollywood-kritiske filmer som *Sunset Boulevard*, men det er et enda mørkere bilde av filmbyen David Lynch tegner. Drømmen om suksess i Hollywood tiltrekker tusenvis av unge skuespillerspirer hvert år, men bare et fåtall klarer å gjøre filmkarriere. En endeløs rekke av prøvespillinger og selvpromovering kombineres med serviceyrker for å tjene til livets opphold, og egodyrkelsen som Hollywood er tuftet på gjør livet i *Tinseltown* til en alles kamp mot alle. David Lynch har vært i clinch med film- og tv-industrien ved flere anledninger, og derfor er det ikke overraskende at han skildrer Diane med sympati og framstiller beslutningstakerne og pengemenneskene i filmindustrien som feige marionetter. *Mulholland Drive* kan i dette perspektivet også leses som en kommentar, eller en personlig revansj for Lynch etter at ABC skrinla TV-serien *Mulholland Drive*. Regissøren Adam kan lett leses som et bilde på David Lynch selv, og gnisninger mellom kunstneriske visjoner og ”pengemennene”. Men materialet som ble spilt inn i etterkant av piloten avslører mest av alle karakteren Diane. Marionett-framstillingene av filmindustrien var en del av pilotens manus, og det systemkritiske var derfor en integrert del av narrativet før TV-serien ble skrinlagt. Filmen er kanskje mest av alt dypt humanistisk i tonen, ved at den skildrer sin protagonist med en stor grad av sympati og går langt i å undersøke de bakenforliggende faktorene for hennes ugjerning.

På det symptomatiske meningsnivå finnes det filmen sier indirekte eller ufrivillig, og da kan risikoen være stor for å ende opp i ren spekulasjon som sier mer om analytikeren enn teksten. Men å søke etter filmens ufrivillige utsagn om seg selv, regissøren eller samfunnsmessige forhold reflekterer også det store potensialet film har til å kommunisere med sitt publikum og speile konteksten den har blitt produsert i. Det lesbiske kjærlighetstemaet i *Mulholland Drive* kan for eksempel fortolkes på mange måter, og det er enkelt å putte David Lynch i bås både som liberal sympatisør og gammel gris. Skildringer av homofil og lesbisk kjærlighet har vært et stort tabu i Hollywood, og har narrativt ofte vært ensbetydende med tragiske karakterer. Diane er en tragisk karakter, men det er sjalusi og bitterhet, ikke hennes legning per se som fører henne mot stupet. I et seksualpolitisk perspektiv er det mulig å se henne og det lesbiske kjærlighetstemaet som en del av et frigjøringsprosjekt som også speiles i TV-serier som *Will & Grace*, *Six feet under* og *The L word*, serier som har bidratt til å avdramatisere homofili og skeive



kjærlighetsskildringer for et bredt publikum. På den annen side kan man hevde at kjærlighetsscenene ikke gjør noe annet enn å reflektere pornografiens fantasiframstillinger av ”pikekos”, som oftest ender opp med en mann i hovedrollen. Det mannlige fetisjerende blikk som Laura Mulvey hevdet eksisterer i all mainstream-film sniker seg derfor inn bakveien til *Mulholland Drive*, uten at jeg vil kalle meg selv eller stemmene i min empiri voyeurer som kun tilfredsstiller sine egne lyster. ”Are you a detective or are you a pervert” er spørsmålet kjæresten Sandy stiller til Jeffrey i *Blue Velvet* etter at han har sneket seg inn i Doroty Vallens leilighet og iakt tatt henne. Jeffrey har tilsynelatende mye til felles med David Lynch, som har uttalt at en av ideene bak *Blue Velvet* var en fantasi han hadde om å snike seg opp til et vindu for å betrakte en vakker kvinne (Lynch i Jerslev 1991: 37). Men ligger Lynchs inspirasjon eller perversjon eksplisitt eller symptomatisk i narrativet?

De forskjellige meningsnivåene er ikke statiske og absolutte størrelser, en fortolker kan finne eksplisitt mening der en annen finner symptomatisk mening, og nye blikk på for eksempel referensiell mening kan få konsekvenser for eksplisitt eller symptomatisk mening. Dette er med på å generere en stor grad av dynamikk i fortolkningen, og er en del av forklaringen på hvordan diskusjonsgrupper og forum stadig veksler mellom de hermeneutiske prinsippene del og helhet. Men før de folkelige fortolkninger introduseres, vil jeg gå lenger inn i filmens tekst innenfor en mer teoretisk ramme. *The Cowboy* er kanskje den mest bisarre fantasifigur Diane konstruerer, og fortolkes på Internett som symbol på mange ulike skikkelser og ideer. Jeg har beskrevet postmoderne estetikk som en av de sentrale narrative drivkreftene i *Mulholland Drive*, men jeg mener at denne estetikken også kommer til syne på karakterplan blant annet i *The Cowboy*, og at dette får konsekvenser for tilskuernes oppfatninger og fortolkninger av filmen. Det er ikke lett å gi noe definitivt svar på om det følgende avsnittet beskriver implisitt eller symptomatisk mening, men det er ingen tvil om at det er fortolkning – innenfor en trygg medievitenskapelig ramme (sic).

### **3.9. Howdy! Das unheimliche i Cowboydrakt**

Anne Jerslev har koblet Sigmund Freuds essay *Das Unheimliche* (Freud 1919) med Lynchs filmografi, og finner mange krysningspunkter. I essayet forsøker Freud å gi en forklaring på skrekkens psykologi og hvordan det uhyggelige oppstår, og konkluderer

med at det uhyggelige kan oppstå når det *velkjente* blir det *ukjente*. Det virkelig skremmende oppstår ikke ved synet av monsteret, men om det under overflaten hos personer eller objekter eksponeres noe som *ikke burde være der*, ”når facaden avslører sig som facade, der når som helst kan krakelere og en ubeskrivelig uformelig masse vælte ud” (Jerslev 1991: 24). Det kroppslige ubehag som oppstår i møte med det uhyggelige, er ifølge Freud en motsetningsfylt følelse av lyst og ulyst. Det *heimliche* og det *unheimliche* er hverandes forutsetning, og uhygge oppstår når det som har blitt skjøvet lengst bak i psyken gjennom fortrenning og sivilisatorisk utvikling vender tilbake til bevisstheden. Det som er uhyggelig for en person trenger ikke være det for en annen, Freud mener likevel at uklare grenser mellom liv/død, drøm/virkelighet og individers psyker er allment uhyggefremkallende. Overført til film kan den unge jenta Regan i *Exorcisten* (William Friedkin, 1973) stå som et godt eksempel på anvendbarheten og det allmenne ved Freuds teori. Våre forestillinger om barn som uskyldsrene gjør bildene av Regan som spyr over hele rommet og onanerer med krusifiks ekstra sterke. Demonbesettelsen innebærer uklare forhold mellom Regans kropp og bevissthet, for eksempel når det på Regans mage *innenfra* skrives ”help me”. Bildet gir et håp om at det er mulig å redde jenta, men er også dypt forstyrrende fordi vi ser noe som ikke skal være mulig – og fordi man aner at det eksisterer noe enda mer fryktelig enn det vi allerede ser. Noe av den samme skrekkens bakenforliggende dynamikk finnes i *Mulholland Drive* når liket i Sierra Bonita apartment vekkes fra de døde av *The Cowboy*, og blir til Diane.

I drømmefortellingen undertrykker Diane som tidligere beskrevet hendelsene i rammefortellingen, blant annet fremstilles Adam som et offer for konspirasjonen som styrer Hollywood, mens han i virkeligheten er Dianes rival. Men Dianes hat mot Adam kommer likevel til uttrykk i drømmefortellingen ved at Adam konfronteres med det uhyggelige. *The Cowboy* er en anakronisme som med bred dialekt og fullt cowboyutstyr ser ut som en karakter fra en 50-talls Hollywood-western, men han er utstyrt med spøkelsesaktige egenskaper som gjør ham uhyggelig på en udefinierbar måte. En lampe begynner og blafre, og ut fra ingen steder dukker *The Cowboy* opp. Adam flirer, og hilser ham med et ironisk ”howdy”. ”And howdy to you”, sier *The Cowboy*, før han setter Adam på plass med hverdagsfilosofiske betraktninger som høres ut til å være hentet fra det ville vesten. Lynch har med *The Cowboy* skapt en uhyggelig figur tilpasset filmens postmoderne estetikk, og måten han sprer uhygge

hos karakterer og tilskuere på peker kanskje mot en postmoderne skrekk-estetikk. *The Cowboy* er definitivt en *unheimlich* klisjé som skal tas på alvor. Cowboyer i tradisjonelle western-filmer er gjerne enkle karakterer med en klar moral, men *The Cowboy* skremmer fordi hans tilsynelatende vennlige, *heimliche* vesen skjuler en karakter i uklar forbindelse med det metafysiske. Anne Jerslev mener at Lynchs utgangspunkt for å skape uhygge ligger tett opp til Freuds teori om *das unheimliche*, særlig i forhold til hvordan det fortrente vender tilbake (Jerslev 1991:27). Men der Freud mener at mangel på viten ikke er uhyggelig i seg selv, mener hun at Lynch ved å vise og skildre det ukjente skaper nye sammenstillinger og mysterier som virker uhyggefremkallende (ibid. 27-28). Med *Mystery Man* fra *Lost Highway* og *The Cowboy* kan Lynch sies å ha utvidet den postmoderne estetikken ytterligere, gjennom å formalisere en skrekkeligere skrekk. Psykopaten Frank Booth i *Blue Velvet* er uhyggelig, men når Lynch fester grepet om virkelig *hardcore* neo-noir, blekner Frank i forhold til karakterer som *Mystery Man* og *The Cowboy*. *The Cowboy* forblir et mysterium selv om han i narrativet er Dianas konstruksjon. Selv om han kan virke komisk, setter Adams latter setter seg fast i halsen, og etter min mening også tilskuernes. *The Cowboy* er allstedsnærværende i filmen; han opptrer i drømmefortelling, brudd og drømmefortelling. Han presser og truer Adam, og står tilsynelatende i forbindelse med Mr. Roque, på den annen side gjør han det gode ved å bringe liv til liket. Det synes umulig å definere nøyaktig karakterens natur, men som jeg vil komme tilbake til egger dette mange tilskuere ytterligere til å avdekke mysteriet.

### **3.10. Flashbacks og mindflicks.**

Den innviklede flashbackstrukturen i *Mulholland Drive* viser hvordan den postmoderne estetikken låner virkemidler fra modernistiske filmskapere som Ingmar Bergman, Marguerite Duras og Alain Resnais. Deres ukonvensjonelle bruk av flashback kan ha som hensikt å stille spørsmål ved troverdigheten hos filmenes protagonister, å utfordre og forkaste fortellertekniske konvensjoner, eller å skildre mentale prosesser og drømmetilstander. Flashbackstrukturen i *Mulholland Drive* gjør alt dette, som gjør at vi med Grodal (1997) kan si fortellingen er underlagt en paratelisk struktur. Gilles Deleuze knytter filmer med sin rot i modernismen til *tidsbildet*, som han regner for å være en overordnet billedtype i filmer produsert etter 1945 (Deleuze 1989). Filmer med tyngdepunktet i tidsbilder søker i følge

Deleuze å sette spørsmål ved, og skildre tidens vesen, for eksempel ved å anvende en episodisk fortellerstruktur og vektlegge drømme- og minnebilder. Det kan oppleves som forvirrende med alle betegnelsene for typer av film, dominerende billedtyper og narrasjon, når enhver teoretiker har sine spesifikke agendaer og egenproduserte termer. Jeg mener i tillegg at en forståelse av postmoderne estetikk er sentral for å knekke kodene i *Mulholland Drive*, men det betyr ikke at det er uproblematisk å utrope den til en tvers gjennom postmoderne film. En Hollywood-fortalt film som *The Matrix* (Andy og Larry Wachowski, 1999) kan på bakgrunn av sine referanser til Baudrillard gjerne kalt for postmoderne. I streng forstand forutsetter dette at modernismen inntok Hollywood, noe som er høyst diskutabelt.

Postmodernisme er også et omstridt begrep, som kan sies å omfatte flere debatter enn den estetiske, begrepet kan også brukes for å beskrive eksempelvis sosio-kulturelle og filosofiske debatter. I et forsøk på å rydde opp og presisere, bruker blant andre Henry Jenkins termen *postklassisk film* om Hollywoodproduksjoner som benytter fortellerteknikker fra både klassisk fortellende film og modernisme (Jenkins 1995). En slik term er kanskje mer nøytral og dekkende for en del av det som kalles postmoderne film, men med tanke på at jeg nå vil gå over til resepsjonsdelen av oppgaven, vil jeg forsøke å konstruere et begrep som er mer anvendelig i dagligtale. Grunnen til at jeg ser dette som nyttig, er at når fokuset i oppgaven dreier seg fra teori til empiri, faller mye av behovet for begrepsbruk fra det filmteoretiske felt bort. I den kulturen som skal analyseres, er debatt om begrepet postmodernisme irrelevant for de fleste. En del brukere av *Mulholland Drive*-diskusjonsgrupper og forum ser filmen i sammenheng med filmer som kan karakteriseres som modernistiske. Men deres forståelseshorisont er i stor grad preget av produksjoner fra de senere år, som her:

(...) Memento. The usual suspects. Fight club. La confidential. Reservoir dogs. The shining. Fargo. Seven. Amores perros. I wish i could go on, there are so many great mind-f\*ck films out there. Movies(and i say movies meaning REAL movies, thought-provoking)are amazing works of art. If you haven't seen some of the above "thriller, thought-provoking, mind-f\*ck" movies", go out and rent them, or better yet buy them. That's all for me. The movie nazi.<sup>37</sup>

Om man ser *Mulholland Drive* i sammenheng med andre nyere filmer som bruker

---

<sup>37</sup> Publisert på *Mulholland Drive*-forum på international movie database 11.01.2004. Skrivefeil står "the movie nazi" for. Imdb.com sletter innlegg etter en stund, derfor er dette ingen gyldig hyperlenke lenger - <http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5571492> Søk foretatt 09.02.2004.

eksperimentelle narrative strategier bevisst, filmer som utfordrer kinogjengernes intellekt og korttidshukommelse, begynner et begrep å avtegne seg. Av og til midt i, av og til i ytterkanten av hovedstrøms-filmen kan filmer som *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002), *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), *Fight Club* (David Fincher, 1999), *The Matrix* og *21 grams* (Alejandro González Ináritu, 2003) stå som eksempler på *mindfuck* films. Det er tvilsomt om et ord som inneholder "fuck" vil få noen utbredelse i medier eller noen akademisk diskurs i engelsktalende land. Hvis man derimot erstatter *the f word* med *flick*, som er amerikansk slang for film, får man termen *mindflick*. Det er vanskelig å la være å ty til anglisisme, da *hjerneull* eller *gåtefilm* ikke lyder særlig bra. *Mindflicks* er et ordspill som beskriver om ikke en sjanger, så i det minste en rekke filmer innenfor et postklassisk paradigme som kjennetegnes med en stor grad av narrativ eksperimentering. Hvor forskjellige filmene nevnt ovenfor enn er, har de også mye til felles. Først og fremst en eksperimentlyst som kan belønne tilskuere som er villige til å jobbe med implisitte og symptomatiske meningsnivåer i møte med filmene. De appellerer i flere tilfeller også om å bli sett flere ganger, for at tilskueren bedre kan sette sammen de narrative puslespillene. Estetisk har de til felles en konsekvent dyrking av mer eller mindre tvetydige flashbacks og filmatiske rom. Det kan kalles tidsbilde, paratellisk narrasjon eller postmoderne. Men i dagligtale mener jeg at *mindflick* lyder best.

## KAPITTEL 4: RESEPSJONSTEORI, MEDIETNOGRAFI OG METODISKE REFLEKSJONER

Intellectuals are the Shoeshine Boys of the Ruling Elite  
Killdozer

### 4.1. Resepsjonsforskning og populærkultur

Forskning på populærkultur har blitt en viktig del av det medievitenskapelige felt, og diskursivt kan dette sies å bidra til en generell oppvurdering av de fleste typer populærkulturelle uttrykk. Dette kan ses i sammenheng med de britiske kulturstudiers gjennombrudd, som markerte et brudd med Frankfurt-skolens kritiske perspektiv, og et brudd med psyko-semiotiske orienterte teorier. I kjølvannet fulgte blant mange såpeopera-analyser, etnografiske studier og nye blikk på publikum og tilskuermakt. Jostein Gripsrud mener at Charlotte Brunson og Trevor Morleys studie av tv-programmet *Nationwide* og Ien Angs resepsjonundersøkelse av *Dallas* bidro sterkt til en medievitenskapelig trend:

...in the late 1980s the 'ethnographic' study of television audiences was generally recognized as the 'sexiest field within the field' in the increasingly interdisciplinary area where mass communication, communication, media, cultura, and film studies converged. (Gripsrud 2000:207)

Gripsrud mener at mye av resepsjonsforskningen har store mangler fordi den ikke våger å pirke i *doxa*, og ser bort fra maktlinjer og ideologiske overbygninger i samfunnet. Han mener at kvalitative publikumsstudier preget av "banale stykker og biter av dekonstruksjon" med "elementer av trendy postmodernisme" (Gripsrud 1995:8, min oversettelse) kan lede til en ren relativisme. En fordom mot resepsjonsforskningen er at den enten er utgangspunkt for bekymrede pedagoger og sosionomer med en interesse for medievold og mediepåvirkning, eller et hendig rammeverk for durkdrevne medievitere til å applaudere selv de ekleste og mest umoralske reality-serier. I begge henseender er det populærkulturen som er utgangspunktet for resepsjonsforskningen, men betyr dette at resepsjonsforskningen legger seg flat for alle populærkulturelle uttrykk? Lars Nyre mener at det finnes en tendens til at norske medieforskere bedriver *apologetisk* medieforskning, som han definerer som "ei samlenemning for forskningsprosjekt som voktar og vidarefører

grunnleggende verdier i mediebransjen uten å problematisere dei” (Nyre 2004:358).

Og Nyre er ikke nådig overfor en del av dem som forsker på populærkultur:

Bruksforskaren bygger ofte på sin egen tilhørighet til 'populærkulturen' omkring *splatter movies* eller *blogging*, og er svært raus overfor dei som tilhører den. Interaktivt TV, chatting på Internett og SMS-kulturen vert for eksempel føresett å gje folk større fridom til å konstruere identiteten sin sjølv. (Nyre 2004:358)

Nyres bruk av hermetegn og kursiv antyder et lite hjertelig forhold til populærkultur, men å diskutere forskerens nærhet til feltet i alle typer forskning er selvfølgelig svært viktig. Selv skriver og framfører jeg popmusikk, og har bakgrunn som frilanser i radio med humor som spesialfelt, og i min virkelighet er *The Simpsons* blant de viktigste arenaene for mediekritikk. Det er vanskelig for meg å ikke være raus overfor populærkultur, men dette betyr ikke at jeg omfavner ethvert populærkulturelt uttrykk eller er ute av stand til å ha et kritisk blikk på mine analyseobjekter eller data. Min analyse av *Mulholland Drive* er av et relativt tradisjonelt medievitenskapelig tekstanalytisk format, men når jeg nå dreier fokuset mot filmens publikum og møtet mellom tekst og tilskuere ser jeg det som nyttig å avklare mitt eget ståsted og målene med oppgaven.

Jeg har aldri selv postet et innlegg i diskusjonsgrupper eller forum, og hadde minimal kjennskap til denne kulturen før jeg startet med denne oppgaven. I datainnsamlingen har jeg utelukkende vært en skjult observatør. Empirien kan derfor sies å bestå av det Stein Rokkan kaller *prosessproduserte data*, data som er "urørte" av forskerhender, og som eksisterer uavhengig av om det drives forskning på dem (Rokkan gjengitt i Østbye med flere, 2002:45). Målet med analysen er hverken å ukritisk tale vanlige mediebrukeres sak eller å skrive kvasse mediepolitiske analyser, mine problemstillinger antyder først og fremst et undersøkende perspektiv til diskusjonsgrupper og forum jeg skal forfølge i neste kapittel. Oppgaven står absolutt i gjeld til britiske kulturstudier og 80-tallets resepsjonsforskning, men hverken ideologi, subversiv praksis eller applaudering av ethvert populærkulturelt uttrykk er mine anliggender. Jeg mener at jeg i filmanalyse-delen av oppgaven har redegjort tilstrekkelig for de valg av teori og metode jeg der gjorde, dette kapitlet har derfor fokus på metodebruken i oppgavens empiriske del.

Maktfordeling og dynamikk mellom tekst og leser/film og tilskuer lager kanskje ingen store bølger lenger, men helt tannløs behøver likevel ikke analyse av filmnerd-hvermannsens mediebruk å være. Jeg mener, som Nyre antyder at jeg gjør, at diskusjonsgrupper og forum byr sine brukere på en stor grad av frihet, og at de kan ha et stort demokratisk potensial på global basis. Men bildet er mer komplisert enn som så. En ganske fersk tendens i både nettmedier og trykte medier er at det plukkes redaksjonelt materiale direkte fra diskusjonsgrupper og forum, og en slik konvergerende praksis byr på både nye problemstillinger og muligheter. Musikermagasinet *Future Music* har for eksempel et forum tilknyttet sine web-sider<sup>38</sup>, og har i stigende grad begynt å inkludere ting fra forumet i papirutgaven. I Januar 2005-nummeret finnes det to spalter som henter sitt innhold fra forumet. Den ene refererer direkte deler av den siste måneds forum-debatt "Is music-making too expensive to be worth it?", den andre er en videreformidling av en artikkel som levner forum-brukeren liten ære: "Forum fanatic – he's an idiot". Et annet eksempel på at forumer knyttes tettere til og påvirker massemedier er debatten om VG-Netts forum vinteren 2004. Idol-deltakeren Sandra ble grovt skjelt ut på VG-Netts forum, og blant andre barneombud Trond Waage mente at redaktør Torry Pedersen hadde brutt god presseskikk ved å unnlate å moderere innleggene på forumet.<sup>39</sup> I *Journalisten* nummer 2/2005 finnes det en artikkel om norske journalisters til dels frådende interne debatt på e-postlister, men jeg har fremdeles til gode å se noen større prinsipiell debatt i pressekreter om bruk og utnyttelse av tekster i cyberspace, og hvor kort veien er fra global diskusjon til global gapestokk.

Meg bekjent finnes det også lite forskning på hvordan deltaker i diskusjonsgrupper og forumer bruker og forholder seg til medier. MUDs (Multi-user dungeons) og internettchatting har kanskje i mediert cyberspace-forskning vært "the sexiest fields within the field", men hvor gammeldagse og usexy diskusjonsgrupper enn kan virke, er det de som (sammen med SMS) i størst grad kan sies å være med på konvergenskarusellen i 2005. Diskusjonsgrupper må for enkelte massemedier

---

<sup>38</sup> <http://forum.midiaddict.com/index.php> Søk foretatt 12.01.05

<sup>39</sup> <http://www.barneombudet.no/cgi-bin/barneombudet/imaker?id=4878> Søk foretatt 12.01.2005



fortone seg litt som å ha ungdomsskoleelever på arbeidsuke: stort sett helt ubrukelige, men av og til har de strålende ideer som kan videreføres uten kostnader. Dette er en kultur som i stigende grad fungerer som kildemateriale og innholdsleverandør for massemedier, og som slett ikke lever bortglemt i et hjørne av Internett. Dynamikken mellom massemedier og ”små” digitale medier er ikke denne oppgavens primære emne, men jeg mener at en analyse av aktiviteten på diskusjonsgrupper og forumer er eksistensberettiget for å skaffe innsikt i noen av grasrotrelasjonene mellom fiksjonsfilm og cybermedier.

#### **4.2. Avgrensinger, gyldighet og kildekritikk på Internett**

Som tidligere nevnt, er det svært lite diskusjon om *Mulholland Drive* i norske diskusjonsgrupper og forum. Jeg har derfor valgt tre arenaer for diskusjonsgrupper med engelsk som språk.

Den kommersielle websiden *International Movie Database* er et av de største oppslagsverkene for film på nettet, og den har en velutviklet forumdel, med forum for alle filmer som er registrert i databasen. Forumet *Mulholland Dr.* har hatt svært høy aktivitet over lengre tid.

<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/threads/> (Søk foretatt 01.07.03)

Den kommersielle websiden *Rotten Tomatoes* er en webside dedikert til filmdiskusjon, anmeldelser og pris-sammenligning for film og filmsouvenirer. Som på *International Movie Database* er websidens kommersielle sider mest synlig ved tydelige annonser og pekere til ferske filmer og lignende.

<http://www.rottentomatoes.com/vine/forumdisplay.php?f=101110157>

(Søk foretatt 01.07.03)

Søkemotoren Google har en peker til Usenet, og gruppene med størst aktivitet på Google/Usenet er *alt.tv.twin-peaks* og *alt.movies.david-lynch*. Tilsynelatende reklamefri sone, men et Google-søk på websider eller grupper fører til at en diskret ”targeted”<sup>40</sup> annonserubrikk kommer til syne på høyre del av skjermen.

---

<sup>40</sup> Annonserubrikken består av pekere til nettsider som tilbyr varer eller tjenester som antas å være relevante for informasjonssøkeren, med utgangspunkt i en analyse av søkeordet som er tastet inn.

<http://groups.google.com/groups?hl=no&lr=&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch> (Søk foretatt 01.07.03)

<http://groups.google.com/groups?q=alt.tv.twin-peaks&hl=no&lr=&client=safari&rls=no-no&sa=N&tab=wg> (Søk foretatt 01.07.03)

For International Movie Database har jeg samlet inn alt materiale fra januar 2004, som var tidspunktet jeg startet med datainnsamling. For alt.tv.twin-peaks har jeg samlet inn hele aktiviteten fra et år tidligere, januar 2003. I forbindelse med Rotten Tomatoes-forumet og alt.movies.david-lynch har jeg valgt forskjellige artikler og tråder som er spesielt relevante for problemstillingene, både av hensyn til datamengden og for å synliggjøre at det er nødvendig å prioritere blant dataene. Alle lenker finnes i vedlegg til oppgaven. Av hensyn til lesbarhet og layout, har jeg kun klippet ut teksten på sitater jeg benytter, framfor å bruke de originale innleggene.

Mitt fokus ligger på forskjellige forståelser og fortolkninger av filmen, og jeg har ikke anledning til å analysere alt materiale som genereres av den utvalgte empirien. Et mer sosiologisk rettet forskningsdesign kunne for eksempel gått ytterligere i dybden på sosialitet og maktstrukturer innad i gruppene, og dynamikken mellom ”små” cyberspacebaserte medier og massemedier kunne som nevnt også ha vært et alternativt fokuseringspunkt for oppgaven. Kvalitative resepsjonsstudier har kanskje hatt sin storhetstid, men som jeg vil vise i neste kapittel eksisterer det andre former for resepsjon i diskusjonsgrupper enn hva majoriteten av resepsjonsforskning tidligere har behandlet.

Mange diskusjonsgrupper har blitt valgt bort i denne prosessen, og prioriteringshensyn fjerner mange data som kunne ha vært interessante å ta for seg. En konsekvens av dette er at denne analysen, som kun befatter seg med resepsjonen i enkelte deler av cyberspace, ikke kan benyttes til å komme med sikre og universelle utsagn om resepsjonen av *Mulholland Drive*. Det ligger i den kvalitative metodikkens natur at den søker det særegne og individuelle framfor å levere tørre tall og tilsynelatende bombesikre fakta slik den kvantitative gjør. Det denne analysen kan si noe om, er hvordan filminteresserte nettbrukere anvender diskusjonsgrupper,

hvordan de kommuniserer seg imellom, og hvordan de forstår og fortolker filmen. Kvalitativ metodikk er kanskje ikke generaliserbar etter naturvitenskapelige kriterier, men den kan like fullt tilfredsstillende vanlige vitenskapelige krav til validitet og reliabilitet. Og den grunnleggende subjektiviteten som finnes i kvalitativ tekstanalyse utgjør ifølge Arild Fetveit også dens styrke:

At tekstanalysen er investert med subjektivitet betyr på ingen måte at den er 'subjektiv' i betydningen 'kun gyldig fra subjektet som utførte den'. En tekstanalyse må tilfredsstillende intersubjektive krav til vitenskapelighet og stringens som enhver annen analyse (dog uten å være etterprøvbart i betydningen at den vil kunne gjentas av en annen analytiker med samme resultat). (Fetveit 2000:23)

Fetveit mener at det strengt tatt ikke finnes noen humanistisk metode, og at metodebegrepet i medievitenskapen ofte skjuler en "ureflektert empirisme" som befinner seg innenfor et samfunnsvitenskapelig måleparadigme (Fetveit 2000.). Metoderedegjøring i humanistisk vitenskap kan ganske riktig noen ganger få et preg av flagellantisme, selv velger jeg å ikke være fylt av angst for å være uvitenskapelig. Jeg mener at prosessredegjøring, systematisk datainnsamling og grundig kildekritikk virker kvalitetssikrende – selv om kanskje Fetveit vil mene at jeg da ikke har unnsloppet empirisme-spøkelset helt.

Når tekstanalysens råmateriale foreligger i form av dokumenter publisert på Internett, reiser det seg spesielle problemstillinger. Internett inneholder ufattelige mengder kildemateriale, mange sider har liten eller ingen redaksjonell kontroll, og mye er av laber kvalitet for forskningsmessige formål. Websider flyttes og forsvinner, og slett ikke alt og alle er hva det/de gir seg ut for å være. Trine Syvertsen har i artikkelen "Dokumentanalyse i medievitenskapen: Tilgang, kildekritikk, problemstillinger"<sup>41</sup> utarbeidet en sjekkliste for kildekritikk på Internett jeg har fulgt etter beste evne. Kort sagt lyder hennes oppfordring å bruke vanlige kildekritiske tommelfingerregler, i tillegg til å underkaste nettkilden klassifisering, verifisering, tidfesting og å dokumentere kilden, inkludert dato. Når det gjelder diskusjonsgrupper, kan autensitet være et problem. Muligheten er for eksempel til stede for at noen benytter multiple aliaser og gi seg ut for å være flere personer, men jeg tviler sterkt på om dette er noe utbredt fenomen<sup>42</sup>. Brukernes anonymitet

---

<sup>41</sup> <http://home.chello.no/~trine.syvertsen/TEORI&METODE/DOKANALYSE.htm> Søk foretatt 13.01.05

<sup>42</sup> I neste kapittel finner jeg riktignok bruk av multiple aliaser, og drøfter dette nærmere.

fører også til at det er håpløst å bruke noen demografiske variabler, men problemstillingen min har i utgangspunktet ikke stort med demografi å gjøre.

Jeg velger altså dokumentanalyse som min primære metoden for resten av oppgaven, på bakgrunn av at problemstillingen må styre metoden. Syvertsen definerer offentlige dokumenter som *skrevne, publiserte, offentlige tilgjengelige, institusjonelle, utadrettede og samtidige*. Materialet i diskusjonsgrupper tilfredsstiller disse kravene.<sup>43</sup> Målet med analysen er, for igjen å sitere Syvertsen å ”dokumentere et bestemt forløp, en konflikt eller en prosess.”

### **4.3. Etiske betraktninger**

Empirien har altså blitt til uten innblanding fra forskerhender. Jeg har valgt å ikke informere brukerne av diskusjonsgruppene på forhånd om at deres innlegg vil bli gjenstand for analyse. Min metode er inspirert av antropologi og etnografi, men jeg har ikke selv deltatt i kulturen jeg analyserer, aktivitetene er kun observert på avstand. Når problemstillingen må styre metoden, ser jeg ikke vektige grunner til å informere brukerne, på bakgrunn av at dette er offentlige tilgjengelige dokumenter. Det kan diskuteres i hvilken grad diskusjonsgrupper er institusjonelle, men brukerne er uansett anonyme. Deres e-post adresser er tilgjengelige, men alle opptrer under *nicknames*. Den intenderte mening med dokumentene er intern diskusjon innenfor gruppen eller forumets rammer, og det er selvfølgelig en stor sjanse for at mange brukere ville ha formulert seg annerledes, moderert seg eller jobbet mer for å framstå i et positivt lys om de visste at de ble forsket på. Men dette kunne ha påvirket empirien i en negativ retning i forhold til problemstillingen. Etisk sett kan det knytte seg ubehageligheter til å plutselig finne ut at man ha vært forskningsobjekt uten å vite det selv. Jeg har derfor sendt ut e-post til de informantene som siteres i oppgaven. Om informantene hadde blitt informert på forhånd, ville ikke dataene lenger ha vært urørte, så stilt opp mot offentlighetsprinsippet står jeg under en viss ambivalens inne for kikker-modellen jeg har valgt.

---

<sup>43</sup> Gruppene *alt.tv.twin-peaks* og *alt.movies.david-lynch* ligger i et grenseland mellom institusjonelle og uavhengige, siden Usenet-grupper oftest oppstår etter avstemninger, men deres tilknytning til den kommersielle søkemotoren Google gjør at de kan ses på som institusjonelle.

#### **4.4. Resepsjonsteoretiske og Medieetnografiske utgangspunkter**

Dreiningen fra ideologikritikk og psykosemiotiske teorier til fokus på avkoding og leserleddet innen resepsjons- og filmstudier har ikke gått smertefritt for seg. Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet mener Jostein Gripsrud at ”banale stykker og biter av dekonstruksjon” med ”elementer av trendy postmodernisme” skjember deler av særlig 80-tallets resepsjonsforskning. For å klargjøre oppgavens resepsjonsteoretiske utgangspunkt, vil jeg nå presisere denne kritikken nærmere og drøfte grenser og semantisk terrorbalanse mellom tekst og leser.

Store deler av 80-tallets resepsjonsforskning gikk langt i å innrømme leserne full autonomi over teksten, og Arild Fetveit mener at dette var sammenfallende med utbredelsen av det postmoderne paradigmet (Fetveit 2000: 62). Når ”de store fortellingene” ettertrykkelig ble erklært døde inkluderte dette kjærlighet, politikk, teksten, forfatteren og andre størrelser som postmodernismens fremste fanebærere gjerne så sprengt i fillebiter. Arild Fetveit mener at det han kaller ytterliggående resepsjonsteori er et barn av en metafysikk på defensiven, og at når ”siste rest av den metafysiske essensialismen faller, vil også teksten og verden, sammen med en rekke andre størrelser som er blitt erklært ikke-eksisterende, gjenoppstå fra asken”(Fetveit 2000:61). Med ytterliggående resepsjonsteori mener Fetveit ikke kun representanter for britiske kulturstudier, men alle tekstteoretikere som i ytterste instans er skeptiske til enhver form for essens i en tekst. Forenklet sagt mener altså slike tekstteoretikere at det ikke finnes noen annen mening i teksten enn den som blir til når leseren tilegner seg den. Hvis det da finnes noen leser i det hele tatt - et eksempel på hvor langt de metafysiske spekulasjonene kan gå er John Fiske, som i tillegg til å avvise teksten har antydnet at det heller ikke finnes noe publikum (Fiske 1989:57 i Fetveit 2000:24). Antiessensialismens røtter og de metafysiske aspektene ved slike ekstreme posisjoner har ifølge Fetveit sine røtter i Kants avvisning av ”verden i seg selv” (Das ding an sich), og både strukturalister, tyske resepsjonsetetikere og amerikanske representanter for reader-responsekritikk med Stanley Fish i spissen får sine pass påskrevet.

Kritikken mot antiessensialisme og tilskuerens makt førte til metodiske refleksjoner og bred debatt om hva resepsjonsforskning er, bør være, og hvor grensene går mellom resepsjonsstudier og studier av teksten. Janet Staiger hevder at

resepsjonsstudier bør være noe annet enn tekstanalytiske studier, og skriver at: "textual studies explains an object by generating an interpretation of it, whereas 'reception studies' seeks to understand acts of interpretation as so many historically and culturally situated events. (Staiger 1992:212). I forhold til Staigers definisjoner og normative forestillinger er altså ikke denne oppgaven en ekte resepsjonsstudie. Likevel mener jeg at den todelte strukturen med en kombinasjon av tekstanalyse og empirisk undersøkelse reflekterer problemstillingen og det hermeneutiske prinsipp om at det er nødvendig å lese teksten i lyset av dens lesninger, og lesningene i lyset av teksten. Her er jeg på linje med Tony Bennets ide om en "reading formation", en prosess hvor *kulturelt aktiviserte lesere tar til seg en kulturelt aktivisert tekst*, og hvor tekstens mening ikke er statisk: "It is not a *thing* which texts can have, but is something that can only be produced, and always differently, within the reading formations that regulate the encounters between texts and readers (1983: 218). Denne tanken tar høyde for at tekster stadig kan få nytt meningsinnhold avhengig av historiske, materielle, ideologiske og sosiale kontekster. Eksempelvis vil homseikonet Judy Garlands filmer ha et helt annet symbolsk innhold for homofile i dag enn det de hadde for sitt samtidige publikum. Finske Tv-seere vil også forstå den innkjøpte NRK-serien *Borettslaget* annerledes enn en norsk seer som kjenner til ulike dialekter og sosiolekter i Norge. Dette betyr ikke at teksten er fri for en essens eller at "reading formations" utelukkende kan tenkes i et historisk perspektiv. Mitt utgangspunkt er et samtidig filmpublikum, som forstår og fortolker teksten i henhold til narrative skjemaer og de ledetråder filmen gir. Hypotesen *tekst og tilskuer utøver makt over hverandre* kan høres selvsagt ut, men reflekterer hvordan jeg mener at relasjoner mellom tekst og tilskuer er prosessorienterte. *Mulholland Drive* er mettet med mening, men samtidig er det vanskelig å påstå at filmen er entydig meningsbærende.

Kirsten Drotner mener at medieetnografi kan ses på som et forsøk på å besvare den klassiske problemstillingen om hvor tekstens mening finnes, og som et alternativ til resepsjonsforskningen, snarere enn en utvidelse av den (Drotner 1993:5). Fremmedordboken definerer etnografi som "folkeforskning" (Berulfsen og Gundersen 2001), og putter vi "medier" foran kan vi forstå det som en medieforskning som tar utgangspunkt i folks forståelse og bruk av ulike medier. Hvordan forholder dette seg så til resepsjonsforskningen? Drotner er av den

oppfatning at medieetnografien har blitt utviklet som ledd i det hun kaller den kvalitative forskningens stigende selvrefleksjon, og at den bunner i et ønske eller behov for å utvide analysekonteksten for kvalitativ medieforskning. I hennes definisjon av medieetnografi tas utgangspunktet i en bestemt gruppe mennesker framfor et bestemt medium, og gruppen regnes som brukere framfor mottakere, siden både kulturell produksjon og resepsjon studeres. Videre vil Drotner følge disse menneskene i forskjellige sammenhenger, og oppholde seg så lenge hos sine informanter at man begynner å dra sine egne kulturelle selvfølgheter i tvil (Drotner 1993: 11). Hvis man tolker Drotner dithen at medietnografen må følge brukerne fysisk i ulike sosiale situasjoner for å kunne danne seg et helhetlig bilde av forskningsobjektene, innebærer dette en metodisk svakhet ved denne oppgaven. Det er umulig (i det minste for en hovedfagsstudent) å fotfølge brukere som er spredt over store deler av kloden. Jeg kan uttale meg minimalt om hvem mine forskningsobjekter er utenfor den konteksten jeg analyserer, og hva de bringer med seg inn i denne konteksten. Men denne oppgavens forskningsdesign og problemstilling har så mange etnografiske aspekter at et medieetnografisk rammeverk er den mest presise beskrivelsen av oppgavens andre del. Om ikke annet ved at oppgavens problemstilling og forskningsdesign bunner nettopp i ønsket eller behovet for å utvide analysekonteksten for kvalitativ medieforskning, slik Drotner definerer medietnografi.

Medieetnografien har et tydelig fokus på *symbolske* mediebrukere, brukere som i motsetning til *sosiale* brukere ikke rekrutteres ut fra sosio-økonomiske variabler, men hvordan de tolker ulike medieuttrykk. Drotner konkluderer i sin artikkel at det etnografiske perspektiv gjør det mulig å (...)”undersøge mediekulturer som sosialt forankrede tolkningsprosesser, og det åpner for at se sammenhænge mellom forskjellige genrer og medietyper” (Drotner 1993:20). Før disse eventuelle sammenhengene avsløres og informantene introduseres, vil jeg kort beskrive hva som kjennetegner konteksten de befinner seg i.

Computermediert kommunikasjon skiller seg fra andre typer kommunikasjon for eksempel ved *de fem a’er*. Stine Gotved oppsummerer disse slik: ”Møderne er som oftest kendetegnet ved deres fem a’er; de er a-kropslige, a-synkrone, a-spatiale, a-stigmatisk og a-nonyme” (Gotved 1997: 53). I sin undersøkelse av

diskusjonsgruppen *rec.arts.books.tolkien* beskriver hun visse parametre som danner grunnlaget for det fellesskap hun har undersøkt (ibid: 57-58):

*Gjenkjennelse* er viktig for å definere grensene for fellesskapet, og Gotved mener at i gjenkjennelse ligger også spiren til hvordan brukerne definerer det indre hierarki. Brukernavn fungerer som søkekriterier, og ønsket om å bli lagt merke til påvirker frekvens og innhold i postene.

*Gruppenormer* er først og fremst en grunnleggende ytringsfrihet og hjelpsomhet, samt anerkjennelse av og eksplisitt henvisning til hverandres spesialiserte viten. Brukerne følger netiketten, som innebærer toleranse, kontekstualisering og relevanskriterier. Disse normene kan forandre seg over tid.

*Felles historie* betyr at gruppen kan ha en lang tidsmessig utstrekning, og at FAQ'en (Frequently asked questions) er en slags kollektiv hukommelse. Den felles historien manifesterer seg også i bruk av internett-sjargong og emoticons<sup>44</sup>. Brukerne er glade i akronymer, som "BTW" - som betyr "by the way" og "LOL" - laughing out loud.

Jeg går nå over til å omtale brukerne av diskusjonsgrupper og forum som *informanter*, selv om dette er en term som oftest brukes om personer forskeren har møtt fysisk. Å kalle dem for *brukere* eller *medlemmer* ville bidratt til mer forvirring enn klargjøring, og teknisk sett er det ingen grunn til ikke å kalle dem for informanter.

Mine hovedpåstander i dette kapittelet har vært at en tilknytning til populærkultur ikke står i veien for å forske på egne populærkulturelle interessefelter. Jeg har sagt meg enig med Fetveit i avvisningen av antiessensialismen, og at den grunnleggende subjektiviteten i kvalitativ tekstanalyse utgjør dens styrke. Resepsjonsdelen av analysen som jeg straks vil gå over til, blir som nevnt også en undersøkelse av i hvilken grad et medieetnografisk perspektiv uten fysiske møter mellom informanter og forsker kan gi resultater.

---

<sup>44</sup> Grunnstammen i emoticons er en smiley, som for eksempel: :-)

Emoticons kan brukes til å uttrykke nær sagt hele spekteret av menneskelige følelser, men i oppgavens kontekst mener jeg det er best å ikke bruke disse i informantsitater for å forenkle leseropplevelsen.





## KAPITTEL 5: FOLKELIGE FORTOLKNINGER OG FORSTÅELSER

-You are all individuals!  
-Yes, we are all individuals!  
Life of Brian

Innledningsvis i dette kapittelet vil jeg presentere en kort oversikt over ulike typer av informanter. En slik inndeling i ideal-kategorier må nødvendigvis innebære forenkling og fortolkning av dataene som kan diskuteres metodisk, og grensene mellom typene er ikke nødvendigvis alltid så tydelige. Men typeinndelingen er i første rekke ment som et hjelpemiddel for leseren til å synliggjøre tendenser i empirien, og en metode for å bringe systematikk inn i analysen. Typeinndelingen har derfor et mer pedagogisk enn strengt analytisk siktemål. Sammen med idealtypene introduserer jeg diffusjonsteori, som vil være et av de analytiske verktøyene utover i kapitlet.

Det blir så en presentasjon av hovedtendenser og brede linjer i empirien, med vekt på hvordan informantene forklarer filmens narrativ. Med bakgrunn i David Bordwells distinksjon mellom *forståelse* og *fortolkning* (Bordwell 1989: 2-3), tar jeg utgangspunkt i forståelse – og beskriver det hvordan informantene oppfatter det referensielle meningsnivået, altså ”hva handler filmen om”. Etter dette deskriptive utgangspunktet vil fokus bli satt på ”problematisk” deler (i forhold til de mest utbredte forklaringsmodellene) av narrativet. Ulike individuelle lesninger av helhet og detaljer i filmen åpner for fortolkning i Bordwellsk forstand, som bringer inn symbolske meningsnivåer i fortolkningsfellesskapet. Jeg vil vurdere disse lesningene med et kritisk blikk på i hvilken grad de kan forankres i filmens tekst, og på hvilke måter lesningene bidrar til å få en større forståelse av filmen. Analysen vil munne ut i en vurdering av hvordan filmdiskusjon i cyberspace passer inn i dagens og fremtidens konvergenslandskap.

### 5.1. Idealtyper og diffusjonsteori

*Hardcorefans* er den største og viktigste typen informanter. Hardcorefans regner *Mulholland Drive* som en viktig film, og som en av de beste David Lynch har gjort. De bruker mye tid i diskusjonsgrupper og forum, og kan være aktive i flere år. De skriver gjerne lange og velformulerte innlegg i dialog med andre hardcore-informanter, og fortsetter diskusjonen i lang tid etter at de har forstått og fortolket

filmen. Enkelte ser på seg selv som ledende figurer innad i grupper og forum, og er opptatt av at deres versjon av narrativet blir akseptert.

*Kranglerfanter* setter også preg på diskusjonen. De fleste *kranglerfanter* er enige med *hardcorefans* i grove trekk om filmens handling og symbolikk, men bruker mye tid på å diskutere ørsmå detaljer og lansere egne teorier som dikter fritt i forhold til karakterer. Teoriene har sjelden noen forbindelse med filmens historie eller diskurs, men *kranglerfanter* liker å la det gå sport i diskusjonen. Andre *kranglerfanter* er ikke særlig begeistret for filmen, og virker mest opptatt av å provosere *hardcorefans*.

*Besøkende* er innom grupper og forum for å tilfredsstille sin umiddelbare nysjerrighet. De er opptatt av å få et konkret svar på hva helhet eller detaljer i filmen handler om, og når de har fått svar, som oftest fra *hardcore-fans*, forsvinner de fra diskusjonen. *Besøkende* skriver korte innlegg, og er lite interesserte i å utveksle meninger om filmen. Denne typen av informanter er derfor knapt representert i den følgende analysen, men de utgjør relativt mange i antall.

*Diffusjonsteori* kan benyttes som et analytisk verktøy for å forklare hvordan nye produkter, informasjon, medier og så videre sprer seg i en populasjon. Svennik Høyer benytter Everett M. Rogers definisjon, og oversetter begrepet diffusjon slik: "Den prosess som formidler nye ideer, produkter etc., eller *innovasjoner*, gjennom visse *kanaler over tid*, til medlemmer av et *sosialt system*" (Høyer 1989:75). Sosiologen Rogers studerte i 1940-årene utbredelsen av en ny type mais-såcorn hos bønder i Iowa, og systematiserte senere mange studier innen ulike disipliner som viser bruk av diffusjonsteori i ulike felt. Begreper som *innovatører*, *tidlige adoptører* (*opinionsledere*), *tidlig majoritet*, *sen majoritet* og *etternølere* stammer fra Rogers forskning, som blant annet viste hvor viktige samtaler utenfor massemediene er ved spredningen av et fenomen. Høyer hevder Rogers funn er mer eller mindre generaliserbare i flere vitenskapelige felt, og mener at erfaringene fra diffusjonsforskningen kan oppsummeres i tre punkter:

(1) Når den geografiske avstand og de sosiale forskjeller mellom adoptørene i det sosiale nettverk minker, så øker hastigheten i spredningen av nyheter under ellers like villkår. (2) Massemedier er viktige for å spre kunnskaper tidlig i den sosiale beslutningsprosessen, personlige kontakter er viktige for å spre kunnskaper på de

senere stadier. (3) Personlig kommunikasjon og andre gruppekontakter er mer betydningsfulle enn medier for å omsette kunnskap til praktisk bruk på de fleste stadier i spredningsprosessen (Høyer 1989:77-78).

Sonia Livingstone har kritisert bruken av diffusjonsteori overfor spredningen av nye medier, og mener diffusjonsteori kan overforenkle kompliserte prosesser med et for deterministisk og lineært blikk (Livingstone 2002: 34). Å benytte diffusjonsteori på tanker og ideer - ting som ikke engang kan måles og veies – kan på bakgrunn av Livingstones syn kritiseres for å være upresis. Jeg mener likevel at diffusjonsteori er det beste analytiske verktøyet for å kunne synliggjøre prosesser i diskusjonsgrupper og forum.

Høyers punkt I er av særskilt interesse. Geografisk avstand og sosiale forskjeller viskes til en viss grad ut i nettbaserte fortolkningsfellesskap, og hastigheten i spredningen av nyheter er svært stor i cyberspace<sup>45</sup>. Massemediene spiller selvfølgelig en viktig rolle for diskusjonen, men som det vil fremgå er den interpersonelle kontakten av mye større betydning for å spre kunnskap. De fleste filmkritikere la vekt på at *Mulholland Drive* burde oppleves som ren film snarere enn å forstås fullt ut, og misnøyen med dette kan sies å være en av drivkreftene for opprettelsen av ulike nettbaserte *Mulholland Drive*-aktiviteter. Informantenes utgangspunkt er altså at de vektlegger interpersonell kontakt i større grad enn informasjonen fra massemedier. Det som skiller diskusjonen fra enhver annen samtale om film utenfor kinosalen eller på kafe, er i første rekke diskusjonenes virtualitet og den store mengden tekst som er tilgjengelig for alle. I tillegg til at geografisk avstand og sosiale forskjeller blir mindre viktig, gir diskusjonsgrupper og forum mulighet for iscenesettelse og lek med multiple personligheter. Selv om dette nok er mer utbredt i for eksempel SMS- og MMS-Tv, finnes det eksempler på dette i min empiri jeg vil komme inn på etter hvert.

Enkelte hardcorefans er innovatører, noen kan sies å være tidlige adoptører/opinionsledere og tidlig majoritet, mens besøkende i de fleste tilfeller kan defineres som en del av sen majoritet eller etternølere. Kranglefanter står ofte i opposisjon til hardcorefans. De kan være like svorne tilhengere av filmen som hardcorefans, men generelt er de mer opptatt av å fremme sine individuelle

---

<sup>45</sup> Eksempler på dette i rene nyhetskontekster er for eksempel nettaviser og weblogger. "Nyheter" inkluderer i oppgavens kontekst fortolkninger og forståelser av *Mulholland Drive*.

tolkninger enn å ta del i fellesskapet. I følge diffusjonsteori kan beslutninger om og bruk av nyvinninger både skje kollektivt og individuelt. Hardcorefans er opptatt av å utveksle argumenter og få tilbakemeldinger, mens kranglefanter i mange tilfeller ser seg selv som innovatører, selv om de ikke får tilslutning fra andre. Det er ingen automatikk i at man dyrker en kollektiv ånd selv om man er medlem av diskusjonsgrupper og forum, og kranglefanter innlegg kan framstå som friske pust i en atmosfære preget av nettikettens høflighet.

## 5.2. Hovedtendenser

Det er en utbredt enighet i samtlige grupper og forum jeg har som data, alt.tv.twin-peaks, alt.movies.david-lynch, international movie database- og Rottentomatoes-forumet om at *Mulholland Drive* til og med scenen på Club Silencio er en drøm eller fantasi, og at den siste tredjedelen foregår i virkeligheten. Hardcorefans danner basis og setter tonen for diskusjon, og deres versjoner av handlingen blir raskt *comme il faut*. Teorien om drøm og virkelighet oppstod raskt blant annet i diskusjonsgrupper og forum like etter at filmen hadde hatt premiere, og den første informanten som poster en slik forklaring på Rottentomatoes-forumet forklarer narrativet på denne måten:

The rich, stylistic plot and lush details of the first two-thirds of MD all emerge from Dianas feverish mind: probably as she sleeps, or possibly while awake but in a near-mad frenzy of fantasy in order to cope with her unbearable reality. (...) she is an unsuccessful actress, dumped by her lover Camilla in favor of a successful director (and possibly other female conquests); and Diane—distraught with erotic longing, rage, envy, loneliness—has murdered her through the hiring of a contract killer. (oxfordian3, rottentomatoes.com, 14.10.2001<sup>46</sup>)

Informantens bruk av *plot* skiller seg fra Bordwells definisjon av *story* og *plot*, som forklart i kapittel 1. Informanten bruker her plot mer som en beskrivelse av narrativets mange krumspring, mens Bordwell bruker plot for å beskrive den narrative diskursen: "You can summarize the story, starting from the very earliest incident which the plot cues you to infer and running straight to the end. Or you can tell the plot, starting with the first incident you encountered in watching the film" (Bordwell 2001:68). Å ha gjennomskuet den narrative diskursen, og gjenfortelle

---

<sup>46</sup> Paranteser etter informantsitater viser til informantenes *nickname* – deres kallenavn. Forumet innlegget er postet på, og dato for publisering. Pekere til innleggene settes i fotnoter, som her: <http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=122732> Søk foretatt 28.01.2004

filmen som *historie*, med vekt på begivenheter som former karakter og fortelling er typisk for typiske forståelser som i sitatet ovenfor.

Mange andre hardcorefans slutter seg til denne forklaringen, og det er i den første tiden få kranglefanter som opponerer mot drømme- og rammefortellingsmodellen på rottentomatoes.com. Like etter at teorien brer seg på dette forumet, publiseres det flere artikler om filmen, blant annet på nettstedet salon.com, som underbygger teorien ytterligere. I den første måneden Mulholland Drive-forumet eksisterer på rottentomatoes.com legger flere informanter ut lenker til Salon-artiklene, og med denne vekselvirkningen mellom ulike websider brer det seg raskt en konsensus om ramme/drømmefortellingsmodellen. Informantene henviser til salon.com for å styrke sine egne forklaringer, men Salon-artikkelen ble publisert to uker etter at forklaringen dukket opp på rottentomatoes.com. I et diffusjonsteoretisk perspektiv kan altså innovatørene spores til rottentomatoes.com, uten at det er mulig å fastslå nøyaktig hvem eller hvor noen fikk ideen først. Flere hardcorefans på rottentomatoes.com uttrykker forbauselse over mediens omtaler av filmen som mystisk og ugjennomtrengelig:

The structure of the film seems to have flummoxed much of the American press. I was frustrated by the incomprehension shown even by positive reviews. The film tells its story in an unconventional (and challenging) way, but the story is nonetheless complete, vivid and disturbing, much in the tradition of Dostoyevsky or Edgar Allen Poe. (oxfordian3, rottentomatoes.com, 14.10.2001<sup>47</sup>)

I too was surprised that so many people didn't "get it". I think the key to understanding it is in the speed you can switch gears when the characters swap places. You have to accept the change as fast as you can and realise that the reality of the story begins NOW. If you realise quickly that the first part was fantasy you're all set. (Robo, rottentomatoes.com, 15.10.2001<sup>48</sup>)

Også i andre forum og grupper er det forundring over at kritikere og publikum har problemer med narrativet, og hardcorefans poster mange forklaringer som er varianter av ramme/drømmefortellings-modellen. Forklaringene kan være så korte som ovenfor, men etter at filmen har sirkulert en stund og blitt sluppet på DVD, skriver mange hardcore-fans også essayaktige tekster som går i dybden på narrativets

---

<sup>47</sup> <http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=122732> Søk foretatt 28.01.2004

<sup>48</sup> <http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=122732> Søk foretatt 28.01.2004

linjer.<sup>49</sup> Ettersom kulten rundt *Mulholland Drive* vokser, dukker det også opp mange websider dedikert til filmen. I denne sammenheng er siden *Lost on Mulholland Dr.*<sup>50</sup> av interesse, siden det er en fandrevet webside som har mange lenker til RottenTomatoes-forumet. Informantene viser respekt for nykommere i fortolkningsfellesskapet, ved å konsekvent bruke termer som ”spoilers ahead” (som kan oversettes med *avsløring følger*) i overskrifter på nye tråder. Å spare andre for å få vite for mye er en viktig del av gruppeidentiteten. De aller fleste har et intenst forhold til filmen, og mange hardcore-fans har store detaljkunnskaper om Lynchs filmografi og kunstneriske virke. Enkelte informanter kritiserer filmen for å være for lik *Lost Highway* i narrativ struktur, men tonen er svært positiv til *Mulholland Drive* hos de fleste informantene. Likevel vil jeg karakterisere majoriteten av informanter som generelle *filmfans* snarere enn *Lynchfans*.

For mange hardcorefans er nemlig det neste steget i diskusjonen å avdekke filmens intertekstuelle referanser. Det kan til tider fortone seg som en postmoderne selskapslek å finne spor av hele verk og scener fra filmhistorien i *Mulholland Drive*, men jakten på referanser avdekker også en del interessante fakta. Som at de fleste av informantene er opptatt av film generelt, ikke bare David Lynch. I kapittel tre omtalte jeg *Vertigo* som et åpenbart eksempel på film det refereres til i *Mulholland Drive*. *Vertigo*s todelte narrative struktur, med fokus på *doppelgängere* og ambivalent identitet har vært en tydelig inspirasjon for *Mulholland Drive*. Men en del hardcorefans ser også referanser til *Vertigo* og andre klassikere i karakterer, replikker, scenografi og kostymer i fra *Mulholland Drive*. Kim Novak, som spilte den kvinnelige hovedrollen i *Vertigo*, har i deler av filmen på seg en grå drakt, og en informant på imdb.com mener at en kopi av denne drakten også finnes i *Mulholland Drive*: ”What a coincidence: Betty leaves for her audition in Kim Novaks grey suit from *Vertigo*”. (PoetPoe, imdb.com, 21.01.04<sup>51</sup>. Søk foretatt 09.02.2004.)<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Det finnes også *Mulholland Drive*-essayer på websider med en akademisk profil. Websiden *The modern world* har for eksempel publisert et essay som en del informanter lenker til for å underbygge sine forståelser og fortolkninger: [http://www.themodernword.com/mulholland\\_drive.html](http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html) Søk foretatt 21.2.2004.

<sup>50</sup> <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

<sup>51</sup> Innlegg på imdb.com blir slettet noen uker etter publisering, og det finnes derfor ingen operative lenker til sitatene hentet derfra.



Illustrasjon 11: Madeleine Elster/Judy Barton (Kim Novak) kledd i grå drakt i *Vertigo*. I denne oppgaven er det kun forumet på rottentomatoes.com som har muligheten til å knytte lyd og bilder til innleggene. Det er allikevel enkelt å søke seg fram på nettet til stillbilder fra kjente filmer for å verifisere opplysninger som dette. Tilgjengelig: <http://www.norcalmovies.com/Vertigo/>  
Søk foretatt 02.04.05

Betty har på vei til audition ganske riktig på seg en identisk drakt. Dette kan kanskje avskrives som en kuriositet, men også andre informanter mener å ha funnet flere nitid kopierte visuelle referanser. En sentral scene i *Sunset Boulevard* viser den desperate og falmende stumfilmstjernen Norma Desmond på jobb jakt i Paramount Studios. Privatsjåføren Max kjører Norma Desmond til studioet og venter ved porten, og i *Mulholland Drive* står referansene i kø:

First, when Betty goes to Paramount and is pulling into the gate there is a second of footage that shows the gate in full. If one looks carefully at the car which is blocking the entrance it looks suspiciously like the old car Norma Desmond had in *Sunset Boulevard*. (...) not only is the car similar but there is a limo driver waiting attired in a vintage limo drivers suit (a la Max in *Sunset*). (dreyer16, imdb.com, 21.01.04. Søk foretatt 09.02.2004)

Audition-scenene i *Mulholland Drive* og Paramount-scenen i *Sunset Boulevard* har så mange åpenbare likheter at sammenhengene neppe kan avskrives som kuriositeter. I neste instans peker disse referansene også mot Lynchs velkjente nostalgi og interesse for etterkrigstidens USA, kjent for eksempel fra *Blue Velvet*. I *Mulholland Drive* kommer dette til syne på mange måter. Filmen Betty/Diane drar på audition for, er et periodedrama fra 50-tallet, og selve hennes person (eller alter egoet Betty) er



tegnet så naivt at assosiasjonene går mot skildringer av naive kvinnelige karakterer i slekt med Marilyn Monroe. Og måten Betty kom seg til Hollywood på er ikke mindre 50-talls, turen var premie i en jitterbug-konkurranse hun vant på sitt provinsielle hjemsted. Jitterbug-konkurranser var kanskje populært i etterkrigstiden, men er neppe noe utbredt tidsfordriv for unge kvinner rundt årtusenskiftet.

Hardcorefans både i alt.tv.twin-peaks og imdb.com mener også at det finnes mange referanser til *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963, på engelsk: *Contempt*), som i likhet med *Mulholland Drive* blant annet har filminnspilling som tema. I *Mulholland Drive* sier en kvinne med blå parykk på Club Silencio filmens siste ord – et hviskende ”silencio”. Flere hardcorefans i alt.movies.david-lynch har lagt merke til at det samme ordet avslutter *Le mépris*:

I just saw Contempt again, one of my favourites, and I realized that the very last line was ”Silencio”. Except here it is in Italian. (...) Both are movies about filmmaking, both directly and indirectly. In other words, they tell stories of people involved in filmmaking to comment on the nature of film itself. (Trichome, alt.movies.david-lynch 30.12.2002<sup>53</sup>)

En annen informant peker på flere likehetstrekk eller referanser:

Film opens on a red-lit bed. Lead character named Camille (Brigitte Bardot). She is in a car crash. Camille is blonde. She later wears a black wig. (...) They go to a theatre: a single microphone on stage. Sound cuts in and out as it's a rehearsal tape (There is no band...). (Matthew, 17.11.04, sitert av ctyankee, alt.movies.david-lynch, 31.12.04<sup>54</sup>)

Siden jakten på referanser til *Le mépris* og andre filmer er av lite kontroversiell art, er diskusjonen gemyttlig og preget av en lagånd i tråd med fellesskaps-idealet som diskusjon grupper og forum kan sies å bygge på. En lignende samtale kunne også ha funnet sted i ”virkeligheten”, men nettets kommunikasjonsstruktur og dokumentasjonsmuligheter gjør at det kanskje er mer riktig å karakterisere det som foregår i diskusjonsgrupper og forum som en *hypersamtale*. Diskusjondeltagerne kan være i hundretall, diskusjonen kan strekke seg over flere år og inkludere bilder, audio og video. Det står lite på spill i jakten på intertekstuelle referanser, men som det senere skal fremgå, endrer dette bildet seg når definisjonsmakten over narrativet står på spill.

---

<sup>53</sup> [http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&thread=avap6t%24rda%241%40knossos.btinternet.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&thread=avap6t%24rda%241%40knossos.btinternet.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325) Søk foretatt 10.02.04

<sup>54</sup> Samme url-adresse som fotnote 8. Søk foretatt 10.02.04

Alle de viktigste referansene informantene påpeker i blant annet *Vertigo* og *Le mépris*, finnes i filmens første to tredjedeler, drømmefortellingen. Som tidligere nevnt hadde *Mulholland Drive* en komplisert produksjonsprosess, og drømmefortellingen består hovedsaklig av redigert materiale fra pilotepisoden til tv-serien. Den siste tredjedelen – rammefortellingen – ble innspilt over et år etter at piloten ble vraket, og mange faktorer peker mot at rammefortellingen er en ide som må ha kommet Lynch til i ettertid. Den problematiske produksjonshistorien og uttalelser fra David Lynch<sup>55</sup> tyder også på dette. Mange hardcorefans er opptatt av utviklingen fra tv-serie til film, og hvordan filmens narrativ kan forklares på bakgrunn av piloten som ble vraket. Pilotens manus og en piratkopiert versjon sirkulerer på Internett, og dette materialet mener mange informanter bringer nytt lys over saken. De to politietterforskerne som såvidt blir introdusert for så å ikke bli sett igjen i filmen, var for eksempel tiltenkt en større rolle i tv-serien. Hardcorefans i imdb.coms forum mener derfor at ideen om en drømmefortelling er et fornuftsekteskap mellom kreativitet og økonomiske hensyn:

...i am beginning to wonder whether MD was not a work in progress in Lynch's mind. This scene somehow does not seem consistent with the Diane-is-dreaming theory. Perhaps in the beginning Lynch was not sure where he was going with his tv series, he hadn't worked out in his own head how to solve the mystery he was setting up. (shenator2002, imdb.com, 29.01.04. Søk foretatt 09.02.2004)

I don't think that the first part of the movie was supposed to be a dream in the original TV pilot script. The original script was written as an open ended project and from what I have read, the whole dream idea came to Lynch when he was trying to figure out how to salvage as much of the pilot as possible to make the movie version. (neonoirfan, imdb.com, 25.01.04. Søk foretatt 09.02.2004)

Ideen om en rammefortelling og en drømmefortelling er etter alt å dømme resultatet av en kunstnerisk svært lys ide. Uten en vraket tv-serie som utgangspunkt ville neppe filmen ha vært så rik på kontraster som er uvurderlige for filmens helhet. De få intertekstuelle referanser i rammefortellingen (med unntak av Club Silencio-scenens *Le mépris*-referanser) står for eksempel i sterk kontrast til drømmefortellingens mange tyverier og sitater. Det er enighet i imdb.com-forumet om at de tallrike intertekstuelle referansene viser hvordan David Lynch belønner de som er villige til å

---

<sup>55</sup> Blant annet antyder Lynch i et intervju på DVD-utgaven av *Mulholland Drive* at filmens slutt er et resultat av at tv-serien ble liggende i ruiner.

jobbe med materien. Å få enhver narrativ linje til å gå opp logisk er riktignok så godt som umulig. Og forsøk på dette fører oss fra forklaringer til fortolkninger.

### 5.3. Gåtefulle narrative linjer og detaljer

Selv med en utbredt konsensus om narrativet i *Mulholland Drive*, er det nok av ting i filmen å gripe fatt i for hardcore-fans og kranglefanter. Langt fra alle hardcorefans er interesserte i å plassere enhver brikke, og påpeker at det er umulig å forklare enhver ting logisk så lenge brorparten av fortellingen foregår i en drøm eller et forvirret hode. Men diskusjonen fortsetter ufortrødent omkring helhet og detaljer i narrativet, og suget etter en total oversikt over narrativet synes ustoppelig hos mange. Wim Wenders mener som tidligere nevnt at "Folk vil oppfatte selv et meget søkt forhold mellom bildene som resultatet av en bevisst fortelling" (Wenders 1995:234). Noe lignende ble demonstrert ved den såkalte Kulesjov-effekten, et montasjeeksperiment gjennomført i mellomkrigstiden av Lev Kulesjov (Kulesjov 1974:7). Eksperimentet viste hvordan redigering av bilder styrte tilskuerenes narrative persepsjon, uten at det eksisterte noen intendert sammenheng mellom bildene. Mye av fortolkningsarbeidet som foregår tar sikte på å finne narrative sammenhenger som er åpenbare ved første øyekast. Majoriteten av hardcorefans er overbeviste om at så godt som alt henger sammen i *Mulholland Drive*, og avstanden mellom fra fri fortolkning og aparte teorier om *Mulholland Drive* er derfor i mange tilfeller hårfin. Jeg vil i første rekke bruke plass på temaer og teorier som i tråd med min analyse kan forankres i filmens tekst. De mest sentrale problemene hardcorefans er opptatt av, er i så måte:

- Hvordan kan Diane i drømmefortellingen se for seg sitt eget lik i den eksakt samme posituren og klesdrakten som liket hennes vil bli funnet i? Og hvorfor har dette liket en annen hårfarge enn Diane hvis det forestiller henne?
- Nøyaktig hvor går skillelinjene mellom drøm/fantasi og våken tilstand? Eksempelvis opptrer Dianes tante, Ruth, i bruddet mellom drømmefortelling og rammefortelling. Men i rammefortellingen er Ruth død, og i drømmefortellingen er hun bortreist. Hvordan kan da denne scenen forklares?

- Hva har den narrative linjen med Dan, den redde mannen på restauranten, med resten av narrativet å gjøre? Er dette en drøm i en drøm eller et narrativ utenfor drømme- og rammefortelling?
- Hvordan skal karakterer som Mr. Roque og The cowboy forstås?

Noen problemer er først og fremst relatert til forståelse, andre til fortolkning. Men de fleste informanter ser de ulike meningsnivåene i sammenheng med hverandre. De fleste ser ut til å mene (riktignok ikke med Bordwells begreper) at ulike fortolkninger kan bidra til å bringe nytt lys over filmens referensielle meningsnivå, og omvendt.

### **5.3.1. Liket i Sierra Bonita apartments**

I drømmefortellingen finner Betty og Rita et lik i Sierra Bonita apartments. I bruddet mellom drømmefortelling og rammefortelling, dukker *The Cowboy* opp i leiligheten. Han vekker tilsynelatende liket – som viser seg å være Diane - opp fra de døde. I rammefortellingen blir det klart at Diane bor i denne leiligheten, og når hun ved filmens slutt skyter seg, faller hun om på sengen, og blir liggende på samme måte som liket i drømmefortellingen. Det blir derfor problematisk å forklare hvordan de to narrative er organisert i tid. I min analyse av filmen kom jeg fram til at rammefortellingen ikke er kronologisk organisert, men sammensatt av episoder fra både før og etter mordet på Camilla. Den vanligste oppfatningen blant informantene er at drømmefortellingen i tid er plassert midt i rammefortellingen, som en drøm. Etter at Diane har bestilt mordet på Camilla sovner hun utmattet, og drømmefortellingen finner sted. Hun våkner, får se den blå nøkkelen ligge på bordet, og forstår at mordet er gjennomført. Hun blir psykotisk, og når det banker på døren skyter hun seg. Dette henger sammen logisk inntil man begynner å gå episoden fra Sierra Bonita apartments nærmere etter i sømmene. Om drømmefortellingen foregår i Dianes indre, hvordan kan hun, som Betty, forutse detaljer rundt sitt eget selvmord? Det går selvfølgelig an å hevde at hun er sanndrømt, eller allerede har planlagt i detalj hvordan hun skal ta livet sitt, men det finnes ingen holdepunkter i teksten for å påstå dette.

En forklaring kan være at drømmefortellingen er plassert i historietid etter at Diane skyter seg, som en "livet passerer i revy"-forestilling. Men flere informanter påpeker at liket ikke er identisk med Diane. Diane har blondt hår, mens liket *The Cowboy* vekker til live har mørkt hår, Noen mener også at siden man aldri ser mordet på Camilla, kan det være henne som banker på døren ved filmens slutt – etter å ha overlevd mordforsøket.

Når det gjelder likets identitet, er det mange som viser til den kompliserte produksjonsprosessen. Likfunnet var en del av tv-piloten, og på det tidspunktet visste neppe Lynch at produksjonen skulle bli en film, og at brorparten av narrativet skulle foregå i Dianes indre. Følgelig er det Dianes lik tilskueren ser, men spilt av en annen skuespiller. Scenen ble sannsynligvis beholdt av økonomiske årsaker, og i klipperommet har man nok satset på at ingen ville oppfatte at likets hårfarge avvek fra Dianes. Dette er en plausibel forklaring på likets ytre attributter, men bringer oss ikke videre i mysteriet rundt den temporale organiseringen av narrativene. For å begynne med begynnelsen; filmens anslag viser kamera som beveger seg ned mot en pute, på lydsporet høres en tung pusting. Når Diane i rammefortellingens start vekkes av naboen, synes det innlysende å påstå at bildene vi har sett mellom dette - drømmefortellingen og bruddet - er Dianes drøm, og at handlingen som følger dermed må ligge etter i tid. Men som tidligere beskrevet; filmen manipulerer konsekvent tilskuerens narrative forventninger. Hvis vi revurderer kronologien mellom innsovning, drømmefortelling og oppvåkning, åpner det seg nye muligheter for "livet passerer i revy"-teorien.

Om kamerabevegelsen ned i puten tolkes som Dianes dødsøyeblikk, blir den påfølgende drømmefortellingen de siste impulser som foregår i hjernen hennes. I så fall er det kun redigeringsprinsipper og narrative forventninger som får tilskueren til å anta at Diane våkner fra drømmefortellingen når naboen vekker henne. En død forteller er et velkjent virkemiddel, for eksempel i *Sunset Boulevard*, men den ekstra utfordringen for tilskueren i *Mulholland Drive* blir å resonnerer seg fram til dette. En slik tenkt temporal organisering av narrativet gjør at drømmefortellingens likfunn blir mer logisk. En sammenheng oppstår mellom slutt – hvor Diane tar sitt liv, og begynnelse – hvor "livet passerer i revy". Flere informanter å erklære seg som tilhengere av denne teorien, og noen trekker paralleller til andre *mindflicks*:

The first step to understanding Mulholland Drive is to know that it copies the basic premise of Jacob's ladder (1990) / starring Tim Robbins). That being, you are watching the last dream of a dying brain. (...) In case you miss it, Lynch delivers the first BIG CLUE in the first few seconds of the movie...you see Diane's last blurry-but-conscious sight, immediately after her fatal gunshot...in the form of a first-person view of her moving across her bed and hitting face down into the pillow. Remember that sheet & pillow, you'll see it again...but next time with Diane's dead body on top of it! (Calla, alt.tv.twin-peaks, 22.04.2002)<sup>56</sup>

MD and LH (*Mulholland Drive* og *Lost Highway*, min anmerkning) are a mind's last dream, a summation of character before measuring their enlightenment and sending the soul on to a next life. (though Fred resists, and I never believe he escapes the *Lost Highway*). (Trichome, alt.movies.david-lynch, 23.12.2002)<sup>57</sup>

Informanten Trichome ser likheter i den narrative strukturen i *Lost Highway* og *Mulholland Drive*, ved at de begge har en loopstruktur som gjør at filmenes siste bilder leder logisk til de første. Men der Fred i *Lost Highway* er nettopp "lost" – ved at handlingen bare gjentar seg, oppnår Diane i følge Trichome en slags frelse. Trichome forbinder dette med Tibetansk Buddhisme, og troen på at en døende sjel går gjennom en spirituell test mellom inkarnasjoner, den såkalte Bardo-perioden<sup>58</sup>:

At death, the Bardo period of dreaming begins, and the mind creates a world made from itself, to fill the void. For a while, the dream is maintained, but then turns harder, darker, due to the dreaming dead person's lack of enlightenment and all their flaws. The dream turns very dark, until the dying mind freaks out and is measured by the test to see how much Enlightenment was there, and therefore what creature one will reincarnate into. (Trichome, alt.tv.twin-peaks, 09.03.2002)<sup>59</sup>

Som en fortolkning av filmens helhet er dette koherent med utviklingen av drømmefortellingen jeg viste i kapittel tre, hvor narrativet i drømmefortellingen preges av at Diane innser at "sannheten kommer for en dag". På bakgrunn av dette er det ikke vanskelig å se hvordan hardcore-fans kan finne en buddhistisk resonans i *Mulholland Drive*, og grensene mellom forståelse og fortolkning blir uklare i dette

---

<sup>56</sup> [http://www.google.com/groups?hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=48b22af2.0204220700.203aae5a1%40posting.google.com&rnum=14&prev=/groups%3Fq%3Dmulholland%2Bdrive%26start%3D10%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26as\\_drrb%3Db%26as\\_mind%3D](http://www.google.com/groups?hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=48b22af2.0204220700.203aae5a1%40posting.google.com&rnum=14&prev=/groups%3Fq%3Dmulholland%2Bdrive%26start%3D10%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26as_drrb%3Db%26as_mind%3D) Søk foretatt 19.02.2004

<sup>57</sup> [http://www.google.com/groups?q=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E1DFDAB.BC5433A4%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325](http://www.google.com/groups?q=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E1DFDAB.BC5433A4%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325) Søk foretatt 19.02.2004

<sup>58</sup> Se for eksempel Snelling 1998:73 for en nærmere forklaring av begrepet.

<sup>59</sup> [http://www.google.com/groups?q=bardo+trichome&start=10&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF8&group=alt.tv.twinpeaks&selm=prophit38DF4A.12331109032002%40news-server.ucwphilly.rr.com&rnum=19](http://www.google.com/groups?q=bardo+trichome&start=10&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF8&group=alt.tv.twinpeaks&selm=prophit38DF4A.12331109032002%40news-server.ucwphilly.rr.com&rnum=19) Søk foretatt 19.02.2004

perspektivet. Fortellingen forstås som en speiling av buddhistisk filosofi – men fortolkning er nødvendig for å komme til denne forståelsen. Bardo-teorien viser potensialet for dynamikk mellom forståelse og fortolkning; her er det tydelig hvordan ny informasjon gir informantene i tråden en rikere helhetsforståelse. Trichome presenterer en svært grundig teori om buddhisme i *Mulholland Drive* i alt.tv.twin-peaks, men også på imdb.com er det diskusjon om buddhisme. Riktignok mer generelt, som en del av ideen om ”det fjerne østen”:

The way he treats the theme of duality in Mulholland Drive convinced me that he must be familiar with the eastern type of thought. His so-called dark universe is full of humour, irony and flashbacks of happiness. (PoetPoe, imdb.com, 22.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

You know that Lynch practises transcendental meditation twice a day? And he's helping the Mahareshi Yogi to raise umpteen million dollars for a massive meditation centre in the US? (Ortus, imdb.com, 22.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

Ortus bruker *auteuren* David Lynch som rammeverk for sin fortolkning. Han/Hun henviser til filmskaperens liv utenfor filmsettet<sup>60</sup>, og tolker narrativet også på bakgrunn av eksterne forhold. Auteur-teori mistet mye av sin kraft på 70-tallet<sup>61</sup>, blant annet fordi den ble beskyldt for å være for estetisk orientert og se bort fra alt fra ideologi til produksjonsforhold og tilfeldigheter på filmsettet og i klipperommet. Mange hardcorefans er inntil det maniske på jakt etter meningsbærende detaljer de tilskriver auteuren David Lynch. Dette ender i en del tilfeller i ren spekulasjon eller trivia heller enn fortolkning. På engelsk beskriver uttrykket ”red herring” (”rød sild”) en detalj som er satt inn i et verk for å manipulere narrative forventninger. *Mulholland Drive* er følgelig stappfull av ”red herrings”, og informanten jro0 har bitt seg merke i et navn:

I've wondered if Laura Harring (som spiller Rita/Camilla, min anmerkning) wasn't cast partly because of her name, but, given that it was originally supposed to be a pilot, I could be way off on that. The human mind perceives patterns even when they're not there, unfortunately. That's what makes figuring out films such fun. (jro0, imdb.com, 22.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

Jro0 viser i dette innlegget en refleksivitet kombinert med en trang som kjennetegner hardcorefans: trangen til å avdekke den helhetlige fortellingen gjennom små detaljer.

---

<sup>60</sup> Ortus har informasjon fra denne artikkelen: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,1103894,00.html> Søk foretatt 02.03.05

<sup>61</sup> Se for eksempel Gray 2000.

Interessen for slike meningsbærende detaljer leder ofte til heller usikre konklusjoner. Eksempelvis er et flyveblad festet til en lyktestolpe på gatehjørnet hvor Betty og Rita prajer en taxi på vei til Club Silencio. Teksten på flyvebladet er bare synlig i et kort øyeblikk, men en gruppe hardcore-fans har satt seg fore å tyde denne teksten ved å pause DVD-discen og fingranske bildet. Informanten Bob Brooker slår fast at det står "HELL" på flyvebladet, men at det også er mer tekst han ikke klarer å tyde. Til dette svarer en annen hardcorefan:

Upon my latest viewing of the movie I finally made out what the flier says on the pole as Rita and Betty are waiting for a cab to go to Club Silencio. The top of the flier was hard to see because it's a photocopy of the HOLLYWOOD sign on the hill. The full flier reads then; Hollywood is Hell. Fun stuff huh? And maybe the theme of the whole damn movie. (dreyer16, imdb.com, 23.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)



Illustrasjon 12: Dette bildet er et utsnitt fra et stillbilde fra filmen. Flyvebladet er utydelig også på filmen, og ingen informanter har klart å finne bilder med større skarphet. Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

Det er umulig å se med hundre prosents sikkerhet at det virkelig står "Hollywood" øverst på dette flyvebladet, uten at det kan utelukkes. Flyvebladet er plassert i forgrunnen av scenen, og *kan* være en meningsbærende detalj.

Om vi løfter blikket litt, viser flyveblad-diskusjonen ytterligere til troen (eller ønsket) mange hardcorefans har, om at enhver detalj i filmen er meningsfull og plassert der av regissøren. Funnet av teksten på flyvebladet kan neppe karakteriseres som innovasjon, i motsetning til "livet passerer i revy"-teorien, med eller uten en



Buddhistisk fortolkningsramme. Denne teorien bidrar på mange måter til en rikere forståelse av filmen, narrativt og filosofisk. Teorien får relativt bred gehør hos andre hardcorefans som i denne diskusjonen kan karakteriseres som tidlige adoptører (opinionsledere) og sene adoptører. Det flyveblad-funnet og "livet passerer i revy"-teorien har til felles, er at så lenge man kan legge fram en logisk og sammenhengende argumentasjon om helhet eller detaljer i narrativet, er det få som er interessert i å bestride fortolkningen.

Flyveblad-diskusjonen viser også typiske aktiviteter for adoptører eller opinionsledere. Dreyer 16 og Bob Brooker er blant de mest aktive hardcorefans i januar 2004 på imdb.com. Ingen av dem tilfører noen store nyheter til diskusjonen, men de har stor tyngde innad i forumet, og tydelig interesserte i å være med på å sette dagsorden. Høyer mener at opinionsledere "(...) virker som henholdsvis reléstasjoner, portvoktere og fortolkere av medienes budskap" (Høyer 1989:83). Opinionsledere spiller også en nøkkelrolle i spredningsprosessen ved hjelp av sin store sosiale kontaktflate, og danner forbindelsen mellom innovatørene og majoriteten (Høyer 1989:76). Nøyaktig hvem som er majoriteten i denne konteksten er ikke lett å fastslå. De besøkende utgjør muligens flere i antall, men det ville være trangsynt å bare bruke kvantitative målemetoder. Det er innleggenes argumentative kvalitet som veier tyngst, selv om ikke nødvendigvis alle sier seg enige. Om som det vil fremgå av neste avsnitt, er ikke veien mellom opinionsledere og majoritet fri for konflikter.

### **5.3.2. Drøm og virkelighet, Dan og Ruth**

Spørsmålet om hva som er drøm og hva som er virkelighet i *Mulholland Drive* åpner for mye frustrasjon og problemfylt detektivarbeide. Mangelen på kronologi og blandingen av fortid og nåtid om hverandre utløser lange meningsutvekslinger, hvor kranglefantene blir tydelig som type. Det blir heller ikke enklere av at rammefortellingen er ispedd Dianes hallusinasjoner eller psykotiske tilstand. Forsøkene på å konstruere en modell for historietid og skille drøm fra virkelighet er mange, informantene guyst09 forsøker å forenkle landskapet ved å peke på at svarene ganske enkelt kan finnes ved å studere Dianes utseende og framtoning :

You can separate what's going on by watching Diane:

1. "Betty" = Dream
2. Bed-head Diane = omniscient reality.
3. Made-up Diane = Diane's memories (embellished by her feelings) (guystr09, imdb.com, 19.01.2004. Søk foretatt 09.02.04)

Denne problemløsningen bidrar til å skille drøm/livet som passerer i revy og virkelighet fra hverandre, og er forbilledlig kort som en nøkkel til hele filmen. Fantasifiguren Betty fra drømmefortellingen er søt, sjarmerende og har en "glad-kristen" utstråling og innstilling til livet, men er selvfølgelig altfor god til å være sann. I rammefortellingens veksling mellom flashback og nåtid opptrer Diane som "Bed-head Diane", eller nåtids-Diane, og "Made-up Diane", eller fortids-Diane. "Bedhead-Diane" er på sammenbruddets rand, og ser sliten og herjet ut, "Made-up Diane" har skjønnheten intakt, men er stresset og nervøs. Guystr09s "Diane-guide" kan gjøre det enklere for sene majoriteter og etternølere, som de besøkende, å se de narrative intensjonene ved rammefortellingens sprikende fortellerstil. Men bortsett fra konsensusen om ramme- og drømmefortellingsmodell, er det lite som får bestå som sannheter lenge av gangen. Mange hardcore-fans spør om det virkelig kan være så enkelt som at det finnes tre narrative linjer: drøm, virkelighet og flashback. En av scenene som vekker tvil, er scenen tidlig i drømmefortellingen hvor Dan møter monstret fra sine drømmer.



Illustrasjon 13: Dan. Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm> Søk foretatt 02.04.2005.

Dan-narrativet fra drømmefortellingen har en forbindelse til rammefortellingen, i det Diane møter leiemorderen på Winkies. Dan og hans terapeut sitter på bordet ved siden av, og blir etter alt å dømme en del av råstoffet Diane skaper drømmefortellingen fra. Episoden på Winkies er som tidligere nevnt hennes *point of no return*, derfor besøkes hennes drøm – eller dødsøyeblikk av hendelsen. Men det finnes en del flertydige narrative elementer i filmens første del, som gjør det legitimt å spørre om alt virkelig er en del av drømmefortellingen. Hodet som faller mot puten kan være Diane som faller i søvn - eller hennes dødsøyeblikk. I så fall er det strengt tatt ikke en del av drømmefortellingen. En lignende tvil knytter seg til karakteren Dan, og en del hardcorefans tar tak i dette. Noen mener at dette ikke er en del av drømmefortellingen, men et frittstående narrativ fra virkeligheten satt inn som en del av historien fordi Dianes ondskap skal smitte over på Dan. Andre hardcore-fans forklarer hvordan Dan-møter-monsteret episoden er en del av drømmefortellingen slik:

In real life the man IN Winkies (Dan, min anmerkning) (NOT BEHIND WINKIES) watched Diane make the hit on Camilla in REAL LIFE. In Diane's dream, he dies upon viewing Dianes pure evil, it kills him and the other opinion was that Diane was killing him in her mind to keep him from talking since he saw the deal being made in real life. (lorilou14, imdb.com, 12.01.2004. Søk foretatt 09.02.04)

Lorilou tolker Dans møte med monsteret som et tidlig varsel i drømmefortellingen om at Dianes ønsketenkning og utopiske revisjonisme slår sprekker. Monsteret representerer ondskaper Diane slipper løs, og som en symbolsk kraft i drømmefortellingen dreper Diane gjennom monsteret Dan, som var et potensielt vitne til avtalen med leiemorderen. Det oppnås ingen definitiv konklusjon i diskusjonen, og selv om dette er den mest plausible forklaringen på episoden, er det umulig å fastslå at denne forklaringen er den eneste rette.

Det er ytterligere komplisert å forklare hvordan Dianes tante Ruth passer inn i drømme- og rammefortelling. I drømmefortellingen er Ruth bortreist, Betty forklarer Rita at Ruth spiller inn film i Canada. Som tidligere nevnt er "acting in Canada" Hollywood-slang for å være død. I rammefortellingen forteller Diane at hennes tante døde, og at hun arvet henne, og slik fikk muligheten til å dra til Hollywood. I begge

fall er tanten død, men i bruddet mellom drømme- og rammefortelling opptrer Ruth, tilsynelatende spill levende. Scenen er plassert etter Betty og Ritas besøk på Club Silencio. Tilbake i Ruths leilighet åpner Rita den blå boksen som dukket opp i Bettys veske, kamera tilter ned i boksen, og i neste klipp faller boksen på gulvet og lager en lyd. Ruth kommer inn i rommet, og sjekker om det er noen der, men det ligger ingen boksen på gulvet, og rommet er tomt.

Scenen lar seg ikke plassere hverken i ramme- eller drømmefortelling, og det finnes ingen indikasjoner på om denne scenen foregår i fortid eller nåtid. Lyver Diane når hun sier at tanten er død? Drømmer hun scenen? Er scenen en del av nok et "frittstående narrativ"? Er Ruth et spøkelse, eller har hun besøk av spøkelser som lager lyd i leiligheten sin? Ingen av måtene å forstå narrativet på som hittil har blitt presentert kan gi noen logisk forklaring på scenen. Fordi scenen er en del av bruddet, foreslår en informant at poenget er å vise at drømmefortellingen går i oppløsning: "I also thought that Aunt Ruth looking into the room shows the dissolution of the dream, and also hints that it IS a dream; there's nobody in there (Todd Strickland, alt.movies.david-lynch, 22.01.2003<sup>62</sup>). Informanten ser scenen som en slags *red herring*, men responsen han får peker på at dette ikke er tilstrekkelig: "Not sure that i agree with this. The red-haired woman is Diane's aunt Ruth, isn't she? The aunt who is in reality dead"(Name and adress supplied, alt.movies.david-lynch, 23.01.2003<sup>63</sup>). Siden det ikke finnes noen holdepunkter i filmteksten som kan forankre scenen spasielt og temporalt blir mye av diskusjonen preget av teorier som må kunne karakteriseres som fri fantasi. Forskning på *fandom* har vist hvordan kreative fans dikter videre på populærkulturelle verk som *Star Trek*, og produserer fiksjon som kan ha som mål å tette hull i narrativet<sup>64</sup>. Hardcore-fans av *Mulholland Drive* er generelt ikke opptatt av fiksjonsproduksjon utenfor narrativet, men

---

<sup>62</sup> [http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E35F716.36930447%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E35F716.36930447%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300) Søk foretatt 19.02.2004

<sup>63</sup> [http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E35F716.36930447%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E35F716.36930447%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300) Søk foretatt 19.02.2004

<sup>64</sup> Se for eksempel Tulloch og Jenkins 1995.

mangelen på narrativ logikk får her flere kranglefanter til å dikte på egen hånd. En informant lanserer en "ukjent drømmer" som den fortellende instans for hele filmen, og får gehør fra flere kranglefanter. Drømmerens identitet får man i følge denne teorien aldri se, men diskusjonen beveger seg i retning av at det må være en person som drømmer om Diane - som drømmer at hun er Betty, og så videre:

Can't we consider Mulholland Dr as a spring-cleaning of somebody's mind? The film exists in a "Third place", seemingly deep in the subconscious where things don't necessarily fit into little pigeonholes, and there's bound to be a bit of a clutter. (...) This interpretation works quite nicely, and allows the small unsolvables to be solved quite easily. (Ortus, imdb.com, 21.01.2004. Søk foretatt 09.02.04)

(...)when Ruth returns to the bedroom after we see Betty and Rita disappear, it seems that they were never there (perhaps why she couldn't see Rita heading for her place earlier). So, since Betty and Rita agree that Ruth is gone out of town, someone else must be dreaming of her checking the room and finding it still empty as she expected. I'm not sure who that one is. (Vic, alt.movies.david-lynch.17.01.2003<sup>65</sup>)

Når hardcorefans ikke kan bidra med logiske løsninger kommer kranglefantene raskt på banen. Teorien om en ukjent drømmer må sies å være et utslag av fri fantasi eller kreativ meddikting, men hardcorefans ser ikke med blide øyne på dette. Hardcorefan og innovatør Trichome, som lanserte Bardo-teorien, havner etterhvert i en disputt, en *flame war* med kranglefantens Vic, som er en av arkitektene bak ukjent-drømmer-teorien. Trichome plasserer etterhvert Vic i en *kill file*, som gjør at han reserverer seg mot å se Vics innlegg. Trichome forklarer dette slik: "Sometimes, good fences make good neighbors". Irritasjonen over at andre informanter leser og gir respons på Vics innlegg<sup>66</sup>, får Trichome til å poste dette innlegget myntet på samtlige deltagere i alt.tv.twin-peaks:

Talking to Victor F., aka Dr. F aka Dr. Bobolink, Dr. Babaloo, and several other aliases, is a frickin' waste of time. He is as mad as Lewis Carrols (forfatteren av *Alice i eventyrland*, min anmerkning) proverbially mercurial hatter; and no reason shall ever penetrate that damaged brain. (Trichome, alt.movies.david-lynch.27.01.2003)<sup>67</sup>

Innlegget kan leses som et åpenbart forsøk på å utøve definisjonsmakt og vinne fram

---

<sup>65</sup>[http://www.google.com/groups?q=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=victorf-D6B70E.07581817012003%40typhoon.sonic.net&rnum=1](http://www.google.com/groups?q=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=victorf-D6B70E.07581817012003%40typhoon.sonic.net&rnum=1) Søk foretatt 19.02.2004

<sup>66</sup> Selv om Trichome ikke mottar Vics innlegg, leser han dem i andre innlegg. Informanter klipper ut tekst fra andres innlegg, og limer dem inn i sine egne for å kunne kommenterer teksten direkte.

<sup>67</sup> Søk foretatt 19.02.2004:[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=victorf-30ABA7.22442227012003%40typhoon.sonic.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=victorf-30ABA7.22442227012003%40typhoon.sonic.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

for sitt syn hos majoriteten. Det er riktignok få andre hardcorefans som har en så aggressiv innstilling som Trichome. Det eneste andre eksemplet på en ekte *flame war* i mine data involverer også Trichome, som er innblandet i en lang krangel noen måneder før den som er sitert ovenfor. Krangelen foregikk i april 2002, og tråden inneholder over seksti tildels skummende innlegg som etter hvert handler mest om utveksling av fornærmelser<sup>68</sup>. I likhet med diskusjonen om Dan-narrativet er også denne krangelen preget av kniving mellom flere hardcore-fans og en krangelfant. Og den er et godt eksempel på hvordan mange hardcorefans ser på seg selv som ledende i opinionen, eller for å sitere Høyer igjen ”som reléstasjoner, portvoktere og fortolkere av medienes budskap” (Høyer 1989:83). Hardcorefans kan danne brede allianser mot det de oppfatter som feilaktige forstpåelser og fortolkninger, og som oftest er det kun en person aggresjonen retter seg mot. En krangelfant på imdb.com går for eksempel bredt ut mot hele filmen i ikke altfor velartikulerte vendinger, og erter raskt på seg hardcore-fans:

Is there some book or something you need to read first or do you just need to be on acid and go woow at the colors and strange stuff. One of my friends recommended this movie to me, and long story short. I don't talk to him anymore. He tried to tell me about narrative and stuff like that. I told him he was a loser movie nerd and he should check himself into rehab. And also, how can any normal person enjoy watching this? It doesn't even have happy ending. You people are wierdos. I have seen porno with better and deeper plots. And just to set the record straight, all this movie was was a stupid soft core porn. And David Lynch is a perv.(kcdc15, imdb.com, 08.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

De mange skrivefeilene og avsenderens navn, kcdc15, vekker umiddelbart assosiasjoner til en ung person, men senere innlegg i tråden tyder på at informanten er godt over ungdomsskolealder. Uansett poster en stor mengde hardcore-fans motinnlegg som fråder mot det de anser som en fornærmelse, homofobi og lavpannet debattnivå hos kcdc15. Fra et analytisk ståsted er det vanskelig å ikke anse innlegget som en bevisst provokasjon som har som mål å piske opp temperaturen i forumet, og bevisst erte hardcore-fans. Samtlige hardcore-fans tar innlegget bokstavelig, så om det er en provokasjon, har kcdc15 lyktes til fulle. Og om det er

---

<sup>68</sup> [http://www.google.com/groups?hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=48b22af2.0204220700.203aae5a1%40posting.google.com&rnum=14&prev=/groups%3Fq%3Dmulholland%2Bdrive%26start%3D10%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26as\\_drrb%3Db%26as\\_mind%3D](http://www.google.com/groups?hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=48b22af2.0204220700.203aae5a1%40posting.google.com&rnum=14&prev=/groups%3Fq%3Dmulholland%2Bdrive%26start%3D10%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26as_drrb%3Db%26as_mind%3D) Søk foretatt 19.02.2004

ment som en provokasjon, viser dette også iscenesettelsens og ironiens muligheter i forhold til kommunikasjon i cyberspace.

### 5.3.3. Freud, Gud og fortolkning inn i evigheten

Mange hardcorefans er svært interesserte i å avdekke filmkarakterenes symbolske funksjoner. Dianes drømmefortelling er hovedsaklig basert på mennesker og hendelser fra hennes virkelighet, inspirasjonen til en symboltung og *unheimlich* karakter som *The Cowboy* i drømmefortellingen er for eksempel hentet fra forlovelsesfesten i rammefortellingen. Hvor det eldre paret Betty møter på reisen til Hollywood kommer fra, er mer uvisst. Paret, som i Dianes psykotiske episode driver henne til selvmord, oppfattes av informantene som Dianes foreldre, besteforeldre eller som dommere fra Jitterbug-konkurransen. Dianes svik gjenspeiles i alle disse mulige forklaringene, det vesentlige i diskusjonen er at paret symboliserer en form for tap av moral:

O.K, out of all the possible explanations i heard, i think that the old people as representing sort of Diane´s "high moral". (...) Whoever they are, they have a symbolic parental meaning in her life. As sort of a high justice judges. And in the end she fails them...( ZikoBan, imdb.com 17.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)



Illustrasjon 14: Bakgrunnsmontasje for filmens *credits*. På en jitterbugkonkurransen ses Betty/Diane sammen med det eldre paret. Tilgjengelig: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm>  
Søk foretatt 02.04.2005.

Anne Jerslev har, som tidligere nevnt, påvist hvordan mange av Sigmund Freuds teorier gjenspeiles i mange av David Lynchs filmer (Jerslev 1991). Et av Jerslevs poenger er at om ikke det finnes noen bevisst plan fra David Lynch om å skildre Freudianske temaer, så tangerer uansett hans tematikk og formspråk mange av Freuds sentrale ideer, særlig om det uhyggelige. Når det eldre paret er etablert som et symbol for Dianes tap av moral, er ikke veien lang for informantene til å trekke inn Freuds teori om personlighetsdannelse gjennom ego, id og superego:

ZikoBan, I think that this is the first time I read that the old couple would be something like Diane's superEgo (as determined by Freud). I think this is a great way of putting it. Literally, I think, the couple is Diane's grandparents: Look at their age...Diane could not have been born from a 50-year old mother. (PoetPoe, imdb.com, 18.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

Hardcore-fan PoetPoe lar seg inspirere av ZikoBans teori, og etter noen dager i tenkeboksen poster hun (hennes nickname er PoetPoe, men hun undertegner alltid med "Marianne") et innlegg som går dypere i materien. Når hun refererer til "the homeless bum", mener hun monsteret bak Winkies:

I think I can pinpoint the Freudian trinity of ID-EGO-SUPEREGO in Mulholland Drive. I am not saying that David Lynch perfectly mastered this psychological concept before directing the movie; I am only saying that he instinctively created something that could be seen by Freud's eyes! (...) The ID is our base, primal instincts. The id is always going to leer, mug, try to get its way. The EGO is our self-identity, strongly influenced by our id and our super ego. (...)The SUPER EGO is our "higher brain" function, the aspect of our minds we can't particularly control, and is largely made up of our cultural values, ethics, and so on. Just to make things a bit more complicated, Freud described the interaction of all those mind elements. When the EGO is confronted by the ID, it causes total paralysis from fear, possibly even death. The EGO is looking to the SUPER EGO for reassurance and approval. In the light of the foregoing the homeless Bum, Betty/Diane and the Old Couple could ALSO be seen as the manifestation of Freud's trinity. Betty/Diane is the central identity influenced by the Bum and by the Old Couple. Diane confronts and recoils violently from the actions of her Bum-ID (who is "doing it all"); the rage and jealousy that drove her to order the hit. At the same time she cannot avoid to hear the voices of her Old Couple-SUPER EGO; the guilt that drove her to kill herself. (PoetPoe, imdb.com, 20.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

I denne fortolkningen ser PoetPoe Freud representert i flere karakterer. Dan kan tolkes som Dianes ego, hans terapeut som hennes superego, og monsteret som id. Dans møte med monsteret er derfor en konfrontasjon mellom ego og id, som bringer død over egoet. Men det sentrale egoet i filmen er Betty/Diane; det eldre paret kan i så fall representere hennes superego, og monsteret er også i denne trekanten id. Id konfronterer også i dette scenarioet egoet på fatalt vis når det slipper ut det eldre paret av den blå boksen. Men Freuds teori om



personlighetsdannelse framstiller id og superego i dialog med egoet, ikke med hverandre. Hvorfor opptrer da superegoet (det eldre paret) som lds (monsterets) budbringer i *Mulholland Drive*? Eller representerer det eldre paret id? Id-ego-superego-teorien blir populær hos en del hardcore-fans, men det er også de som påpeker at en slik anvendelse av teori kan brukes til å passe på hva som helst. For eksempel C.G. Jung:

...in dream interpretation Jung was very interested in opposites and balancing, he was also interested in rooms and levels and houses. Think of the box, the strange rooms and houses and the fact that many of the main characters have physical and emotional counterparts. (...) Now I'm not saying this is valid in any way but just that it's possible to transpose this movie on to lots of theories and fit in the data to make it work. That's part of the fun of it I think. (dreyster16, imdb.com, 24.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

En annen hardcore-fan er enig i at mye teori kan anvendes så generelt at man kan få hvilken teoriligning som helst til å gå opp med nær sagt enhver film:

I can find the Id, the Ego, and the Superego, your "Freudian trinity" in "Dude, where's my car?" (...) And who cares if the Freudian trinity is there? I swear. It's like a college creative writing course – people make a few religious allusions in their "manuscripts" and they think they're James Joyce. So what? Nowadays, you find religious allegory and convoluted symbolism in everything from commercials to video games – that is, pretty much everything. (dunstable, imdb.com, 25.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

The Matrix- og *Ringenes Herre*-trilogien er spekket med messianske referanser. Resirkulering som metode er allstedsnærværende i film, musikk og litteratur gjennom samplingskultur. Postmoderne estetikk har klort seg fast i populærkulturen, og fortolkningene av *Mulholland Drive* har hittil blant annet påvist hvordan filmen i stor grad består av resirkulerte temaer og tanker som kan tolkes dit det måtte passe individuelle tilskuere. Buddhisme og flere aspekter av Freud kan tilsynelatende gå hånd i hånd i filmen, i det følgende vil jeg vise at informanter også ser en kristen ramme i *Mulholland Drive*.

Rammefortellingens konspirasjon som ledes av Mr. Roque assosieres av de fleste informanter med ondskap og mørke krefter. Men konspirasjonen består også av *The Cowboy*, som overtaler Adam til å si "This is the girl" når den ukjente Camilla Rhodes kommer til filmsettet for å prøvespille. *The Cowboy* har likevel ingen synlig kontakt med Mr. Roque selv om de tilsynelatende jobber mot felles mål, han ser ut til å ha blitt gitt sin egen agenda i drømmefortellingen. Konspirasjonen jobber bare indirekte

mot Betty, dens primære mål er å gi Camilla Rhodes hovedrollen i Adams film. *The Cowboy* ønsker også Camilla Rhodes i hovedrollen, men han er mer direkte knyttet til Betty/Diane. I bruddet forvandles Betty til Diane, og Bettys lik til den våkne Diane etter at *The Cowboy* fra døråpningen kommer med replikken: "Hey, pretty girl. Time to wake up". Det kan selvfølgelig være fristende for hardcorefans å tenke på Jesu oppstandelse i denne scenen, og flere innlegg trekker linjene til kristendommen. Hardcore-fan guystro9 er opptatt av at *The Cowboy* må være Gud i forkledning:

The Cowboy, at least in Diane's dream, is an omniscient all-seeing all knowing character. His little parable to Adam is full of folksy biblical wisdom. (...) When the Cowboy appears, the light begins to shine. When he leaves, it goes out. The Cowboy chastises Adam for being prideful, and then gives him a mission. He's talkin' to ADAM here fer cryin' out loud! And he gives ADAM the creatural power to OBEY or DISOBEY. (...) And who but Lynch would cast God as the nerdiest drugstore cowboy this side of the Rio Grande? (guystro9, imdb.com, 22.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

Bear in mind, too, that we're seeing this representation of the powerful Cowboy in the context of Diane's dream, in which she seems to be imagining: 1. Adam had to cast Camilla instead of her because of divine intervention – if not God, at least some "higher power" at the studio. It's not her lack of talent or Adam's lack of enthusiasm for her, it's the fact that Adam decides not to go against "God's will". 2. Even God was against her getting the part, or being successful in general. (guystro9, imdb.com, 23.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

I tråden hvor guystro9 presenterer sin "The Cowboy = Gud-teori" diskuteres det videre om hva slags forbindelser det er mellom Mr. Roque og *The Cowboy*, og flere heller til at Mr. Roque symboliserer djevelen. Tråden viser kanskje mest av alt hvor enkelt det kan være å få en teori til å passe med dataene om man bare vender enhver idehistorisk stein. Om man er overbevist om at *The Cowboy* er Gud, og at han gir direkte ordre til sin kreasjon Adam, er det fullt mulig å finne mer bibelsk symbolikk i *Mulholland Drive*. Både Adam, Camilla og leiemorderen kan forstås som slangen i paradiset. Eva som lar seg friste er Diane, den blå nøkkelen er eplet som slangen gir Eva, og så videre.

Som nevnt er hardcore-fans lite interesserte i å dikte fritt for å få narrativet til å gå opp logisk. Vidløftige teorier og fri fantasi er tillatt innenfor visse rammer, men tendensen er at man søker til filmhistorie, myter, religion og vestlige kulturelle strømninger for å utforske narrativet. Den polyfone karakteren i narrativet vurderes av mange hardcore-fans som en av filmens største kvaliteter: "The beauty of MD is that you can actually chose the level you are interested to dig. How many LA-made

action movies can offer this quality”)? er PoetPoes mening (PoetPoe, imdb.com 29.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004). PoetPoe er en av de mest aktive på imdb.coms forum i januar 2004, og et eksempel jeg vil vise på at det i cyberspace-konteksten er mulig å være en *sen innovatør*.

De mange inngangene til narrativet fører til at fortolkende innovasjon er mulig i årevis etter at diskusjonen om *Mulholland Drive* startet. Informanter kommer og går i diskusjonsgrupper og forum, og mange temaer går igjen etter en viss tid. Men ved enkelte anledninger kommer nye informanter til som må sies å være innovatører innenfor et ramme/-drømmefortellingsparadigme. PoetPoe er et eksempel på en hardcorefan som bringer nye vinklinger inn i fellesskapet, og som derfor blir en av de sterkeste stemmene i diskusjonen i tiden hun er aktiv. En status som innovatør kommer ikke automatisk ved å foreslå nye teorier. Ideer og teorier må forsvares, debatteres og argumenteres for. Svernik Høyer mener at:

De som først fanger opp en nyhet fra mediene og sprer den videre har gjerne mer interesse for saken, kjenner liknende saker, har noe mer utdanning og er mer aktive i gruppesammenheng enn de fleste – slik diffusjonsteorien foreskriver (Høyer 1989:82).

Det er ikke enkelt å påvise dette uten å ha direkte kontakt med informanter. Og det er ikke særlig utbredt blant informantene å skrive om sine liv utenfor cyberspace. PoetPoe skiller seg ut ved å være blant de ivrigste til å fortelle om seg selv, og dette gjør det mulig å se nærmere på hva som kjennetegner argumentasjonen som skaper innovasjon i denne konteksten, samt å se nærmere på en innovatørs bakgrunn og motiver for å engasjere seg i diskusjonen.

#### **5.4. Portrett av en innovatør**

*Marianne er født i Ungarn, men bor nå i USA. Hennes nickname, PoetPoe, er inspirert av forfatteren Edgar Allan Poe, hvis dikt ”a dream within a dream” i følge Marianne passer perfekt overens med tema og fortellerstil i Mulholland Drive. Hun var skeptisk til David Lynch-filmer i årevis, fordi hun oppfattet dem som ”weird for weirdness sake”. En venn overtalte henne til å bli med på kino for å se Mulholland Drive, og siden har hun sett den fem ganger til, på kino og dvd. Hun regner nå Mulholland Drive som en av sine favoritfilmer, ved siden av Bergmans Persona og Hitchcocks Vertigo. Hun er også stor fan av Jean Baudrillard.*

Mariannes refererer ofte til sine øvrige interesser, hun har blant annet bakgrunn fra klassisk ballett, og studerte psykologi på midten av 80-tallet. Alderen hennes kan derfor anslås til å være minst rundt førti. Hun oppgir at hun for tiden er i ferd med å gjøre ferdig en mastergrad. Når hun studerte psykologi fordypet hun seg i Freud og Jung. Interessen hennes for Freud har blant annet ført henne til å besøke Freuds hjem i både Østerrike og England. Det som interesserer henne med *Mulholland Drive* er ikke først og fremst å avdekke historien, men å finne flertydigheten, symbolikken og referansene til mytologi, religion og andre filmer:

...but what really is appealing in MD ( I am talking about myself, of course) is the MULTILAYERED vision of the director, the MULTIPLE meanings of his symbols. I think Lynch sort of makes fun of MEANING by putting ambiguous lines, doppelgangers and multilayered symbols in his movie. Any feedback on that? (PoetPoe, imdb.com, 27.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004))

Denne mini-biografien er basert på mange ulike innlegg på imdb.coms forum i løpet av vinteren 2004, og har kun en kilde, Marianne selv. En kildekritisk vurdering av en slik biografi må nødvendigvis føre til at den ikke kan anses som svært pålitelig. Og medieetnografi kan det neppe kalles, siden - som det snart også vil bli demonstrert - opphavsrett og identitet langt fra er fikserte størrelser på Internett. Det følgende portrettet er derfor først og fremst en fortelling om hvordan en innovatør deltar og framstiller seg selv overfor fortolkningsfellesskapet. Men det har også som siktemål å gjengi mer enn Mariannes skrevne selv. Portrettet - og særlig sitatet ovenfor - viser også i praksis noe av dobbeltheten i den postmoderne estetikk jeg tidligere har beskrevet. Marianne ser regissørens tvetydigheter og referansebruk i narrativet, uten at det hindrer henne i å ha en intens filmopplevelse hun reflekterer over underveis og i etterkant.

I løpet av januar 2004 poster Marianne omtrent hundre innlegg på forumet. I løpet av en dag kan hun være oppe i ti innlegg eller mer. Hun fører intense dialoger med andre hardcorefans, som ofte gir gode tilbakemeldinger på hennes innlegg. Hun ivrer særlig for å gjenreise respekten for Freud, og advarer andre mot å legge for mye vekt på C.G. Jung i forhold til *Mulholland Drive*. Marianne skriver nemlig at hun har praktisert Jungiansk analyse i to år, og hun mener etter først å ha skrytt av Jungs anvendelighet i forhold til filmen, at hans teorier er malt med en altfor bred pensel til

å være et redskap for filmfortolkning: "You have to be extremely careful with so-called Jungian interpretations!! His ideas are so UNIVERSAL that you can fit it for nearly every movie and nearly every situation" (PoetPoe, imdb.com 24.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004).

Mariannes fortolknings-fokus ligger på mangfoldet av referanser og ulike typer subtekst, og med en åpen holdning til ulike fortolkninger er det enkelt for henne å stadig utvide rammene for filmen. Noe som særmerker hennes innovasjon er å stadig lansere nye teorier, teorier som av og til er koherente med tidligere teorier, av og til divergerende. Selv om Marianne framstår som høyt utdannet, benytter hun også hvis det måtte passe fri assosiasjon og metoder som ikke er særlig vitenskapelige:

The number 16 comes up repeatedly in Mulholland Drive. (16 is Adam's hotel room, 16 reasons...is the audition song, Aunt Ruth lives at 1612 Havenhurst, Diane Selwyn lives at 2590 (2+5+9+0=16, min anmerkning) Sierra Bonita, when Rita and Betty play detectives at Sierra Bonita they pass by appt. 16 to discover Diane's body. The number 16 is displayed with a different colour.) That reminded me of the traditional Tarot Deck. (...) Karl Jung used frequently the traditional Tarot Deck, especially the major Arcana in therapy. (...) To those who know the deck, number XVI (16, min anmerkning) card, the Tower is perhaps the most dreaded card, far more than Death or the Devil. (PoetPoe, imdb.com 10.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

Marianne mottar prompte en vennlig, men hoderystende respons: "Please stop! Have you guys ever heard of something called ANALYZING A MOVIE JUST A LITTLE TOO MUCH? You make my head spin! (more than usual)" (mozzing, imdb.com, 14.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004). Responsen viser at selv en innovatør som Marianne ikke kan lykkes med enhver innovasjon. Teorien om tallet sekstens sentrale posisjon blir for obskur og esoterisk for de fleste andre hardcore-fans. Innlegget viser også at ønsket om alle detaljer i filmen kan tilskrives David Lynch, ikke bare finnes hos de senere ledd i spredningsprosessen. En innovatør som Marianne lar seg også rive med. Og i noen tilfeller blir skillelinjene mellom innovatør og opinionsleder utydelige. Ideen om id, ego og superego i *Mulholland Drive* er for eksempel mulig å spore på nettet til april 2002<sup>69</sup>. Det er mulig at Marianne har hentet sin informasjon om id, ego og superego på Internett, i så fall viser eksemplet at hun kanskje smører for tykt på i forhold til sin utdanning, og at innovasjon i denne konteksten er å regne som en slags stafett.

---

<sup>69</sup> [http://www.themodernword.com/mulholland\\_drive.html#Anchor-Additional-49575](http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html#Anchor-Additional-49575)

Marianne har mer hell med seg når hun benytter mytologiske referanser:

The two protagonists' first names reminded me of DIANA and CAMILLA from the Roman mythology. (...) She (Gudinnen Diana, min anmerkning) was worshipped especially by women, no man was allowed to enter her temple. In Roman mythology CAMILLA, the legendary Volcsian maiden, was a favorite of the goddess Diana. Diana's Greek equivalent is the Goddess Artemis who was always portrayed running with wolves. The labrys has been a symbol of lesbianism since the early 1970s. It's a double-headed ax said to have been used by amazons and also associated with Artemis, the androgynous huntress. (PoetPoe, imdb.com 23.01.2004. Søk foretatt 09.02.2004)

Når Mariannes teorier har et konkret utgangspunkt, som her, lykkes hun i å verve tilhengere til sin "sak". Mange hardcorefans er interessert i grunnene til at *Mulholland Drive* har et lesbisk kjærlighetstema. Det mest utbredte svaret fra opinionsledere er at ved å bruke et heterofilt kjærlighetsmotiv ville narrative forventinger hos tilskueren gi en forutanelse om fortellingens utvikling. Et lesbisk motiv kommer mer overraskende, og er derfor i tråd med Lynchs overordnede fortellerstrategi. Marianne er lite interessert i dette, går i stedet til mytenes kilder, og er et steg foran opinionslederne. Den mytologiske innfallsvinkelen til kjærlighetsmotivet leder henne i neste omgang til antikkens dramaer. Hun viser til de strukturelle likhetene mellom *Mulholland Drive* og greske tragedier, og er blant de få hardcore-informantene som er opptatt av filmens melodramatiske kvaliteter. Mariannes bakgrunn og utdanning dukker hele tiden opp i hennes fortolkninger, og bidrar til hennes status – og ønske – om å være innovatør. Dette er også, om hennes utsagn om sin utdanning stemmer, overensstemmende med en oppdagelse i diffusjonsteoriens tidlige periode: innovatører har et høyere medieforbruk enn andre, reiser mer, og har høyere utdanning enn de tidlige og sene majoriteter.

Det fremste poenget ved Mariannes fortolkende aktiviteter er å vise og utvide det mangfoldet av symbolikk og referanser som finnes i filmen. Det er lite trolig, men heller ikke umulig, at alt hun peker på er tilsiktet. Uansett bidrar hennes funn og teorier til en rikere forståelse av filmens helhet, og hennes posisjon som innovatør på imdb.com er sterk. Det er tydelig at Marianne også ser på seg selv som en viktig brikke i å forme diskursen om filmen, fordi hun etter alt å dømme er deltaker i flere forum. Innlegget nedenfor ble postet på forumet til rottentomatoes.com kort tid etter at Marianne lanserte sin Freudianske fortolkning på imdb.com:

Hello All, MD is like peeling an onion, so multilayered with symbols. Here is my take on certain aspects of the Bum and the old Couple: Id (Bum), Ego (Betty/Diane), SuperEgo (Old Couple). I am no longer versed in psychology really, I might have this somewhat off a beam, but it's close enough for the purposes of this message board. I think I can pinpoint the Freudian Trinity of ID-EGO-SUPEREGO in Mulholland Drive. I am not saying that David Lynch perfectly mastered this psychological concept before directing the movie, I am saying that he instinctively created something that could be seen by Freud's eye! (bellabuddy, rottentomatoes.com 27.01.2004<sup>70</sup>)

Setningen "MD is like peeling an onion..." er hentet fra et innlegg Marianne postet medio januar 2004 på imdb.com, resten av innlegget er identisk med Mariannes første innlegg om id, ego og superego (se side 89) på imdb.coms forum. Marianne starter alltid et innlegg med å henvende seg direkte til mottaker, for eksempel "Fellow board users...." eller nicknamet på den hun henvender seg til.

Formuleringen "Hello All" er derfor også en kopi av hennes åpningshilsener som gir ytterligere grunn til å tro at bellabuddy er Marianne under et annet nickname. Et drøyt år senere, i mars 2005, er Marianne aktiv under nok et nickname på rottentomatoes.com. Som britelite (innleggene undertegnes Marianne) poster hun for nye lesere sitt innlegg om Gresk og Romersk mytologi hentet fra imdb.com.<sup>71</sup> En del andre hardcore-fans har også nicknames som finnes i andre grupper og forum. Forskjellige nicknames i forskjellige forum gir Marianne muligheten til å raffinere sine innlegg fra imdb.com og publisere dem på rottentomatoes.com som "forkortede klassikere" (som har fått respons tidligere), og øke sin påvirkning overfor majoriteten av informanter Med det engasjementet hardcorefans som Marianne utviser, er det kanskje ikke overraskende at de sprer sin aktivitet på forskjellige steder og over lang tid, og at dobbeltheten i *Mulholland Drive* smitter over på sine tilskuere. Enkelte avslutter sin aktivitet i et forum, og blir med samme nickname aktive i et nytt, andre har parallell aktivitet i flere forum på en gang under flere nicknames. Både på individ- og kollektivt plan kan man derfor si at resepsjonen av filmen i diskusjonsgrupper får en seriell eller stafettaktig karakter, med de ivrigste hardcorefans som portvakter i diskusjonen. Debatten går og går, men kommer aldri til døren.

---

<sup>70</sup> Søk foretatt 28.01.2004 <http://www.rottentomatoes.com/vine/printthread.php?t=299673>

<sup>71</sup> Se tråden <http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=184833> Søk foretatt 28.01.2004



Illustrasjon 15: Ikke alle filmfans kan være Lynchfans.

Tilgjengelig: <http://www.inktank.com/AT/index.cfm> Søk foretatt 02.02.2005.

### 5.5. En elite uten makt? Aficionados, citizens og players

Identitet og opphavsrett er flytende størrelser i digitale publiseringskanaler. For denne analysens formål er kanskje det mest interessante å registrere hvordan hardcore-fans vandrer på nettet mellom fansider, artikler, grupper og forum i en kombinasjon av opinionspåvirkning og nysgjerrighet. Overalt i mitt datamateriale finnes det svært mange hypertekst-referanser til andre nettkilder enn forumet informantene er mest aktive i, og det er en klar oppfatning blant hardcorefans at det ikke finnes en autoritativ kilde, det er mangfoldet som er av interesse. Det finnes utallige måter å lese filmen på, og det finnes utallige nettsteder å oppsøke for å få stadig nye innfallsvinkler. Mangfoldet kan sies å ha forskjellige funksjoner; diskusjonsgrupper, forum og fansider er spesielt godt egnet til å være sosial og granske detaljer, mens lengre artikler kan bringe nye helhetsforståelser og mytologiske eller idehistoriske referanser. Vekselvirkningene mellom ulike kilder kan sies å speile dynamikken i den hermeneutiske sirkel. Nye detalj- og helhetsforståelser



presenteres for fortolkningsfellesskapet, som kan revurdere sin kunnskap i lys av ny informasjon.

Den samlede mengden tekst som genereres av aktiviteten i grupper og forum, utgjør en enorm mengde informasjon. Men en besøkende som er ute etter et raskt svar på hva *Mulholland Drive* handler om, tar seg ikke tid til å søke i forrige måneds tekst. De samme emnene diskuteres serielt, uavhengig om noen har foreslått en tilfredsstillende løsning for et år siden. Nye informanter kommer til fortløpende, selv om tendensen er at aktiviteten faller, og at det går stadig lengre mellom nye ideer som diskuteres. I alt.tv.twin-peaks er det for eksempel per mars 2005 forsvinnende lite diskusjon om *Mulholland Drive* i forhold til et år eller to tidligere, og stadig oftere dukker det opp søppelpost med tilbud om pornofilmer og lignende. I de forum hvor diskusjonene om filmen fremdeles pågår aktivt, er mange hardcorefans fra år tilbake fremdeles aktive, men de har på mange måter blitt museumsvoktere. De fleste referanser og innganger til narrativet som kan tenkes å eksistere i *Mulholland Drive* har forlenget blitt identifisert og gjennomanalysert. "Gamle" hardcore-fans poster sine gamle innlegg, og viser til den tidligere konsensus om ulike ideer og temaer som blir bragt på bane, og det kan synes som om grunnlaget for diskusjon svinner hen. En besøkende som er ute etter raske løsninger kan få massivt med tips og veiledning, men tiden for de store meningsbrytninger og nye ideer synes forbi.

Fandom som begrep er svært vidt, og kan inkludere alt fra en tenårings nesegruse idoldyrkelse til finkultur og organiserte massefenomener som Star Trek-kulten. Når slike massefenomener, som også kan inkludere Twin Peaks-kulten og strømmen av produkter serien genererte, blir tilstrekkelig kommersielle er det mulig å skjele til Adorno og Horkheimers kritikk av kulturindustrien.<sup>72</sup> I dette perspektivet blir fan-aktiviteter kun en utvidelse av konsumpsjon som tjener til å legitimere herskende ideologier, og individet et svimeslått og lettlurt offer for kapitalismen. Aktiviteten hardcore-fans av *Mulholland Drive* står for har i utgangspunktet ingen kommersiell verdi<sup>73</sup>, og på bakgrunn av den kreative flommen av fortolkninger de står for er det snevert å kun se dem som en gruppe besatte nerder. Diskusjonen om *Mulholland*

---

<sup>72</sup> Se for eksempel Adorno og Horkheimers *Kulturindustri* i Norsk oversettelse 1991.

<sup>73</sup> Det er selvfølgelig en god mulighet for at organisert filmdiskusjon bidrar til mersalg av DVD- og VHS-utgaver av filmen.

*Drive* er heller ikke noe egentlig massefenomen, selv om det kanskje er titusener av mennesker som er involvert i forskjellige grupper og forum. For å bedre kunne gi et svar på hvem jeg har beskrevet og hva som driver dem, kan det være nyttig å se nærmere på begrepet *fan*. Et ord som beskriver det samme, men med mer positive konnotasjoner er *aficionado*. Joli Jensen mener at skillet mellom en fan og en *aficionado* handler om klasse og forskjellen mellom *dem* og *oss*. En fan er en *fanatiker*, som kompenserer for sin svake psyke med å bli håpløst fortapt i billig massekultur. En *aficionado* har derimot *smak* og *preferanser*: “the obsession of a fan is deemed emotional (low class, uneducated), and therefore dangerous, while the obsession of the aficionado is rational (high class, educated) and therefore benign, even worthy” (Jensen i Lewis 1992: 21). Å bruke store deler av sin fritid på å komme til bunns i narrativet anses som høyst rasjonelt av mine informanter, mens anmeldere og tilskuere som ikke er villige til å investere tid og krefter har gått glipp av noe vesentlig. Hardcorefans ser seg selv som innehavere av en raffinert smak, men utenfor hypersamtalen om *Mulholland Drive* vil nok mange anse aktivitetene som nerdete eller bortkastet tid, og skille mellom *oss* og *dem*. I en anmeldelse av skrekkfilmen *White Noise* (Geoffrey Sax, 2004) i Dagsavisen heter det for eksempel at:

Etter en saktmodig innledning med mange ledetråder forblir plottet så vagt og uhandgripelig at det er vanskelig å begripe hva som skjer mot slutten. Noe som kan være artig for dem som liker å surfe rundt på nettet etter motstridende teorier, men temmelig frustrerende for resten av oss. (Espen Svenningsen Rambøl, Dagsavisen 21.04.2005)

På toppen av hierarkiet hos *dem* sitter innovatører som Marianne. Hardcore-fans som henne vokter diskusjonens rammer, og situerer hele tiden seg selv som kunnskapsrike og innehavere av en god smak. Uten kunnskaper om Baudrillard og buddhisme kan man raskt komme til kort, og gode retoriske evner er et signal om at man ikke er en frådende fanatiker, men en *aficionado*. Videre peker dette mot at deltagerne i hypersamtalen er mer enn bare David Lynch-fans. En mer korrekt beskrivelse av dem er filmfans; en elite innen publikum som er kresne, kunnskapsrike og reflekterte, men som samtidig lar seg forføre og rive med av filmmediet.

John Tulloch har beskrevet fandom som en elite uten makt, en gruppe som besitter en enorm kunnskapsmengde om et emne få andre enn dem selv finner nyttig (Tulloch 1995). En hovedoppgave i medievitenskap lager neppe noen revolusjon i

kritikeres eller det brede filmpublikums syn på *Mulholland Drive*, og selvoppnevnte film-aficionados vil neppe utfordre filmkritikeres makt med det første. Men det ligger heller ikke i diskusjonsgruppers natur å gi definitive svar eller fungere som informasjonsleverandører til verden utenfor. Målet er som oftest en kontinuerlig dialog, som i en akademisk diskurs kan bidra til viktig innsikt i analyser av filmer og deres publikum. I filmer som inneholder mange løse narrative tråder og derfor stiller store krav til sitt publikum, kan grasrotaktivitet være til stor hjelp i en analyse. Jeg mener derfor at det er en overdrivelse å si at ingen andre finner grasrotkunnskapen nyttig. Det er tvilsomt om en enslig analytiker ville ha klart å finne fram til alle de intertekstuelle referanser og detaljer som har blitt synlige for meg gjennom arbeidet med datamaterialet. Som et supplement til mer tradisjonell kildebruk kan folkets fortolkninger være av stor verdi, og lede en analyse til overraskende funn og konklusjoner. Det er vanskelig å si noe om gyldigheten til teorien om at *Mulholland Drive* er en filmatisering av sjelens ferd til neste inkarnasjon, men perspektiver som dette bidrar til å utvide filmens fenomenologiske fortolkningsrom. Og gir informantene sjelefred.

Trine Syvertsen beskriver i artikkelen "Citizens, audiences, customers and players" fire publikums-idealtyper innenfor kringkasting (Syvertsen 2004).

Til tross for ulikhetene i tilskuersituasjoner mellom tv og film, kan det være nyttig å se nærmere på disse idealtypene i denne konteksten. Syvertsen beskriver den tidligste idealtypen i kringkastingens ungdom som *citizens*, et syn på publikum som mottakere av stimuli hvis mål var å få folk til å engasjere seg aktivt utenfor mediet. Med framveksten av kommersiell tv blir målet for kringkasting omdefinert til å handle om å tiltrekke seg et massepublikum. Utviklingen de senere år går i større grad mot å se publikum som potensielle kunder, for eksempel som kjøpere av spin-off produkter og tilleggstjenester. Men muligheten for feedback gjennom SMS, MMS og internettløsninger gir også publikum mulighet til å delta aktivt i å være med på å forme kringkasting innenfor institusjonens rammer, og Syvertsen mener at dette signaliserer en ny idealtipe, *players*. Denne idealtypen kan inkludere alt fra eldre kvinner som deltar i Reisesjekken til ulike typer av interaktivitet i *Svisj-* og *Mess Tv-*konsepter. Essensen i *players* handler om spill, lek, og muligheter til å iscenesette seg selv overfor et potensielt massepublikum.

Syvertsen viser til Bertholt Brecht-teksten "Radio as a means of communications" som en kilde til *players* (Syvertsen 2004:372). Brechts ide var å endre radio fra å være et medium for enveiskommunikasjon til å bli et to-veis nettverk for likeverdige, individuelle kringkastere. Ideen ble studert innen akademia, men forble kun en god ide som langt fra var kompatibel med kringkastingsinstitusjonenes ønsker og visjoner. Samtidig har "mannen i gata" vært en integrert del av både tekstlige og eterbaserte medier, fra *kvitt eller dobbelt* til dokumentarer og debattprogrammer. En mer direkte form for deltagelse vokste fram med integreringen av SMS, MMS og Internett-tilbakemeldinger i kringkasting. De kommersielle aspektene av dette gjør det problematisk å påstå at Brechts ideer er i ferd med bli realiserte, idealtypene som fremelskes av slike formater har mer med ønsket om et massepublikum og publikum som kunder å gjøre. Syvertsen mener likevel at ikke alle publikums-aktiviteter kan defineres som å være en del av et massepublikum eller kunde. Den relative graden av frihet og improvisasjon som SMS, MMS og e-post gir, innebærer også muligheten for iscenesettelse, spill og lek.

Informantene i denne oppgaven, enten de klassifiseres som besøkende, hardcorefans eller kranglefanter, har mye til felles med både *citizens* og *players*. Brechts visjon om et nettverk av likeverdige medieaktører som er både sendere og mottakere på en gang blir til en viss grad til virkelighet i diskusjonsgruppe- og forumkulturen. Det er vanlig å omtale digitale fellesskap som "communities", og deltakere som innbyggere, eller *citizens*. Brechts ideer var basert på radio, og selv om majoriteten av filmdiskusjonene foregår med tekst, er utveksling av billed- og lydfiler ganske utbredt for eksempel på rottentomatoes.com. Høy båndbredde og digitale nyvinninger fører altså til at diskusjonsgrupper og forum ikke lenger utelukkende kan ses på som tekstmedier. Medienes portvakter har sine kollegaer også i diskusjonsgrupper og forum, men toleransen deres må sies å være langt høyere enn deres kolleger i kringkastingsinstitusjonene og nettmediene. Offentlighetsaspektet er svært viktig; alle deltakere leser, sender og mottar. I chat-programmer på Internett og i SMS-Tv er det vanlig for to eller flere deltakere å stikke seg unna i private rom, det er neppe særlig utbredt i filmfortolkningens hjørne av cyberspace. Alle referanser til filmer, bøker, religion og historie peker også i tråd med idealet om *citizens* ut over den aktuelle kommunikasjonssituasjonen.

Idealtypen *players* er også en del av diskusjonskulturen. Det gir lite mening å presse diskusjonsgrupper og forum ukritisk inn blant konvergerende medietendenser, men mye av konvergensdynamikken er til stede. Filmfortolkningene som er omtalt i denne oppgaven finner riktignok alle sted utenfor en direkte filminstitusjonell kontekst, men websider som rottentomatoes.com og imdb.com er store aktører dedikert til film. Som en del av *Mulholland Drive*-diskursen er fan-aktiviteten av stor betydning, og mulighetene for iscenesettelse, spill og lek er en av forutsetningene for diskusjon om film. Konvergens omtales som oftest i forbindelse med nye medier eller mediekonsepter, og tempo er av største viktighet. Tv- og radio går og går, de byr på en stadig strøm av nye programmer, og vil raskeskt mulig få tilbakemeldinger fra sine *players*. Filmmediet produseres og beveger seg uendelig sakte i forhold, men en films levetid er som oftest mye lenger enn radio- og tv-programmers. Tilsvarende strekker resepsjonen av film i diskusjonsgrupper og forum seg over lang tid, og gir et helt annet rom for fordypning og refleksjon enn SMS og MMS. Det finnes ingen umiddelbar kommersiell verdi ved folkets fortolkninger, men om store aktører i filmindustrien skulle ønske seg å vite mer om hvordan filmfans tenker og kommuniserer, foreligger det gratis, tilgjengelige kvalitative data herfra til evigheten.

## Kapittel 6: Konklusjon og cliffhanger

I løpet av denne oppgaven har jeg etter beste evne forsøkt å besvare problemstillingene jeg reiste innledningsvis, og det er nå på tide å samle trådene for å se om det har gitt noen mening. Forhåpentligvis har det gitt mening å blande filmanalyse med resepsjonsanalyse. Personlig har jeg hatt godt utbytte av ulike metodiske tilnærminger til *Mulholland Drive*, og faglig sett har jeg følt det som svært fruktbart å benytte ulike perspektiver for å tilnærme meg problemstillingen.

Jeg tok utgangspunkt i en hypotese om at filmen ikke var så vanskelig tilgjengelig som mange i mediene ville ha det til, og at ved å stokke om på den narrative diskursen i *Mulholland Drive* kunne en helhetlig historie med motiverte karakterer og en kausal årsakskjede settes sammen. Ved hjelp av kvalitativ tekstanalyse besvarte jeg spørsmålet om *hvilke trekk og egenskaper ved filmen som gjør at behovet for narrativ lukning oppstår* med å vise til åpne og mer skjulte trekk ved filmens tekst.

De åpne trekk består først og fremst i at *Mulholland Drive* lenge forholder seg til den klassiske måten å fortelle film på, før det oppstår et brudd. *Mulholland Drive* planter før bruddet en oppfatning hos sine tilskuere om at de løse, narrative trådene vil samles mot slutten. Når dette ikke skjer, er dette et første signal om at filmen konsekvent spiller på tilskueres narrative forventninger. Men ved å legge ut mange tilsynelatende motstridende spor i resten av den narrative diskursen, gjør Lynch det mulig å knekke koden til historien. Særlig referansene til film noir og melodrama leder til utforskertrang hos tilskuere, de viser hvordan Lynch beveger seg uanstrengt mellom høy og lav kultur, og at innlevelse og distanse er mulig samtidig i filmer som lener seg mot postmoderne estetikk (Jerslev 1991, Asbjørnsen 1999).

Ved å benytte Torben Grodals kognitivistiske teori (Grodal 1997) beskrev jeg hvordan de mer skjulte trekk ved filmens tekst leder tilskuere til å jakte på en narrativ lukning. Bruddet i filmen kan sies å være en dreining fra det Grodal kaller en *telisk* til en *paratelisk* struktur, en dreining fra en type klassisk narrativ til et narrativ som slekter på melodramaet og har fokus på passivitet og prosesser framfor *mål*. Min fortolkning av *Mulholland Drive* viste gjennom Grodals teori hvordan fortellerstrategiene som benyttes i *Mulholland Drive* har som mål å vekke tilskuerens kognitive identifikasjon og empati for karakteren Diane. Dianes handlinger er onde, men siden hun er det primære identifikasjonspunktet i filmen leder dette til et slags

narrativt Stockholms-syndrom: selv om tilskueren har konstruert en sammenhengende historie, svekkes ikke empatien for Diane. Derimot vekkes en nysjerrighet på hva som får Diane til å handle slik hun gjør, og en nysjerrighet på hvordan helhet og detaljer kan belyse hverandre og analyseres videre.

Når det gjelder spørsmålet om det finnes en essens i filmens tekst, er svaret ja – inntil et visst punkt. Det er vanskelig å påvise en bestemt mening eller en forståelse av temporale/spatiale strukturer i filmen, selv om tilskueren ser strukturer i ramme- og drømmefortelling. Det ser ut til å være bevisst fra Lynchs side at det er mulig å nærme seg en essens i teksten logisk og analytisk, men så godt som umulig å få alt til å gå opp. Jeg konkluderte derfor i min analyse av filmen at å bringe inn fortolkninger fra diskusjonsgrupper og forum kunne bringe ytterligere lys over de mange løse narrative trådene og årsakene til filmens tiltrekningskraft. En måte å se essensen i filmens tekst på, er derfor å anse *Mulholland Drive* som en *Lynch-hets* mettet tekst som forener ulike perspektiver og innganger til narrativet på grunn av tiltrekningskraften filmen utøver overfor sine tilskuere. David Bordwell mener at en slik tiltrekningskraft kan måles i tre nivåer:

(...) noe av det fascinerende ved film er at den virker på oss på så mange måter, som kan deles i tre nivåer. Det ene er rent perseptuelt: Vi ser bevegelser, former, gjenkjennbare mennesker osv. Bare dette i seg selv pirrer oss, siden å anvende vår synsevne er stimulerende. Det andre nivået, ovenfor det rent perseptuelle, handler om å forstå historier. Her oversettes de visuelle elementene fra det forrige nivået til handlinger, hendelser, scener og karakterer (inkludert hvordan vi skjønner karakterenes motiver for å handle som de gjør. I tillegg har vi her et innslag av oppgaveløsning ("puzzle-solving") og også et innslag av "hva kommer til å hende nå", "hvorfor gjorde han det der", og "hvordan vil alt ende". Det tredje – og siste – nivået er mer abstrakt. Her dreier det seg om meningen med det vi ser; hva det innebærer (for mitt liv, for andre menneskers liv); hva filmen prøver å si; hva *ønsker* jeg at filmen skal si (ler). (...) Og av og til finner du kanskje en film som stimulerer deg på alle tre nivåene, og som også gir deg en sterk følelsesmessig opplevelse på alle plan. Kanskje dette er definisjonen på en virkelig viktig og fremragende film? (Sødtvedt 2005, intervju med David Bordwell i Z 1/2005)

Bordwells tilnærming til teori og analyse (For eksempel i Bordwell 1985, 1989 og Bordwell/Carrol 1996) har vært svært viktig for oppgaven. Hans tilnærming til fortolkning, samt hans vektlegging av filmtilskueres evne til å være medskapere av filmens tekst har vært sterkt delaktige i å forme filmanalysen. Det store flertallet av de som trekkes til diskusjonsgrupper og forum mener at *Mulholland Drive* er nettopp en slik "virkelig viktig og fremragende film" som Bordwell beskriver. Gjennom dokumentanalyse og et medieetnografisk perspektiv på diskusjonsgrupper og forum,

har jeg vist hvordan det eksisterer en konsensus om ramme- og drømmefortellingsmodellen, samtidig som oppgaveløsningen som ligger implisitt i filmens tekst leder til et utall av forståelser og fortolkninger.

Disse forståelsene og fortolkningene bunner ofte i informantenes bakgrunn og interesser. Informanten Trichome viste hvordan *Mulholland Drive* kan sies å skildre en buddhistisk oppfatning av sjelens ferd mellom inkarnasjoner. Informanten Marianne påviste blant annet hvordan det er mulig å se Freuds teori om personlighetsdannelse representert ved id, ego og superego i ulike karakterer i filmen. Andre informanter viste i sin tur igjen til hvor enkelt det er å få mange forskjellige teorier og livsanskuelser til å passe med *Mulholland Drive*. Å se *The Cowboy* som et symbol på den gammeltestamentlige Gud framstår som like gyldig som å påpeke at røttene til navnene Diane og Camilla stammer fra Romersk mytologi, og konnoterer lesbiskhet. Bordwell påpeker at det tredje nivået som film kan virke på tilskuere med, blant annet dreier seg om hva tilskuere ønsker at filmen skal si. Som *filmopplevelse* er kanskje det viktigste ved *Mulholland Drive* filmens form, som muliggjør ulike forståelser og fortolkninger som tilfredsstillter tilskuerens ønske om hva filmen sier. Fra et tilskuerperspektiv er sannsynligvis dette langt viktigere enn å avgjøre hvor tekstens mening finnes og oppstår. Fra et analytisk perspektiv vil jeg for siste gang hevde at det er umulig å unngå David Lynch som den primære kilde til tekstens mening, selv om han etter alt å dømme akter å holde den hele og fulle sannhet for seg selv. Ved å skissere mange ulike innganger til narrativet, og fokusere på det ”tredje nivået” som Bordwell omtaler, sørger Lynch for å stimulere følelser og logisk tenkning på en og samme tid. Kompleksiteten ved å styre narrativet på denne måten peker langt utenfor et formteknisk eksperiment eller lek med fortellerkonvensjoner – for de tilskuere som finner det bryet verdt å engasjere seg. Og ser man *Mulholland Drive* som en *mindflick* innenfor et postklassisk paradigme, er det klart at mange tilskuere er villige til å se film med et refleksivt blikk, gjerne flere ganger.

Gjennom analyse av et segment av publikummere har jeg vist at det i internettbasert kommunikasjon finnes et stort potensial for å endre og forme meningen med en filmtekst. Mange innlegg i diskusjonsgrupper og forum er lange og dyptpløyende, og den kommunikative konteksten innbyr til andre typer refleksjon rundt film enn hva massemedier kan tilby. Et eksempel er den kollektive jakten på intertekstuelle



referanser, som viste hvordan Lynch ikke bare refererer, men kopierer scener, scenografi og dialog fra filmer han åpenbart er begeistret for. En enslig analytiker kunne kanskje ha sporet alle disse referansene om han/hun ikke gjorde noe annet enn å se film døgnet rundt. Hovedpoenget mitt her er at *hypersamtalene* i diskusjonsgrupper og forum kan benyttes som en ressurs ved filmanalyse, i tillegg til at fortolkningene og forståelsene har en verdi i seg selv.

Et annet eksempel på hvordan informantene bidrar til å endre meningen med filmteksten, er utvidelsene av det fenomenologiske fortolkningsrommet. Selv om det er vanskelig å gripe en fullstendig essens i *Mulholland Drive*, er for eksempel den buddhistisk-inspirerte Bardo-teorien en innfallsvinkel til tids- og romdimensjoner i filmen som utfordrer for eksempel Anne Jerslevs omtale av Lynchs filmer som skildringer av *ikke-rom*. En grasrotaktivist og innovatør som Trichome kan foreslå konkrete teorier om filmens tid og rom som rekontekstualiserer et begrep som ikke-rommet. Dette betyr ikke at jeg ser på filmteori, inkludert psyko-semiotisk teori, som overflødig i et resepsjonsperspektiv. Hva filmen gjør med sine tilskuere er fremdeles et relevant spørsmål. Freuds teori om *das unheimliche* har vært en inngang til å se nærmere på uhygge innen Lynchs postmoderne estetikk, og jeg mener at uhyggen tar nye former i filmer som *Lost Highway* og *Mulholland Drive*. Mitt hovedpoeng her er at filmteori har hjulpet meg et stykke på vei i analysen av filmen, men at informantenes forståelser og fortolkninger samtidig har gjort analysen av filmen rikere.

Eller forholder det seg stikk motsatt? David Lynch vil neppe avsløre i hvilken grad den narrative strukturen i *Mulholland Drive* er ment som et spill mellom film og tilskuere, men som tidligere nevnt er han opptatt av å bevare mystikken i sine filmer, og hater å gjøre intervjuer (Lynch i Woods 2000:188). Anne Jerslev var i sitt foredrag på Cinemateket om *Lost Highway* (10.10.2004) inne på filmmediets særegne muligheter til å formidle og fortette skildringer av kropp, minner, følelser og tid. Hun antydte at en jakt på definitiv mening i Lynchs filmer langt på vei tømmer dem for sin essens, og strider mot hans kunstneriske visjoner. Selv om ikke alle gåter i *Mulholland Drive* har blitt løst av informantene, kan man med henne hevde at informantene

praktiserer en slags *avfortryllelse*<sup>74</sup> av Lynchs filmatiske univers. En jakt på mening som aldri tar slutt kan også sies å devaluere Lynchs visjoner, og å belyse dem for mye fører kanskje til at de sprekker når sola renner. Akademisk vinklet analyse av historienes mening og symbolikk i Lynch-filmer kan slik sett være et like tveegget sverd.

Trichome og Marianne er representanter for en slags elite, og jeg har ved hjelp av diffusjonsteori vist hvordan *innovatører* former konsensusen om ramme/drømmefortellingsmodellen. Innovatørene er *hardcorefans* som er spesielt innflytelsesrike i kraft av retoriske evner og et engasjement som strekker seg over lengre tid, og i enkelte tilfeller i flere diskusjonsgrupper og forum. Innovatører utmerker seg ved å være de første som lanserer nye teorier og perspektiver. De får bifall fra andre *hardcorefans* og *besøkende*, og motstand fra *kranglefanter*. Det er mulig å anvende analyseteknikk og begreper fra diffusjonsteori, som *tidlig* og *sen majoritet* om spredningen av tanker og ideer i min empiri. Diffusjonsteori kan riktignok kritiseres for å se bort fra viktige aspekter ved prosessene som undersøkes (Livingstone 2002), men jeg har funnet den nyttig for å nærme meg mine funn.

Gjennom *hardcorefans* ivaretas de en kontinuitet og en serialitet i resepsjonen av *Mulholland Drive* på Internett. Å være *hardcorefan/innovatør* i diskusjonsgrupper og forum betyr likevel ikke bare en slags portvaktjeneste og "citizenship", det betyr også muligheter til lek og iscenesettelse i slekt med idealtypene Trine Syvertsen beskriver i sin artikkel "Citizens, audiences, customers and players" (Syvertsen 2004). Det virker sannsynlig at enkelte *kranglefanter* iscensetter innlegg de ikke nødvendigvis står inne for, for å provosere *hardcorefans*. Og en *innovatør/hardcorefan* som Marianne opererer under ulike alias i forskjellige forum for å spre sine synspunkter bredest mulig.

Der integrasjonen av mobiltelefon og e-post i kringkasting gir en mulighet for direkte tilbakemeldinger, gir aktiviteten i diskusjonsgrupper og forum en mer indirekte, saktere, men også grundigere form for tilbakemeldinger til medier og filmbransje. I tillegg til å søke etter mening i *Mulholland Drive* diskuterer mine informanter blant

---

<sup>74</sup> Uttrykket stammer fra Max Webers *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd* (1904—05), egentlig brukt om hvordan sekularisering av samfunnet svekker religiøs maktutøvelse.

annet kritikk av filmen, tv-serier, litteratur og hundrevis av forskjellige filmer mer eller mindre relevante for diskusjonen om *Mulholland Drive*. Og om det ikke er mulig å integrere diskusjonsgrupper og forum i kringkasting og generere profitt, blir diskusjonsgruppekulturen stadig mer utbredt i tekstbaserte nettmedier.

Diskusjonsgrupper og forum er lett tilgjengelige kilder som jamfør debatten om "idol-hets" på VG nett<sup>75</sup> kan være med på å *skape* nyheter, framfor å finne dem. Asynkroniteten og rommet mellom massemedier og diskusjonsgrupper og forum kan sies å bli stadig kortere, og det reiser seg blant annet en del presseetiske problemstillinger i forbindelse med dette som bør være interessant å forske mer på i et konvergensperspektiv. Når går diskusjon på for eksempel VG Nett over til å bli mobbing eller hets av enkeltpersoner eller folkegrupper? Hvor går skillene, og hvem definerer skiller mellom nye former for interaktivitet og redaksjonelle bidrag i massemedier? De fleste aktualitets- og debattprogrammer i TV har i 2005 en eller annen form for interaktivitet med sine seere. På NRK-programmet *Standpunkt* 12.04.2005 ble det diskutert homofil adopsjon, med en stadig strøm av tekstmeldinger med "sterke meninger" i nedre del av tv-skjermen. Bidrar slike tekstmeldinger til å legitimere kontroversielle eller lite politisk korrekte standpunkter, eller til å fremme et svart/hvitt-syn på kompliserte spørsmål? Er det *players, customers, audiences* eller *citizens* som sender tekstmeldingene?

Også filmanalytisk mener jeg det fremdeles er mye forskningsmessig potensial å hente i Lynchs filmer, særlig nyere filmer som *Lost Highway* og *Mulholland Drive*. Med disse filmene mener jeg det er mulig å se en utvikling i hans versjon av den postmoderne estetikken i forhold til hvordan det uhyggelige framstilles. Jeg har også kun analysert et segment av Lynchs publikum, og det er grunn til å tro at et mer tilfeldig utvalg av informanter vil gi helt andre fortellinger om sine Lynch-opplevelser.

Hvor produktive og meningsutvidende de fortolkninger og forståelser jeg har presentert i denne oppgaven enn er, blir innflytelsen til innovatører og hardcorefans ganske begrenset. Jeg viste til John Tulloch, som mener at de involverte i fandom er en elite uten makt, siden de besitter informasjon få andre enn dem selv finner nyttig. Jeg vil hevde at dette ikke stemmer helt overens med mine funn. Aktiviteten i

---

<sup>75</sup> Tidligere barneombud Trond Waages kritikk av VG Netts forumpraksis er tilgjengelig på: <http://www.barneombudet.no/cgi-bin/barneombudet/imaker?id=4878> Søk foretatt 12.01.2005

*Mulholland Drive*-grupper og forum skiller seg markant fra store deler av øvrig fandomaktivitet ved at den har som mål å finne mening som i minimal grad finnes utenom fandom-konteksten. Det er også grunn til å tro at mange utenom "eliten" finner informasjonen i diskusjonsgrupper og forum nyttig, på bakgrunn av den store aktiviteten som finnes rundt *Mulholland Drive* på Internett. Likevel finnes det en tydelig kløft mellom oss og dem, slik Joli Jensen har beskrevet. Det er enkelt å avfeie filmfans på Internett som besatte nerder, og enda enklere å å avfeie tekstmeldinger i debattprogrammer man ikke liker som lavpannede ytringer. Det bør derfor være interessant å forske mer på slike klasseskiller og definisjonsmakten over den gode, medierte smak når mannen i gata og kvinnen i cyberspace stadig ofte inviteres inn i massemediene.



## REFERANSELISTE

### Litteratur

Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max 1991 [1947]: *Kulturindustri*. Cappelen, Oslo.

Aristoteles 1997: *Om diktekunsten*. Grøndahl og Dreyer, Oslo.

Asbjørnsen, Dag 1999: *Dypt og grunnleggende overfladisk*. Spartacus forlag, Oslo.

Bennett, Tony 1983: "Text, readers and reading formations" i tidsskriftet *Literature and History* 9/2. Manchester University Press, Manchester.

Berulfsen, Bjarne og Gundersen, Dag 2001: *Fremmedord og synonymer blå ordbok*. Kunnskapsforlaget, Oslo.

Bordwell, David 1985: *Narration in the fiction film*. Routledge, London.

Bordwell, David 1989: *Making Meaning*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.

Bordwell, David og Carroll, Noël 1996 (red.): *Post-theory*. Wisconsin University Press, Madison

Bordwell, David og Thompson, Kristin 2001 [1979]: *Film art. An introduction*. McGraw Hill, New York.

Brecht, Bertholt 2000[1932]: "Radio as a Means of Communication" i Silberman, Marc (red.) *Bertholt Brecht on Film and Radio*. Methuen, London.

Brecht, Bertholt 1960: "Lille Organon for teatret" i kompendium *Alternativ film dramaturgi*, Medievitenskap mellom- og hovedfag, Universitetet i Oslo.

Carroll, Noël 1988: *Mystifying Movies. Fads and fallacies in contemporary film theory*. Columbia University Press, New York.

Chatman, Seymour 1981[1980]: "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)" i Mitchell, W.J.T. 1981: *On narrative*. The University of Chicago Press, Chicago

Deleuze, Gilles 1989: *Cinema 2*. The Athlone Press. London.

Drotner, Kirsten 1993: "Medieetnografiske problemstillinger – en oversigt", i tidsskriftet *Mediekultur* nr 21. Sammenslutningen af Medieforskere i Danmark, Ålborg.

Fetveit, Arild 1996: "Antiessentialisme og receptionsforskning: et forsvar for teksten", i tidsskriftet *Mediekultur* nr 24. Sammenslutningen af Medieforskere i Danmark, Ålborg.

Fish, Stanley 1980: *Is there a text in this class?* Harvard University Press, Cambridge Massachusets.

Freud, Sigmund 1998[1919]: *Det uhyggelige*. Forlaget politisk revy, København.

Godtved, Stine 1997: "Det virtuelle fællesskab – om en nyhedsgruppe på Internet", i tidsskriftet *Mediekultur* nr 27. Sammenslutningen af Medieforskere i Danmark, Ålborg.

Gray, Robert B. 2000: "Impression, surrealism and film theory: path dependence, or how a tradition in film theory gets lost" i Church Gibson, Pamela(red.) *Filmstudies: Critical Approaches*. Oxford University Press, Oxford.

Gripsrud, Jostein 1995: *The Dynasty years. Hollywood Television and Critical Media Studies*. Routledge, London/New York.

Gripsrud, Jostein 2000: "Film Audiences" i Church Gibson, Pamela (red.) *Filmstudies: Critical Approaches*. Oxford University Press, Oxford.

Grodal, Torben Kragh 1997: *Moving Pictures. A New theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*. Clarendon Press, Oxford.

Høyer, Svennik 1989: *Små samtaler og store medier*. Universitetsforlaget, Oslo.

Jauss, Hans Robert 1982: *Toward an aesthetic of reception*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Jenkins, Henry 1995: "Historical Poetics" i Janovich, Mark (red.) *Approaches to popular film*. Manchester University Press, Manchester/New York.

Jensen, Joli 1992: "Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization," i Lewis, Lisa A. (red.) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Music*. Routledge, London/New York.

Jerslev, Anne 1991: *David Lynch i vores øjne*. Forlaget Frydenlund, København.

Jerslev, Anne 2001: "Hinsides grænserne. David Lynchs Lost Highway" i tidsskriftet *Vinduet* nr. 2/3, 2001. Gyldendal, Oslo.

Jørholt, Eva (red.) 1995: *Ind i filmen*. Medusa, København.

Kulesjov; Lev 1974[1929]: "Art of the cinema", i R. Levaco (red), *Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov*. University of California Press, Berkeley.

Livingstone, Sonia 2002: *Young people and new media*. Sage publications, London.

Metz, Christian 1982: *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press, Bloomington.



Mulvey, Laura 2004[1975]: "Visual pleasure and the narrative cinema" i Braudy, Leo og Cohen, Marshall(red.) *Film theory and criticism : introductory readings*. Oxford University Press, New York.

Nyre, Lars 2004: "Apologetisk medieforskning" i *Norsk Medietidsskrift* 4/2004. Universitetsforlaget, Oslo.

Refsum, Christian og Røssaak, Eivind 2004: *Kysning og slåssing*. Pax Forlag, Oslo.

Rheingold, Howard 1994: *The Virtual Community*. Harper Perennial, New York.

Schrader, Paul 1995 [1971]: "Notater om film noir" i Bjørkly, Arnstein (red.) *Filmkunstnere om Film*. Oktober, Oslo.

Skirbekk, Gunnar 1980: *Filosofihistorie – Bind 2*. Universitetsforlaget, Oslo

Snelling, John 1998[1991]: *The Buddhist Handbook*. Inner traditions International, Vermont.

Staiger, Janet 1992: *Interpreting Films. Studies in the historical reception of American Cinema*. Princeton University press, Princeton.

Syvertsen, Trine 2004: "Citizens, Audiences, Customers and Players" i tidsskriftet *European Journal of Cultural Studies*. 3/2004. SAGE Publications, London.

Sødtvedt, Dag 2005: "Forhekset av film", intervju med David Bordwell i tidsskriftet *Z*. 1/2005.

Thompson, Kristin 1999: "Modern Classicism" i *Storytelling in the new Hollywood* i kompendium *Alternativ film dramaturgi*, Medievitenskap mellom- og hovedfag, Universitetet i Oslo.

Tulloch, John og Jenkins, Henry 1995: *Science Fiction Audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*. Routledge, London

Weber, Max 1995[1904-1905]: *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd*. Pax, Oslo.

Wenders, Wim 1995[1982]: "Umulige historier" i Bjørkly, Arnstein( red.) *Filmkunstnere om Film*. Oktober, Oslo.

Woods, Paul A. 2000: *Weirdsville USA : the obsessive universe of David Lynch*. Plexus, London.

Østbye, Helge med flere 2002: *Metodebok for mediefag*. Fagbokforlaget, Bergen.

### **Diskusjonsgrupper og forum:**

Diskusjonsgruppen alt.movies.david.lynch:

<http://groups.google.com/groups?hl=no&lr=&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch>

Diskusjonsgruppen alt.tv.twin-peaks:

<http://groups.google.com/groups?q=alt.tv.twin-peaks&hl=no&lr=&client=safari&rls=no-no&sa=N&tab=wg>

Forum på Internet Movie Database:

<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/threads/>

Forum på rottentomatoes.com:

<http://www.rottentomatoes.com/vine/forumdisplay.php?f=101110157>

Alle søk etter diskusjonsgrupper og forum foretatt 01.07.2003. Se vedlegg for søkedatoer vedrørende innsamling av datamateriale. Søkedatoene vil avvike fra datoer sitert i oppgaveteksten, siden tråder går over dager, uker og måneder.

### **Internettkilder:**

Anmeldelse av *Mulholland Drive* i *Dagbladet* 22.03.2002:

<http://www.dagbladet.no/kultur/2002/03/22/320774.html>

Søk foretatt 17.09.2003

Anmeldelse av *Mulholland Drive* i *Chicago Sun Times* 10.10.2001:

[http://www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/2001/10/101205.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2001/10/101205.html)

Søk foretatt 10.06.2004

Anmeldelse av *Mulholland Drive* i *Filmpolitiet* 04.04.2002:

<http://www.nrk.no/programmer/radio/filmpolitiet/1759454.html>

Søk foretatt 17.09.2003

Artikkel om *Mulholland Drive* i kritikk/litteratur-nettsiden *The modern world*, udatert:

[http://www.themodernword.com/mulholland\\_drive.html](http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html)

Søk foretatt 21.02.2005

Bandet Madrugadas webside: <http://www.emi.no/madrugada/biography.asp>

Søk foretatt 30.04.2005

Fansiden *Lost on Mulholland Dr.*, udatert: <http://www.mulholland-drive.net/home.htm>

Søk foretatt 21.02.2004

"Hva handler filmen om" - konkurranse i *The Guardian* 20.01.2002:

<http://observer.guardian.co.uk/screen/story/0,6903,636136,00.html>

Søk foretatt 17.09.2003

Intervju med bandet Audrey Horne i nettutgaven av *Monster Magazine* (udatert):

[http://www.monstermagazine.no/22\\_audreyhorne.html](http://www.monstermagazine.no/22_audreyhorne.html)

Søk foretatt 30.04.2005

Intervju med David Lynch i *International Herald Tribune* 19-20.05.2001:

<http://www.geocities.com/Hollywood/2093/mulhollanddrive/intherald.html>

Søk foretatt 23.09.2003

Intervju med David Lynch i *The Guardian* 10.12.2003:

<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,1103894,00.html>

Søk foretatt 09.02.2004

Intervju med Grasshopper fra bandet Mercury Rev i *Dagsavisen* 15.03.2005:

<http://www.dagsavisen.no/nyetakter/article1502883.ece>

Søk foretatt 29.04.2005

Manus for Mulholland Drive tv-pilot, udatert:

<http://www.lynchnet.com/mdrive/mdscript.html>

Søk foretatt 17.11.04

Smith, Barry T. 2002: Tegneserien *Angst Technology*, publisert 22.08.2002.

<http://www.inktank.com/AT/index.cfm>

Søk foretatt 02.02.2005

Stillbilder og promobilder fra filmen (alle illustrasjoner minus ill. 11 og 15 i oppgaven)

er publiserte på *Lost on Mulholland Dr.*: Tilgjengelig: [http://www.mulholland-](http://www.mulholland-drive.net/home.htm)

[drive.net/home.htm](http://www.mulholland-drive.net/home.htm) (udatert) Søk foretatt 02.04.2005

Stillbilde fra *Vertigo* er tilgjengelig på *norcalmovies* :

<http://www.norcalmovies.com/Vertigo/>(udatert)

Søk foretatt 02.04.2005

Syvertsen, Trine 1998-2001: *Dokumentanalyse i medievitenskapen: Tilgang, kildekritikk, problemstillinger.*

<http://home.chello.no/~trine.syvertsen/TEORI&METODE/DOKANALYSE.htm>

Søk foretatt 17.09.2003

Waage, Trond, tidligere barneombud, udatert: <http://www.barneombudet.no/cgi-bin/barneombudet/imaker?id=4878>

Søk foretatt 12.01.2005

Webside om dramatikeren Arthur Miller, datert 2003:

<http://www.kirjasto.sci.fi/amiller.htm> Søk foretatt 17.03.2005

Webside om film noir, udatert: <http://www.filmsite.org/filmnoir.html>

Søk foretatt 16.11.2004

Wyman, Bill med flere. 2001: "Everything you were afraid to ask about Mulholland drive". Artikkel på websiden Salon.com publisert 26.10.2001:

[http://archive.salon.com/ent/letters/2001/10/26/mulholland\\_drive/index.html](http://archive.salon.com/ent/letters/2001/10/26/mulholland_drive/index.html)

Søk foretatt 17.09.2003

### **Andre kilder:**

David Lynch om filmens produksjonsprosess i ekstramateriale på DVD-utgaven av *Mulholland Drive*.

Fagbladet *Journalisten* nummer 2/2005.

Intervju med regissør Unni Straume i tidsskriftet *Z* 1/2004.

Jerslev, Anne: "Morphing og metamorfose – om David Lynchs *Lost Highway*".

Foredrag på seminaret *Stil i film*, på Cinemateket 10.10.2004.

Musikkproduksjonsmagasinet *Future Music* nr. 157, januar 2005.

Svenningsen, Espen Rambøl: "Skurr fra den andre siden". Anmeldelse av filmen *White Noise* i *Dagsavisen* 21.04.2005.

## **Filmer**

*21 grams* (Alejandro González Ináritu, 2003)  
*Adaptation* (Spike Jonze, 2002)  
*Blue Velvet* (David Lynch, 1986)  
*Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001)  
*Dune* (David Lynch, 1984)  
*Elephant Man* (David Lynch, 1980)  
*Eraserhead* (David Lynch, 1977)  
*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004)  
*Exorcisten* (William Friedkin 1973)  
*Fight Club* (David Fincher, 1999),  
*Gilda* (Charles Vidor, 1946)  
*Irreversiblé* (Gaspar Noé, 2002)  
*Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963)  
*Life of Brian* (Terry Jones, 1979)  
*Living in Oblivion* (Tom DeCillo 1995)  
*Lost Highway* (David Lynch, 1997)  
*Memento* (Christopher Nolan, 2000)  
*Mulholland Drive* (David Lynch 2001)  
*Persona* (Ingmar Bergman, 1966)  
*Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)  
*Ringenes Herre* (Peter Jackson, 2001, 2002, 2003)  
*Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950)  
*The Matrix* (Andy og Larry Wachowski, 1999)  
*The Straight Story* (David Lynch, 1999)  
*The third man* (Carol Reed, 1949)  
*Twin Peaks: Fire Walk with me* (David Lynch, 1992)  
*Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)  
*Wild at Heart* (David Lynch, 1990)

**Tv-programmer og serier:**

*Adios Manchester – hola Madrid* (Parodi på ekteparet Beckham, sendt på NRK 2

05.12.04)

*Borettslaget*

*On the air*

*Six Feet Under*

*The "L" word*

*Twin Peaks* (David Lynch med flere, 1990)

*Will and Grace*

## Vedlegg: lenker til alle tråder i datamaterialet

GOOGLE

Diverse tråder:

Gruppe: Alt.tv.twin-peaks

How to Understand Mulholland Drive - MAJOR SPOILERS (Søk foretatt 19-02-04)

[http://www.google.com/groups?hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=48b22af2.0204220700.203aae5a1%40posting.google.com&num=14&prev=/groups%3Fq%3Dmulholland%2Bdrive%26start%3D10%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26as\\_drrb%3Db%26as\\_mind%3D](http://www.google.com/groups?hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=48b22af2.0204220700.203aae5a1%40posting.google.com&num=14&prev=/groups%3Fq%3Dmulholland%2Bdrive%26start%3D10%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26as_drrb%3Db%26as_mind%3D)

Gruppe: Alt.movies.david-lynch

for people who don't 'get' "MD". (Søk foretatt 19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=prophit1970-CF8412.21575924082003%40news04.east.earthlink.net&prev=/groups%3Fhl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=prophit1970-CF8412.21575924082003%40news04.east.earthlink.net&prev=/groups%3Fhl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch)

Januar 2003:

Les Mepris (Contempt), Godard 1963 (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=avap6t%24rda%241%40knossos.btinternet.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=avap6t%24rda%241%40knossos.btinternet.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325)

Vanilla Sky, Director's Comments on DVD (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E1DFDAB.BC5433A4%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E1DFDAB.BC5433A4%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325)

Gorecki (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=v1u5bt6jdf2i66%40corp.supernews.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=v1u5bt6jdf2i66%40corp.supernews.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D325)

Llorando story (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&start=325&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=victorf-623ED0.23021613012003%40typhoon.sonic.net](http://www.google.com/groups?dq=&start=325&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=victorf-623ED0.23021613012003%40typhoon.sonic.net)

Tarantino and Lynch and Godard (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&start=300&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=b04qcl%24r9b%242%40sparta.btinternet.com](http://www.google.com/groups?dq=&start=300&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=b04qcl%24r9b%242%40sparta.btinternet.com)

Tarantino and Lynch (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=75bd2v4e96tqmfnsmmrm22mnu2qi0avurc%404ax.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=75bd2v4e96tqmfnsmmrm22mnu2qi0avurc%404ax.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

David Lynch's commentary on the MD filming locations (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=4c42804c.0301191856.5fba9bcb%40posting.google.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=4c42804c.0301191856.5fba9bcb%40posting.google.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

5 favourite lynch films (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=b0trtl%243hm%241%40nyytiset.pp.htv.fi&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=b0trtl%243hm%241%40nyytiset.pp.htv.fi&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

Scene: Adam, on phone? (Cookie's beautiful downtown ... (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=victorf-000A24.22220525012003%40typhoon.sonic.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=victorf-000A24.22220525012003%40typhoon.sonic.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

MD Flashback Timeline (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&start=300&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=910eb03.0301270655.141d02e2%40posting.google.com](http://www.google.com/groups?dq=&start=300&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=910eb03.0301270655.141d02e2%40posting.google.com)



noticed something in MD(spoiler) (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=pqNVW9.774%245L6.3261906971%40news.onr.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=pqNVW9.774%245L6.3261906971%40news.onr.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

MD the apartment switch (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=b143uq%24onl%241%40sparta.btinternet.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=b143uq%24onl%241%40sparta.btinternet.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

Mulholland Dr. some details (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E35F716.36930447%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3E35F716.36930447%40earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

MD TSNS and more timeline issues (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=victorf-EA48BE.22431027012003%40typhoon.sonic.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=victorf-EA48BE.22431027012003%40typhoon.sonic.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

MD Red Lampshade Phone (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=victorf-30ABA7.22442227012003%40typhoon.sonic.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=victorf-30ABA7.22442227012003%40typhoon.sonic.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

The sofa in the red room. (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=prophit1970-32BD92.11032228012003%40nnp03.earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=prophit1970-32BD92.11032228012003%40nnp03.earthlink.net&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D300)

"Review" of MD Pilot (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&start=275&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=prophit1970-63F865.10312829012003%40nnp01.earthlink.net](http://www.google.com/groups?dq=&start=275&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&group=alt.movies.david-lynch&selm=prophit1970-63F865.10312829012003%40nnp01.earthlink.net)

mulholland-drive website (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3e382775%240%243533%24ba620e4c%40news.skynet.be&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D275](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=3e382775%240%243533%24ba620e4c%40news.skynet.be&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D275)

Mulholland article about demise (19-02-04)

[http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang\\_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=b1f64h%24mt8%241%40knossos.btinternet.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang\\_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D275](http://www.google.com/groups?dq=&hl=no&lr=lang_en&ie=UTF-8&oe=UTF-8&threadm=b1f64h%24mt8%241%40knossos.btinternet.com&prev=/groups%3Fdq%3D%26num%3D25%26hl%3Dno%26lr%3Dlang_en%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26group%3Dalt.movies.david-lynch%26start%3D275)

## ROTTEN TOMATOES

### Diverse tråder

This movie is a stupid mans Vanilla Sky (Søk foretatt 28-01-04)

<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?&threadid=126995>

Actress, Camilla Rhodes found dead (28-01-04)

<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?&threadid=173840>

Just saw the movie for the 1st time - my thoughts and questions...(28-01-04)

<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?&threadid=196738>

Diane sold her soul? (28-01-04)

<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?&threadid=251077>

Are you doing David Lynch's job for him? (28-01-04)

<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?&threadid=203341>

MD Trivia Roundup (28-01-04)

<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?&threadid=175292>

Første måned, oktober-november 2001:

D. Lynch chats tonight about Mulholland Dr (Søk foretatt 28-01-04)

<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=122800>

Just saw Mulholland Drive (Possible spoilers) (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=122972>

Brilliant movie, only one good review (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=122732>

interesting Mulholland Drive review (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123036>

General MD theory after two viewings (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123213>

New Theory (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123251>

Mulholland Drive...SOLVED(well, almost) new hard evidence (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123269>

Pilot Screenplay (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123223>

salon.com analysis (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123296>

FIC Announcement: Mulholland Drive – Betty and Rita’s Second Chance (I??) (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123302>

Clothes (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123447>

David Lynch on the Tonight Show (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123674>

Mulholland Drive the 2001 of 2001? (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123744>

What about this scene? (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123162>

Acting (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123770>

New Salon Article on Lynch (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123795>

Mistakes or do they have meaning? (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123791>

Questionable limo crash (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123818>

Did anyone ? (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123820>

Yet Another Salon Article (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123836>

Chopped Off Heads! (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123875>

Photographic Distortion (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123930>

Interviews and Behind the scenes footage (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123877>

New theory: Diane = Rita (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123788>

Mulholland Drive and Brazil(Sort of Long, Mild Spoilers) (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123990>

Why wouldn't hitmen (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123688>

M. D. is not a movie (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=123945>

The Cowboy (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=124026>

I forgot to look again (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=124064>

New theory for dead girl in bed (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=124103>

Idea for the ultimate Lynch project (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=124099>

Mulholland Drives Me Crazy (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=124152>

can anyone authoritatively tell me... (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=124160>

Hollywood motif (28-01-04)  
<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=124155>

Internet Movie Database (IMDb)

Diverse tråder:

Final part also a dream? (Søk foretatt 09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5482564>

Bergman's Persona & Mulholland drive (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5527231>

True Lynch fans – please read (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5488817>

what's up with the different runtimes? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5504955>

Please help me understand (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5524405>

off topic – how much time at work do you spend `skiving` on this board(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/6274000>

Januar 2004:

Degrading women (Søk foretatt 09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/2083061?d=latest#latest>

What are your top ten favorite films? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/2356779?d=latest#latest>

worst films of all time? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/3945147?d=latest#latest>

Red/black symbolism (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4304184?d=latest#latest>

do you think there might be a sequel to Mulholland drive? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4373946?d=latest#latest>

Mulholland drive and Eschers's staircase (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4387264?d=latest#latest>

who claims acting is reacting? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4427837?d=latest#latest>

Mulholland Dr. Explained (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/452461?d=latest#latest>

the car-crash...(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4799258>

your thoughts and interpretations are needed (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4865395?d=latest#latest>

after rita and betty see the corpse..... (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4874757?d=latest#latest>

significance of the angry... (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4914398?d=latest#latest>

anyone else think that the homeless guy (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/4931798?d=latest#latest>

hitman in the "dreamworld" (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5010362?d=latest#latest>

the key in the "real" world (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5010371?d=latest#latest>

rip-off of "3 women"? (1977) (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5011069?d=latest&t=20040109102905#latest>

Hollywood/Love (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5021230?d=latest#latest>

who thinks herman amado is an idiot? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5049736>

more than one dream? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5070127>

Mulholland Dr(eadful) (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5110743?d=latest#latest>

why I won't watch this movie (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5163589?d=latest#latest>

my major problem with this movie (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5221063?d=latest#latest>

my mulholland dr. theory (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5221953?d=latest#latest>

picture in rolling stone (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5255128?d=latest#latest>

will someone please explain (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5258468?d=latest#latest>

My MD webpage completed (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5317146>

help please!!! (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5334271?d=latest#latest>

Post deleted (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5342401>

top tens among MD fans – totals (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5354774>

MD script online - HELP! (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5356108>

Camilla (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5356108>

Diane's neighbor questions (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5356108>

why was I even confused (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5396390>

hedaya and forster (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5399483>

Silencio – your associations please (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5401007>

new years quizz (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5401080>

number 16 and the major arcana (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5401097>

great link (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5401228>

thank you IMDB posters (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5405852>

weirdest movies (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5418390>

the ultimate MD question – why lesbian? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5424641>

la llorona (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5424641>

one thing i am not sure about (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5460077>

who got it the first time? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5462145>

final part also a dream? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5482564>

true lynch fans – please read (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5488817>

what's up with the different runtimes? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5504955>

please help me understand (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5524405>

Bergmans persona and mulholland drive (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5527231>

I may have found the most secret clue in mulholland drive (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5540345>

two baffling sequences (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5564964>

it's not that complicated (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/thread/5571492>

no one should give their conclusions to each other (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5571492>

lynch's 10 clues to unlock this thriller (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5576291>

inspired by freud; there is a purpose (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5576566>

clue #1!!!! (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5577608>

this part freaked me out (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5579461>

clue # 12!!! (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5589109>

8 \_ to mulholand drive – the continued story of film (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5589908>

the power figures in the film – complete analysis part 1 (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5595822>

the power figures in the film - part 2(09-02-04) (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5599542>

the power figures in the film, part 3 – mr roque (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5603569>

anyone in boulder for the cu session on this flick? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5604517>

the old people (09-02-04) (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5611702>

clue #13 (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5616922>

something I noticed – possible spoilers (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5618594>

clue #14 (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5618732>

the “casablanca” line in spanish (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5620631>

SPOILER ALERT (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5622038>

REAL SPOILER ALERT (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5624975>

Id (homeless bum) – Ego (Betty/Diane) – SuperEgo (Old couple) (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5677183>

Happy birthday david, also from this message board(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5687053>

all how haves trouble understanding the movie(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5693106>

random question that must be asked(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5700967>

a way how to search through this message board? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5700967>

(Disappearing – Reappearing) Alternative theory(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5705936>

Questions...blu e key, aunt ruth, silencio etc(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5712150>

Some fun details and a few questions(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5714656>

Eddie Sedgwick (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5715934>

pilot script and movie(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5715934>

me no get it(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5721601>

Krazy sexy Naomi Watts(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5721601>

Puzzling voices(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5731770>

Found interesting background info(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5742275>

post deleted(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5749211>

those cigs and cookies(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5749227>

Movie links for Mulholland Dr. (2001) (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5750228>

one of the worst movies I've seen lately! (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5757636>

Mulholland drive...the truth!!! (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5758047>

talk about your formulaic film making...this film takes the cake! (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5758190>

location of the accident(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5761294>

Great analysis of the film(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5762726>

about the chapters on the DVD(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5764894>

the cowboy - reflections of socrates(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5788774>

one minor question. I swear this is the last one(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5804822>

Who is an Edward Hopper Connauseiur here? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5812552>

quotation thread(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5812595>

mistake or dream logic? (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5819051>

What I think this movie is about...(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5839805>

four things I have noticed(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5840868>

meshes of the afternoon(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5875542>

quick mulholland tv question(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5882461>

naomi watts is nominated for an oscar in 2004-02-(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5899719>

a non-essential question(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5911787>

watch clip at hollywood policestation (cut out from the pilot) (09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5923438>

shady objects beside diane's bed and the crashed limo(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5923438>

mulhollanddrive.com(09-02-04)  
<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5926731>

Clues(09-02-04)

<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5933442>

the cowboy, explained(09-02-04)

<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5947528>

Coco's role(09-02-04)

<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5949369>

user comments(09-02-04)

<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5844882>

it's like a pink lemonade(09-02-04)

<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5863935>

aid for timelines(09-02-04)

<http://us.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/5869171>

(Takk til Kim Borgen og Einar Midtbøen for word-assistanse og en trykkerifaglig skulder å gråte på like før innlevering!

Microfoft Word suxxx.)