

En scenes anatomi: Lynchs kaffekopper

Af [MATHIAS BONDE KORSGAARD](#)

David Lynch elsker kaffe. Han elsker det tilmed så meget at han er begyndt at sælge sit eget kaffemærke under navnet David Lynch Signature Cup via [Davidlynch.com](#) (fig.1). Og denne hang til kaffe strækker sig derudover også helt ind i Lynchs film. Mange af de karakterer der befolker hans film deler Lynchs begejstring for kaffe – de fleste vil her nok tænke på tv-serien *Twin Peaks* og specifikt på FBI-agenten Dale Cooper og hans *catch phrase* "one damn fine cup of coffee".

Men selvom Cooper måske nok er det filmiske indbegreb af Lynchs kaffemani (fig.2), flyder kaffen også nok så tykt andre steder i Lynchs film – fx i *Mulholland Drive* (2001), som nærværende artikel handler om. Helt konkret drejer artiklen sig om Lynchs brug af kaffekoppen som genstand i *Mulholland Drive*. Egentlig kunne den synes aldeles ubetydelig – det var formentlig de færreste der overhovedet studsede over at der var en kaffekop med i filmen da de så den i biografen. Når kaffekoppen alligevel tildrager sig min opmærksomhed her så mange år efter filmens premiere, skyldes det en paratekstuel tilføjelse til filmen i det ektramateriale der ledsager dens DVD-udgivelse: "David Lynch's 10 clues to unlocking this thriller".

Med et glimt i øjet tilbyder Lynch her seeren ti spor der angiveligt skulle hjælpe én til at knække koden på en film der er så narrativt forviklet at det netop er svært helt præcist at sige hvad der egentlig foregår (fig.3). Og det spor som jeg hæfter mig ved er således det sjette af disse ti: "Notice the rope, the ashtray, the coffeecup". Men hvor man umiddelbart ville vælge at følge dette spor med henblik på at kunne begribe den narrative sammenhæng i filmen, vælger jeg en anden vej: at se det som en mulighed for at dykke dybere ind i filmen som en sanselig, *excessiv* oplevelse der netop skal opleves og ikke nødvendigvis *fortolkes*.

Mod fortællingen

Når jeg insisterer på at sanseligheden hos Lynch spiller en mindst ligeså vigtig rolle som fortællingen, er jeg for øvrigt delvist på linje med Thure Munkholm der før har skrevet om Lynch her i *16:9*. Munkholm bider også mærke i Lynchs legen tagfat med seeren i form af hans ti ledetråde – og ser dem som en aktiv opfordring fra Lynchs side til den heftige fortolkningsaktivitet som hans film er blevet udsat for, bl.a. på nettet (fig.4). Ligesom Munkholm finder jeg det beklageligt at Lynchs film oftest udelukkende bliver betragtet som "ualmindeligt kryptiske kriminalmysterier, der skal vendes og drejes, genses og granskes for i sidste ende at afdække den egentlige sammenhæng" (Munkholm 2007, s.16). En stor del af styrken ved Lynchs film ligger nemlig i at det sjældent er muligt at blottægge en endegyldig mening, en egentlig sammenhæng. Og i jagten på denne illusoriske sammenhæng overser man alt for let den ekstreme sanselighed som filmene også rummer – en sanselighed som intet med narrativ sammenhængskraft har at gøre, snarere tværtimod.

I stedet for at vælge en tilgang til Lynchs film hvor man fx fokuserer på forholdet mellem *fabula* og *syuzhet* med henblik på at finde frem til hvordan handlingen egentlig hænger sammen, kunne man således vælge en helt anden vej. Et oplagt valg ville her være at støve Kristin Thompsons *exces*-begreb af – og dermed også Roland Barthes endnu ældre begreb om 'den tredje mening'.

Først Barthes: i sit essay *Den tredje mening* giver Roland Barthes en læsning af en række stills fra Eisensteins *Ivan den grusomme* (fig.5). I denne sammenhæng udlægger Barthes den tredje mening som den betydning der overskrider såvel det simple afkodnings niveau

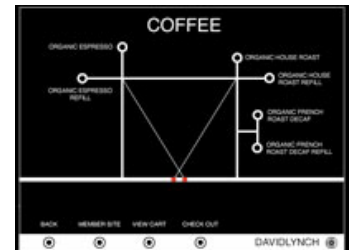


Fig. 1: På [Davidlynch.com](#) kan du nu købe David Lynchs egen kaffe.



Fig. 2: Præcis ligesom David Lynch selv, elsker også Dale Cooper en god kop kaffe.



Fig. 3: Handlingen i visse af Lynchs film er ligeså svær at afkode som det er at læse i kaffegrums – her *Wild at Heart*.



Fig. 4: Fortolkningsfreaks kan få afløb for deres tilbøjeligheder på [Mullholland-drive.net](#).



Fig. 5: Barthes tager afsæt i stills fra Eisensteins *Ivan den grusomme*.

(denotationen) som fortolkningens og medbetydningens niveau (konnotationen). Der bliver således tale om at den tredje mening fremstår som et betydningsmæssigt overskud – det er en betydning som konstant er 'ved at blive til' og som derfor er flygtig og u håndgribelig. I den tredje mening ligger der for Barthes noget ikke-intenderet, noget som har unddraget sig instruktørens kontrol.

Oftentimes søger Barthes den tredje mening i filmens kostumer og rekvisitter og konkret i disses materialitet. Den tredje mening er således for Barthes at finde fx i et fjoget ansigtsudtryk, et karikeret fipskæg eller et malplaceret halstørklæde (eller måske i Lynchs kaffekopper?). Når man søger en films tredje mening skal man henlede sin opmærksomhed på filmens og billedets randområder, kigge i retning af det umiddelbart betydningsløse.

Barthes kalder også den tredje mening for *le sens obtus* (den stumpe mening). Dette begreb kan meget passende stilles op imod et andet af Barthes' begreber, *la passion du sens* (begæret efter mening). Den stumpe mening er netop det der strider imod den fortællelemæssige betydning og kohærens – Barthes taler om en *latterliggørelse af udtrykket*, og beskriver da også den tredje mening som "*selve modfortællingen*" (Barthes 1970, s.36). Den tredje mening bliver således noget anti-narrativt (fig.6).

Mod fortolkningen

Vender vi hernæst vores blik imod Thompsons exces-begreb, bliver det hurtigt tydeligt at hun henter meget af sit gods hos Barthes. Foruden at hun henviser til Barthes og foruden at hun også beskæftiger sig med *Ivan den grusomme*, er det hun sigter til med exces-begrebet ligeledes netop de elementer af filmen der unddrager sig betydning i traditionel forstand. I stedet for at opfatte det at afkode en films narrative strukturer som filmkritikerens hovedopgave, foreslår Thompson at man ser filmen som "*a struggle of opposing forces*" (Thompson 1980, s.130). Denne kamp står især imellem det narrative på den ene side og så det excessive på den anden (jfr. Barthes' modfortælling).

Thompson knytter først og fremmest exces-begrebet an til de russiske formalisters motivationsbegreb (og dermed også Bordwells og hendes eget motivationsbegreb). Exces er netop det der overskrider de fire motivationstyper: kompositionel/narrativ, realistisk, transtekstuel/generisk og kunstnerisk/stilistisk. Thompson opregner fire områder hvor en film kan glide fra motivation til exces: 1) genstande og rekvisitters fysiske form/fremtræden; 2) den tid enkelte elementer forbliver i skærbilledet; 3) narrativ redundans; 4) et genkommende motiv som i gentagelsen tømmes for mening.

Således er det igen mod filmens og billedets yderområder at man må rette sin opmærksomhed – og igen er det bl.a. genstanden eller rekvisitten der pådrager sig et særskilt fokus. For filmkritikeren bliver opgaven således at gøre det modsatte af hvad man er vant til (fig.7), dvs. at modstå det narrative begær efter betydning: "*The critic [...] must resist the learned tendency to try and find a narrative significance in every detail*" (s.134). Den excessive strategi bliver således til et opgør med den traditionelle *fortolkning* som er helhedssøgende og gerne forsøger at være udtømmende.

Her ligger Thompson ikke kun i forlængelse af Barthes men også af Susan Sontag, især når det kommer til dennes essay *Against Interpretation*. Heri slår Sontag også et slag for at undvige fortolkningen. Om kritikens rolle i forhold til kunstværket siger hun bl.a.: "*The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show us what it means*" (Sontag 1964, s.10). Samme sted antyder Sontag hvorfor: "*We must learn to see more, to hear more, to feel more*" (s.10). Det som den excessive strategi har at tilbyde er således først og fremmest en åbning af filmen som et sanseligt oplevelsesrum – filmen bliver til et perceptuelt felt.

Hvilken kaffekop?

Selvom exces ifølge Thompson kan opspores i enhver film, synes det ikke urimeligt at antage at en film der lader sin narration køre ud af en umulig tangent netop giver plads til nogle andre ikke-narrative elementer. Visse film synes at lægge mere op til en 'excessiv tilgang' end andre. Omkring dette siger Eva Jørholt rammende:

[...] andre film lægger derimod vægt på det diskontinuerte, på det heterogene, hvorfor man kunne forestille sig, at de måske i højere grad lægger op til en »excessiv«, sanselig oplevelse, løstrevet fra eller ovenpå den historie, der i de fleste tilfælde alligevel fortællés (Jørholt 1995, s.39)

Exces kan altså eksistere side om side med det narrative, men



Fig. 6: Den tredje mening findes ofte i kostumerne: bemærk her sminken, øreringene og Marge Simpson-parykken.

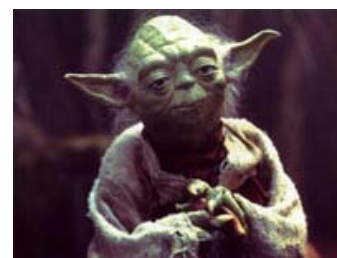


Fig. 7: "You must unlearn what you have learnt" siger Yoda til Luke Skywalker. Det samme siger Thompson til filmkritikeren.



Fig. 8: Den brune kaffekop hjemme hos Diane (1:57:01).



Fig. 9: Den brune kaffekop på Winkies første gang (13:15).



Fig. 10: Den brune kaffekop på Winkies anden gang (52:01).



Fig. 11: Den brune kaffekop på Winkies tredje gang (2:11:08).



Fig. 12: Grønne kaffekopper (1:08:14).

påkalder sig i enkelte film mere opmærksomhed. Derfor er *Mulholland Drive* et oplagt valg til at afprøve den excessive tilgang – vist fortæller *Mulholland Drive* en historie, endda en kompleks en af slagsen, men den rummer også en lang række elementer der undergraver den narrative struktur som dermed ender med at blive en labyrint man ikke kan finde ud af igen.

På den vis bliver Lynchs 'ledetråd' angående kaffekoppen således til en instruktion i hvordan man anvender den excessive strategi i praksis: glem fortællingen og fokusér i stedet på kaffekoppen! Problemet bliver bare at der ikke kun optræder én kaffekop i *Mulholland Drive* men op til flere forskellige (selvom Lynch henviser til "the coffeecup", bestemt ental). Fx ser vi i Dianes hjem en brun kaffekop (fig.8) . Umiddelbart kan man antage at det er denne kop som Lynch henviser til idet den også går igen andre steder i filmen, nemlig samtlige tre gange vi befinder os på kaffebaren Winkies (fig.9-11).

Men også på andre tidspunkter i filmen optræder der kaffekopper – den kvinde vi lærer at kende som Rita, sidder på et tidspunkt med en grøn kaffekop i hånden mens der står en tilsvarende kaffekop på bordet foran hende (fig.12). På et andet tidspunkt ser vi en kaffekop til et møde mellem nogle filmfolk og deres suspekter forretningsforbindelser – en simpel hvid kop med få sorte prikker (fig.13). Endelig optræder der også en cremehvid kaffekop med et brunt mønster mod slutningen af filmen, endda udpeget i et close-up (fig.14).

På denne vis bliver et ellers simpelt spor – at vi skal holde øje med kaffekoppen – pludselig umedgørligt. For hvilken kaffekop drejer det sig om? Og afhængigt af hvilken kaffekop det er Lynch sigter til – hvad skal den så kunne sige os? Den brune kaffekop er som sagt det mest oplagte bud idet den optræder flere gange, men hvilken forbindelse det er vi skal drage imellem Dianes hjem og kaffebaren Winkies, står hen i det uviste.

Endvidere gennemgår den brune kaffekop på et tidspunkt en sælsom transformation – efter et klip bliver den pludselig til et whisky-glas (fig.15). Som for at understrege at seeren skal bemærke denne transformation, får whiskyglaset lov at stå i skærmbilledet i omtrent ti sekunder – hvilket virker som underligt lang tid. Dette er et klassisk eksempel på *exces* – nærmere bestemt Thompsons *exces*-type nummer to der vedrører hvor længe et givent element skal blive i skærmen førend vi har afkodet dets betydningsindhold. Når elementet står for længe, studser vi i stedet over billedindholdets materielle kvaliteter. For visse mandlige seere bliver ventetiden yderligere uudholdelig af at der ligger to topløse kvinder i sofaen i udkanten af skærmbilledet og kissemisses – kameraet måtte godt vende lidt hurtigere tilbage dertil.

Askebægeret og den røde lampeskærm

Når kameraet dvæler så længe ved whisky-glasset, når man dog at bemærke at der ved siden af glasset står et klaverformet askebæger som også går igen andetsteds i filmen – og Lynch har også bedt os om at holde øje med askebægeret ("the ashtray", bestemt ental). Problemet bliver dog igen det samme: der er flere askebægre. Også tidligere i filmen har vi set et askebæger som ser væsentligt anderledes ud: det er beklædt af et mosaikagtigt mønster (fig.16). Og minsandten om ikke dette askebæger står ved siden af en lampe med en rød lampeskærm som Lynch udpeger som spor nummer to ("Notice appearances of the red lampshade", hedder det sig). Denne lampe optræder igen senere i filmen (fig.17), men her har fortællingen slået knuder på sig selv i en sådan grad at det er svært at vurdere hvad man skal få ud af at lampen står der igen. Og sandelig er der også andre røde lampeskærme: kigger man virkelig nøje efter, er der også røde lampeskærme i vinduet af en butik i en anden scene (fig.18).



Fig. 13: En hvid kaffekop med sorte prikker (30:43).



Fig. 14: En cremehvid kaffekop med brunt mønster (2:08:58).



Fig. 15: Kaffekoppen transformeres om til et whiskyglas – bemærk også det klaverformede askebæger (1:57:21).



Fig. 16: Et askebæger med et mosaikagtigt mønster – bemærk også den røde lampeskærm (17:00).



Fig. 17: Den samme røde lampeskærm senere i filmens forløb [syuzhet], men formentlig tidligere i hændelsernes egentlige rækkefølge [fabula] (2:01:42).



Fig.19: "It'll be just like in the movies – we'll pretend to be someone else" siger Betty her til Rita (45:47). Senere bytter skuespillerinderne roller.



Fig. 20: En blå nøgle spiller en central rolle (42:18).

Fig.18: Kigger man meget godt efter, kan man også her se røde lampeskærme i butiksvinduet (42:45).

Man får langsomt fornemmelsen af at der ikke kun er tale om *red lampshades* men også om *red herrings*, altså falske ledetråde. Derved bliver det nærliggende at antage at Lynchs ti ledetråde skal føre én på sporet af noget andet end en afkodning af filmens "egentlige budskab". Måske er det i stedet netop filmens excessive og sanselige kvaliteter som Lynch vil lede seeren i retning af. På den vis ligger der også en dobbelt betydning i spor nummer to – det der vedrører lampeskærmen. Dobbelttheden knytter sig til ordet "*appearances*" som både kan forstås som 'tilsynkomst' og 'udseende'. Læser man det som 'tilsynkomst', antager man at lampeskærmens plads i filmen kan sige én noget om filmens overordnede sammenhæng. Læser man det som 'udseende', kommer det til at handle om lampeskærmens reelle formgivning: at den er netop rød, at der løber en hvid tråd ind og ud af lampeskærmens underkant, at der løber svungne ornamenteringer gennem lampens brune porcelæn osv. Men også at lampe nr. 1 er en anden end lampe nr. 2. Og at kaffekop nr. 1 er anderledes end nr. 2 og nr. 3 osv. (jfr. Thompsons *exces-type* nummer et vedrørende rekvisitternes egentlig materielle formgivning).

Således bliver det excessive ved disse genstande til et billede på det permutative spil af betydninger der udspiller sig på tværs af filmen. *Mulholland Drive* er nemlig fuld af fordoblinger: de samme skuespillere spiller forskellige roller og bytter roller indbyrdes, de samme situationer gentager sig, sætninger gentages, genstande optræder i forskellige former på forskellige tidspunkter osv. (fig.19) Og de mange gentagelser tenderer mod den fjerde type af *exces* som Thompson nævner: at en hyppig gentagelse indimellem bevirker at det der gentages mister sin konventionelle betydning. Så måske er det Lynch egentlig vil sige med sine spor at man har misforstået hans film hvis man vil reducere dem til narrative rebusser. I *Mulholland Drive* undermineres tegnsystemet således som en stabil helhed – betydningen er aldrig endeligt fastlagt, den er som den tredje mening konstant 'ved at blive til'. Og en sådan betydningsdannelse kan ikke rummes i en simpel binær tænkning der blot inddeler betydning i denotation og konnotation – ingen tolkning vil kunne fikserer betydningen endeligt.

Det viser sig således også at nærmest samtlige af Lynchs ti spor peger i mere end én retning, og dermed i retning af et endeløst spil af forskellige, indimellem modstridende betydninger. Det gælder fx spor nummer ti der handler om hvor karakteren Ruth befinder sig – i filmens løb får vi både at vide at hun er i Canada for at medvirke i en film og at hun er død. Det samme gælder spor nummer fem der handler om hvem der giver en nøgle til hvem – og der udveksles flere end blot én nøgle i filmen (fig.20-22). Det er klart at mange af disse fordoblinger har en forbindelse til filmens mange forskydninger i tid og rum og de tilsvarende forskydninger mellem drøm og virkelighed. Men selvom man måske nok kan ane en form for sammenhæng mellem filmens dele og derved delvist rekonstruere en fortælling om jalousi og mordforsøg, er der stadigvæk en rest af uforklarligheder der gør at regnestykket i sidste ende ikke går gnidningsfrit op.

Et betydningsoverskud

Afslutningsvis skal det rimeligvis siges at det er klart at de genstande jeg har fokuseret på ikke er excessive i streng forstand: Lynch har jo i sine ti ledetråde selv udpeget dem, og derfor virker det uantageligt at deres udseende, placering, funktion osv. skulle være noget komplet uintentionelt fra instruktørens side – som det rent excessive jo ellers er. Ikke desto mindre åbner en opmærksomhed overfor disse genstande op for en sansemæssigt rigere filmoplevelse.

Pointen bliver ikke at disse elementer *ikke* betyder noget – når filmen har kunnet afstedkomme så mange og så forskellige fortolkninger som tilfældet er (se fx mulholland-drive.net)

), er det jo et tegn på at der er et overskud af betydning. Og det er præcis her det excessive kommer ind i billedet: det excessive er netop et betydningsoverskud, noget uplacerbart, en rest. *Mulholland Drive* og Lynchs øvrige film vinder meget ved ikke udelukkende at blive opfattet som gåder der skal løses (også fordi flere af dem formentlig ikke *kan* løses), ved at man tager betydningsoverskuddet seriøst. Jeg siger ikke at man skal forkaste enhver bestræbelse på at lave narrativt betonedede analyser. Pointen er som Thompson angiver at opfatte en film som "*a struggle of opposing forces*". Det den excessive strategi tilbyder i den henseende, er en erkendelse af at en films stofflighed altid i en eller anden grad vil overskride den narrative enhed som de fleste film stiler imod.

Og netop her udmærker *Mulholland Drive* sig ved at rumme *både* et



Fig. 21: ...men som så meget andet skifter også den senere form (1:54:36).



Fig. 22: Og en helt anden nøgle overdrages fra Coco til Betty (20:50).



Fig. 23: Det er de færreste ting hos spilleopmageren Lynch der er som de ser ud til at være.

flerfacetteret narrativt betydningskompleks og en stærk sanselig materialitet der delvist overskrider disse betydninger. Måske derfor er filmen i det seneste nummer af *Film Comment* blevet udråbt til at være det netop forgangne årtis bedste, på basis af en stor rundspørge blandt internationale filmkritikere (se *Film Comment*, Jan./Feb. 2010, s.29).

I sidste ende fremstår *exces*-begrebet enormt nyttigt: det forsyner ikke analytikeren med en udtømmende læsemetode, men kan i stedet være et godt middel til at knække nøden på de film der lader hånt om den narrative enhed – fx Lynchs. I det hele taget åbner *exces*-begrebet op for nogle af de sprækker der er i filmteksten. Seerens opmærksomhed ledes derhen hvor den ikke vanligt kommer, man frigøres fra narrationens jerngreb og der åbnes således op for nye, friske perspektiver – selvom man selvfølgelig kan diskutere friskheden af tekster fra hhv. 1980 (Thompson), 1970 (Barthes) og 1964 (Sontag). Og hvad Lynch angår, viser det sig at det ikke kun er ugerne der ikke er hvad de giver sig ud for at være – det gælder muligvis også kaffekopperne (fig.23).

Fakta

Anvendt litteratur

"A Decade in the Dark, 2000-2009" i *Film Comment*, Jan./Feb. 2010, Volume 46, Issue 1 s.26-43

Barthes, Roland: "Den tredje mening" (1970) i *Kultur & Klasse #44*, København: Medusa 1984

Jørholt, Eva: "Indledning. Hovedlinjer i de sidste 25 års filmteori og -analysepraksis" i Jørholt, Eva (red.): *Ind i filmen*, København: Medusa 1995

Munkholm, Thure: "[En kvinde under indflydelse](#)" i 16:9 5. Årgang, nr. 21

Sontag, Susan: "[Against Interpretation](#)" (1964),

Thompson, Kristin: "On the Concept of Cinematic Excess" (1980) i Philip Rosen (red.): *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press 1986



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)