

livsforløb. Som Kohut bemærker, gør vi os erfaringer med klang og rytme længe før ordenes mening spiller en rolle. Disse vigtige dele af musikoplevelsen kan kædes sammen med primærprocestænkning, mens musikalske sekundærprocesser mere er knyttet til parametre som melodiske og formale strukturer. – Som Marjorie McDonald viser det (i en analyse af Suzuki-pædagogikken) kan musikpædagogikken udnytte denne viden ved at lægge vægt på musikkens særlige objekt-status, f.eks. vuggesangen eller en bestemt melodi som et *musikalsk overgangsobjekt* (a la suttekluden), der hjælper barnet med at mestre adskillelsen fra mor/far. – Er det ikke oplagt at forstå fænomener som *jingles* og *kendingsmelodier* i forlængelse heraf: musikalske repræsentanter for lystfyldte oplevelser, der er periodisk genkommende.

Også (den musikalske) *inspiration* forstås i et psykodynamisk perspektiv: som en evne til (bevidst, altså ikke som regression) at fremkalde »tidlige ego-strukturer med deres mere løst organiserede adskillelse af indre og ydre stimulering«. Når store komponister henviser til Gud, afviser psykoanalytikeren det – og alle andre transpersonlige komponenter – som metafysisk compensation eller aggressions-benægtelse!

Så selvom bogens forfattere har blik for musikens næsten magiske brugsværdi i forbindelse med jeg'ets forskellige adaptive opgaver (f.eks. i forbindelse med sorgarbejde), har de problemer med den transpersonlige dimension i musikoplevelsen. Der er f.eks. en tilbøjelighed til at glemme Kohuts distinktion mellem 1) den »oprindelige oceaniske følelse«, som opleves passivt-paradisisk-omsluttende, og 2) det autonome ego's kreative virksomhed, som accepterer oplevelsens »flygtighed og den kosmiske narcissismes quasi-religiøse højtidelighed« – altså på den ene side et klinisk observerbart fænomen, på den anden et område hinsides ego-psykologien. En konsekvens af manglende skelnen kan f.eks. komme til udtryk ved, at psykoanalytikeren reducerer Tristan og Isolde til 2 midaldrende narcissister!

Den musikinteresserede, der (som undertegnede) anerkender den transpersonlige, spirituelle (numinøse) dimension i musikkens fænomenologi, må altså tage nogle forbehold over for psykoanalysens »greb«: Den taler fornuftigt og inspirerende inden for sin egen klinisk-teoretiske forståelsesramme. Men dens reduktionisme over for transpersonlige aspekter i bevidsthedslivet er bornert – hvilket netop arbejdet med musikalske fænomener viser tydeligt.

Bogen leverer godt materiale til forståelsen af forbindelsen mellem musik og især det tidligste be-

vidsthedsliv (i den orale og tidlige anale fase). Tidlige høre/lytte-erfaringer kan tjene til at udvikle en kognitiv »*auditiv stil*«, der for jeg'et bliver et middel til at adaptere og beherske den ydre verden. Denne auditive stil behøver selvfølgelig ikke være knyttet til musik, men er det ofte, og i så fald får musikken en central funktion i forbindelse med følelsen af *kontakt* med den indre og ydre verden (balancen mellem drifter, forsvar og erfaringsmønstre). Og fordi musikken som non-diskursivt fænomen er knyttet til meget tidlige oplevelser af mening og sandhed hinsides sprogets entydighed (jvf. Langer: »Musiks signifikante former har en indholdsmæssig ambivalens, som ord ikke kan have«), letter den adgangen (hos den voksne) til mere flydende, mindre strukturerede bevidsthedstilstande. Dem, som vi kan opleve såvel i forbindelse med videoclipps som Wagner.

Psykoanalysen har en klar forståelse af den *symbolske konfliktbearbejdelse*, der kan finde sted i det musikalske medium, og bogen indeholder gode tolkninger af sådanne »musikalske symboldramaer« (f.eks. spørgsmålet om, hvorfor Rossini holdt op med at komponere, da han var på højden af sin karriere og endnu ung). Men der er stadig langt til en psykoanalytisk forståelse af selve det *musikalske materiales* symbolske dybder, – måske netop fordi Freuds efterfølgere fortsat afviser eksistensen af »arketypiske«, mytiske komponenter i bevidstheden og menneskets symbolverden.

Lars Ole Bonde

**Bruhn Jensen, Klaus og Nicholas W. Jankowski (red.): *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. Routledge 1991. 272 sider, 197,- kroner (paperback).**

Det er et glimrende initiativ at udgive en »handbook« i kvalitative metoder indenfor kommunikationsforskningen, og det er en glimrende udgivelse, der er kommet ud af initiativet.

Bogen retter sig mod såvel studerende som forskere. Til de første tilbyder den introducerende og sammenfattende artikler, der kan bruges til undervisning i både teori og metode; til de sidste en meget fyldig referenceliste, som mange uden tvivl vil få glæde af. Et andet sigte med bogen er at hjælpe forskere, der har brug for at udføre kvalitative analyser, men her skal man dog være opmærksom på, at den ikke rummer en systematisk fremstilling af, hvordan man i praksis foretager kvalitativ forskning (hvad skal der stå i ens feltnoter? hvordan simule-

rer man at høre efter, mens man tager noter? og andre problemer, som den kvalitative forsker uundgåeligt løber ind i).

Bogen falder i tre dele. I del 1 giver redaktørerne en fremstilling af den kvalitative tradition indenfor henholdsvis humaniora og samfundsforskning, med specielt henblik på kommunikationsforskningen. I del 2 fremstilles brugen af kvalitative metoder indenfor institutionsanalysen, indholdsanalysen, publikumsanalysen og analysen af mediernes kontekst (læseren vil høre ekkoet af Lasswell her), og i del 3 fremstilles de kvalitative metoders »pragmatik«, dvs. deres rolle i teoriudvikling, og deres politiske og pædagogiske muligheder.

Det er måske lidt unfair at fremhæve bestemte artikler, da alle er gode, men Deres anmelder læste med særlig interesse redaktørernes historiske artikler; Peter Larsens artikel om tekstanalyse; Morley & Silverstones artikel om det etnografiske perspektiv på publikum; og Jankowskis artikel, hvori han blandt andet kommer ind på sine erfaringer med konflikten mellem kritisk og administrativ forskning (som man på ingen måde slipper for, fordi man benytter sig af kvalitative metoder).

For disse fem artikler gælder det, at de tager fat på grundlæggende problemer i kommunikationsvidenskaben, som fx Bruhn Jensen og Jankowski, der giver en klar fremstilling af den kvalitative skoles selvforståelse indenfor henholdsvis humaniora og samfundsvidenskab. Peter Larsen holder fanen højt i forhold til de mennesker, der vil afskaffe teksten, uden dog direkte at nævne dem ved navn, mens Morley & Silverstone åbent kritiserer poststrukturalisterne for deres argumenter, der som bekendt ikke fører til andet end paralytisk navlebeskuelse. Endelig skriver Jankowski befriende ærligt om de problemer, man kan løbe ind i, når man udfører administrativ forskning – også med korrekte metoder og for de korrekte mennesker. I denne forbindelse skal redaktørerne i øvrigt roses for ikke at have en partilinjé, der skal følges. Klaus Bruhn Jensen er så meget mere optimistisk på den administrative forsknings vegne (fx. p. 145) end Jankowski (se p. 170ff), at kvantiteten vel nærmest må siges at slå over i kvalitet. Deres anmelder holder, på baggrund af egne erfaringer med administrativ forskning, mere med Jankowski end med Bruhn Jensen.

Enhver skriveproces og enhver redaktionel proces indebærer selvfølgelig valg. Som allerede nævnt har man i sammenstillingen af artikler valgt at lægge Lasswells formel til grund. Om det er mere eller mindre rimeligt end at følge fx Gerbners tredeling af kommunikationsvidenskaben i kode og måde, ad-

færd, og institutioner, kan man diskutere længe, hvis man ikke har bedre at bruge tiden til. Men inddeles skal der jo under alle omstændigheder.

Redaktørerne har valgt at inkludere filosofien i humaniora; ikke noget helt urimeligt valg, selvom fx Wittgenstein og Searle (hvortil der refereres) ikke slår Deres anmelder som specielt humanistiske. For så vidt som de er slået an udenfor fagfællers kreds, er det da også navnlig sket blandt socialforskere som fx. Winch og Habermas. Men hvis de to specielt skal fremhæves, ville det dog nok have været interessant at få en nærmere diskussion af den analytiske filosofi, der jo også er en slags (kvalitativ) metode.

Men når nu filosofien bliver inkluderet i humaniora, så savner man en diskussion af fænomenologien som selvstændig metode. Den har jo indirekte haft enorm betydning, ikke mindst i Danmark, på grund af Husserl-disciplen Roman Ingarden og dermed receptionsanalysen, og den har haft en markant indflydelse i socialvidenskaben gennem Schütz' indflydelse på Berger & Luckman, hvortil der refereres billigende p. 21.

Hvad angår den historiske fremstilling af de kvalitative metoder, har man valgt at hæfte sig ved inddelingen i Natur- og Geisteswissenschaften, der stammer fra (sen)romantikken, men fravalgt en diskussion af konkurrerende opfattelser som fx. J.G.Droysen, der i 1858 tredelte videnskaberne i de spekulative, de matematiske og de historiske. Specielt hvad angår socialvidenskaberne kunne man måske ønske sig en diskussion af de forskellige neokantianske skoler fra en lidt senere periode, der øvede stor indflydelse på Max Weber og dermed stort set al sociologi i det tyvende århundrede. Man taber let pointen i Webers berømte forskningsprogram (der citeres p. 51f), at sociologien både skal forklare og forstå, når man ikke har fået forhistorien med.

Hvor rimelige disse valg er, kan og bør diskuteres, fordi det betyder noget for hele det projekt, der udskiller de kvalitative metoder som noget særligt. Som Gadamer bemærker, vandt ordet Geisteswissenschaften for alvor indpas i Tyskland, da J.S.Mills tyske oversætter lidt over midten af 1800-tallet valgte at bruge det til at gengive begrebet moral science, der har en vigtig plads i A System of Logic (opr. udgivet 1843). Hvad Mill ville diskutere, var spørgsmålet om induktion vs. deduktion i the moral sciences, og skønt hans konklusioner ikke skal optage os her, så peger indførelsen af klassiske epistemologiske begreber i diskussionen af videnskaberne på, at der bag spørgsmålet om kvantitative og kvalitative metoder ligger dybere, og efter denne anmelders

opfattelse mere alvorlige, problemer. Det skal siges, at denne problemstilling nævnes p. 7, hvor det ganske rigtigt fremhæves, at distinktionen kvantitativ/kvalitativ mister sin relevans på teori-planet, men mere sker der ikke.

Som erfaringen viser, og som det også fremgår af bogens forskellige bidrag, kan snart sagt alle metoder benyttes på snart sagt alle mulige erkendelsesteoretiske grundlag. Hvilket igen har den konsekvens, at det er svært at tage stilling til begreberne »kvantitativ« og »kvalitativ« uden videre. Eksempelvis taler nogle af bogens bidrag om »metode-triangulering« (p. 61ff), mens andre hævder, at metoden skaber objektet (p. 161), og på disse to standpunkter er der jo pokker til epistemologisk forskel.

På sådanne punkter bliver den professionelle forsker, for hvem bogen også er skrevet, nok en lille smule skuffet, men det rokker dog ikke ved den kendsgerning, at vi med denne udgivelse har fået en særdeles god og nyttig handbook.

Henrik Dahl

**Lynch-læsninger, Anne Jerslev: *David Lynch i vore øjne*. Forlaget Frydenlund, Kbh. 1991. 192 s., ill.**

Det er en udmærket og oplysende bog, Anne Jerslev har skrevet om David Lynch's film. Måske på sin vis også en ret traditionel bog, for så vidt som den tager en filminstruktørs *œuvre* som sit emne og behandler det kronologisk værk for værk, fra *Eraserhead* (1970) til *Twin Peaks*, hvert værk respektfuldt viet sit særlige kapitel. Og i dag må man vel også sige, at slutkapitlets åbne kadence er en fremstillingsmæssig *topos* (*Røde tråde og løse ender – en slutning*): med sin mangel på *closure* lægger den sig op ad sit emne og understreger, at den almene perspektivisme giver plads for mere end én slutning.

Meget læservenligt tager indledningskapitlet udgangspunkt i Lynch's videooptagne sceneshow *Industrial Symphony no. 1* for at give en overordnet karakteristik af hans (»post-patriarkalske«) univers. Lynch iscenesætter sig selv som *auteur*, bl. a. ved enhedsskabende genbrug af skuespillere, og selv om Jerslev er sig fuldt bevidst, at *auteur*-begrebet er problematisk, vedkender hun sig en synsvinkel, som tager udgangspunkt i en »Lynch«, der ikke nødvendigvis er helt ulig Lynch. Forskellige »stemmer« kan blande sig med hinanden i den enkelte film, men det er først og fremmest Lynch – med eller uden anførselstegn – hun søger efter i en film som *Dune*, hvor det i de kolossale kulisser måske er sværere at få øje på ham end andetsteds.

Åbningskapitlet præsenterer således de synsvinkler, der anlægges på Lynch – men sympatisk nok uden at læseren tages med på et teoretisk skoleridt. Præsentationen af Freud's begreb om *das Unheimliche* eller Kristeva's om *objektet* får ikke lov til at selvstændiggøre sig til exegese af de udnyttede teoridannelser. Ikke disse, men Lynch's film, er bogens emne, og det er i forhold til dét, at fremstillingen er dimensioneret. For øvrigt virker optikken meget velvalgt. Med E.T.A. Hofmanns *Der Sandmann* som litterært eksempel kom Freud frem til at det ikke er for ingenting at *heimlich* etymologisk glider fra »hjemlig« til »hemmelig«, og derved nærmest kommer til at betyde sin modsætning. Uhyggelig er ikke så meget dét, man mangler viden om, som dét, der er velkendt, men i kraft af det fortrængtes tilbagekomst pludseligt bliver fremmed. Også *objektet* (Kristeva) fremkalder uhygge ved at befinde sig i ubestemt mellemtilstand mellem velkendt og fremmed: det er noget jeg-fremmed, udskilt fra kroppen, men også en del af den, og derfor vanskelig at værgе sig imod (man kunne vel sige, at det er det negative modstykke til Winnicott's »overgangsobjekt«, der som subjektiveret objekt, en bamsе fx, formidler barnets livtag med en adskilt objektverden). Slørede kropsgrænser og ubestemte mellemtilstande, fx *zombie*-agtige stadier mellem liv og død – det er netop gennemgående fantasmer i Lynch's univers. Mange af de intertekstuelle referencer, som Lynch ynder, lader sig if. Jerslev forstå på samme måde: kendte skabeloner fremmedgøres, når der fx i *Wild at heart* bestandigt henvises til eventyrfilmen *The Wizard of Oz*, eller når der i indledningen til *Blue Velvet*, mere skjult, peges tilbage på filmens barndom med Lumières *L'arroseur Arrosee*.

Andet kapitel rummer relevante biografiske oplysninger om Lynch, der startede sin kunstneriske karriere som maler – hvad der bl.a. kan fornemmes i ubestemte Hopper-agtige gennemgangsrum i *Wild at Heart*, og efter beskrivelse og afbildning at dømme er der næppe tvivl om, at *Eraserhead's* babymonster er trillet ud af et Francis Bacon-triptychon. Kapitlet følger i form af klare og koncise handlingsreferater Lynch's filmiske løbebane, begyndende med korte eksperimentalfilm som *The Alphabet* og *The Grandmother*. De følgende kapitlers analyser af de centrale spillefilm er kernen i det hele og udmærker sig ved sine sensitive analyser. Filmanalyseres kvalitet lader sig vel ofte måle på, om de giver lyst til at se filmene. Dét gør de i hvert fald her: jeg ville fx give en del for at se den sære, surrealistiske *Eraserhead*, der i mere end én forstand er svært tilgængelig. I øvrigt er der grund til at fremhæve gen-

nemgangene af *The Elephant Man*, med dens gennemførte *theatrum mundi*-metaforik, og af *Blue Velvet*, der har givet anledning til bogomslagets henvisning til Lynch's fascination af teksturer – og overflader, som han søger ind under eller ridser i. Generelt gør Jerslev på udmærket vis rede for Lynch-universets tematiske entropi, hvor modsætninger klapper sammen, og hvor »Den som kæmper med uhyrer, må passe på, at han ikke selv bliver et uhyre«, som det hedder med et Nietzsche-citat (s. 120). Fordoblingerne har en stadig tvetydig karakter af modsætning og enshed, emblematiske udtrykt i »Welcome to Twin Peaks«-skiltet, der fordobler de tilhyllede tvillingetinder i strålende solskins-udgave.

Jerslev tager naturligvis hele blik-problematikken hos Lynch op til behandling, men gør det heldigvis med tilstrækkeligt *jugement* til at styre fri af de ofte meget bastante og forudsigelige analyser, der er blevet produceret i forlængelse af Laura Mulvey's inspirerende, men efterhånden udpinte artikel om *Visual Pleasure and Narrative Cinema* fra 1975. Voyeur-problematikken kan imidlertid lægge op til tætte analyser, og hos Jerslev er der virkelig tale om nærlæsninger (hvad der ikke forhindrer hende i med Peter Brooks i ryggen at få øje på mere overordnede *plot*-strukturer). Alligevel: sine steder kunne man have ønsket at Jerslev havde været endnu mere nærsynet. Der er, forekommer det mig, endnu mere at hente frem i fx åbningssekvensen til *Blue Velvet*, hvor slangen i paradiset i kraft af montagen opfører sig meget tvetydigt. Sådanne *shot-to-shot*-analyser kunne også have redegjort for den ofte meget forvirrende rumgestaltning. Men måske ville det forrykke balancen i bogens afsnit; under alle omstændigheder bliver den slags let uhyre omstændeligt.

Til Jerslevs fortjenester hører, at hun ikke alene er i stand til at *se* film, men også *lytte* til Lynch (der ganske vist er ret højroset, når han optræder som tunghør politimand i *Twin Peaks*). Heldigvis er der efterhånden flere, der har udviklet deres høresans i forhold til film (Michel Chion's bøger kan nok ses som udtryk for denne udvikling, selv om der allerede var en del at hente i Arnheims gamle bog om hørespillet). Men igen: analysen kunne godt have presset sit objekt mere. Lynch's lyd er meget rigt orkestreret, og lydunderlaget er for en stor del præget af modsætningen til den moderlige klang-uterus, der svøber sig om de sidste sfæriske billeder af *The Elephant Man*. Lynch's seneste film er underlagt en dæmpet, men umærkeligt eneroverende »lydgrund«, en monoton og ligesom klumpet grundklang, som er egnet til at skabe en sær uro i billederne. Denne *basso continuo* kommer ikke oppefra, fra den sfæri-

ske musiks kosmiske harmoni, men trænger sig på nedefra, fra en kaotisk, mudret undergrund. Dét og hele instrumenteringen af lydsiden kunne der siges meget mere om. Sådant er det jo med gode bøger: man vil have mere!

I Anne Jerslevs øjne er Lynch én af tidens mest spændende filminstruktører. Hun taler godt for sin sag.

Anders Troelsen

**Hanne Hartvig Larsen, David Glen Mick og Christian Alsted: *Marketing and Semiotics*, Handelshøjskolens Forlag 1991, 239 sider, kr: 268.**

Marketing and Semiotics er en forholdsvis ny betegnelse for den amerikanske Businessschool-tradition, der har indført semiotikken som et analyseredskab i den preskriptive markeds kommunikation. Semiotikken bruges til at analysere kulturel identitet, smagsforhold, segmentering – og til analyser af reklamer med den hensigt at optimere reklamernes gennemslagskraft.

Repræsentanter for denne tradition er bla. Hirschmann og Holbrook (*Symbolic Consumer Behavior*, 1981), David Glen Mick – der er repræsenteret med et bidrag i antologien foruden deltagelse i redaktionen – og ikke mindst Jean Umiker-Sebeoks *Marketing and Semiotics* (1987), der kan betragtes som en slags grundbog.

Et symposium på Handelshøjskolen i København 1989 med temaet Marketing and Semiotics fik deltagelse af bl.a. Sidney Levy, David Glen Mick, Handelshøjskolernes egne folk og en håndfuld humanister, der også interesserer sig for hhv. semiotik og reklamefilm. Bidragene fra symposiet er samlet i nævnte antologi og er lige præcis så spredte i indfaldsvinkler til markeds kommunikation og i brugen af semiotikken, som man kunne forvente.

I Søren Aaskegaards artikel »Toward a Semiotic Structure of Cultural Identity« opstilles ikke færre end 6 modeller, hvoraf den vigtigste – diamantmodellen – indeholder ikke mindre end 24 kasser og begreber samt indbyrdes forbundne streger. Artiklens konklusion er, at denne diamantmodel giver et semiotisk redskab til analyse af kulturel identitet, uden at modellen indrager f.eks. så vigtige kultur-områder som kunst, film, TV og alle de andre massemedier. Modsat finder man i Hartvig Larsen og Christian Alsted's »Toward a Semiotic Typology of Advertising Forms« en håndgribelig analyse af 147 billedannoncer i Ekstrabladet. Typologien er sammenhængende og konklusionen er brugsnær: en del