

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 rækker 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 ævre 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 *abjektet* 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 *abjektet* (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 værges sig imod (man kunne vel sige, at det er det negative modstykke til Winnicott's »overgangsobjekt«, der som subjektiveret objekt, en bamses 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 Arrosée*.

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 tilhullede tvillingetinder i strålende solskins-udgave.

Jerslev tager naturligvis hele blik-problematikken hos Lynch op til behandling, men gør det heldigvis med tilstrækkeligt *judgement* 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 kulturområder 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