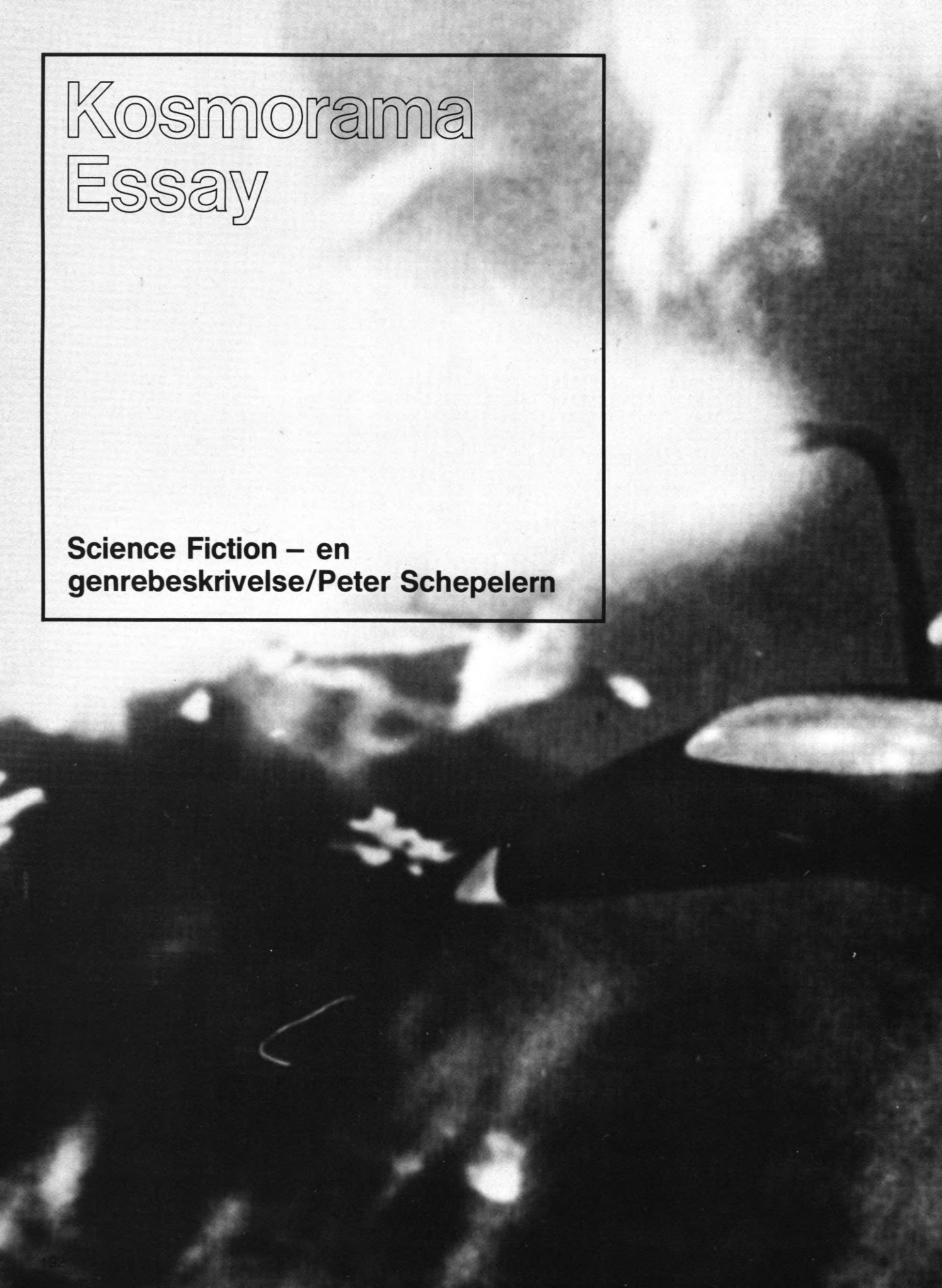




Kosmorama Essay

**Science Fiction – en
genrebeskrivelse/Peter Schepelern**



Det er næppe et tilfælde, at science fiction-genren opstår i en tidsalder, der når til den konklusion, at »Gud er død«. I første del af »Also sprach Zarathustra« (1884) lader Nietzsche sit alter ego, nys nedsteget fra bjergene, udtrykke sin forundring over, at menneskene endnu ikke har hørt, at Gud er død og at overmenneskets æra til gengæld er oprundet. I Jules Vernes fantastiske romaner, der begyndte at udkomme i 1862, er mennesket »Maître du Monde« (som en roman fra 1904 direkte hedder), herre i industrialiseringens og den tekniske revolutions optimistiske verden. Hos science fiction-genrens anden grundlægger, H. G. Wells, er kristendommens metafysiske gudsbegreb lige så dødt, men afløst af en halvt spøgelfuld, pseudo-videnskabelig spekulation om eksistensen af overvæsner fra andre kloder, jævnfør åbningen af »The War of the Worlds« (1897), måske genrens egentlige begyndelse, hvor den nye science fiction-»metafysik« præsenteres: »No one would have believed, in the last years of the nineteenth century, that human affairs were being watched keenly and closely by intelligences greater than man's and yet as mortal as his own; that as men busied themselves about their affairs they were scrutinized and studied, perhaps almost as narrowly as a man with a microscope might scrutinize the transient creatures that swarm and multiply in a drop of water«. Gud er afløst af marsmænd – dét er science fiction-genrens udgangspunkt!

Inden det kom så vidt, havde litteraturhistorien på forskellig måde forbedret genren. Det skete inden for den type litteratur, som stadig på en lidt paradoksalt måde blander sig med science fiction-litteraturen, nemlig den *fantastiske* litteratur, der omfatter dels en uoverskuelighed af fabler, eventyr og fantasier, dels de mere præcist definerlige utopier, altså ideale – eller alarmerende – visioner af imaginære stats- og samfundstyper, en litterær genre, der bl.a. er dyrket af Platon (»Politeia«), Thomas Moore (»Utopia«, 1516) og Francis Bacon (»Nova Atlantis«, 1643). Undertiden er genren kombineret med den fantastiske rejseberetning som i Swifts »Gulliver's Travels« (1726) og Holbergs »Niels Klims underjordiske rejse« (1741), der med deres pseudo-autentiske og helt fiktive skildringer af en *voyage extraordinaire* foregriber månerejserne hos Poe (»The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall«,

1835) og Verne (»De la terre à la lune«, 1865 og »Autour de la lune«, 1870). Samtidig med Verne og Wells blev utopien dyrket af Samuel Butler (»Erewhon«, 1872 og »Erewhon Revisited«, 1901), Edward Bellamy (»Looking Backward 2000-1887«, 1888) og også af tidens store amerikanske forfattere, Herman Melville (»Mardi«, 1849) og Mark Twain (»A Connecticut Yankee in King Arthur's Court«, 1889). I dette århundrede er den blevet brugt som medium for de store digteriske sortsyner om vores verdens endelige undergang og fald: Zamiatins »Vi« (1924), Huxleys »Brave New World« (1932), Čapeks »Krigen mod salamandrene« (1936), Boyes »Kallocain« (1940), Werfels »Stern der Ungeborenen« (1946), Orwells »Nineteen Eighty-Four« (1949) og Harry Martinsons geniale epos »Aniara« (1956). Men selv om disse værker unægtelig har et forhold til genren, er de dog undtagelsestilfælde: forfatterne betjener sig af genrens muligheder uden egentlig at gå ind for den.

Spørgsmålet om en definition af begrebet science fiction (eller *sci fi* eller *sf*) trænger sig på. Orienteringen i den ikke videre omfattende sekundær-litteratur om *sf* viser, at defineringen er et ømtåleligt punkt, hvorom der hersker en mærkelig fanatisk-hysterisk atmosfære. (Indledningen til Schiøler & Swiateks udmærkede bibliografi er karakteristisk). Af en eller anden grund mener forfattere, der skriver om *sf*, i modsætning til forfattere der skriver om andre litterære og filmiske genrer, at en definition af deres objekt er og bliver umulig eller futil, og påpeger gerne med en vis stolthed denne tilsyneladende klassifikationsmæssige u håndgribelighed, der selvfølgelig også passer ganske godt til genrens fantastiske, imaginære karakter. Men defineringens problematik er jo et gennemgående videnskabeligt fænomen, og al klassifikation – hvorunder genre-inddeling hører – rummer sine filosofiske problemer. Det må således slås fast, at man ikke *a priori* kan opstille, udtænke eller udfinde nogen relevant definition af science fiction. Genre-definitionen er en karakteristik, der bliver til *a posteriori* som resultat af en sortering, en empirisk behandling af et materiale. Skal man beskrive hvad science fiction er, må man nok studere selve betegnelsens ordlyd, men især, ud fra den eksisterende litteratur og de mundtlige sprogkonventioner, undersøge hvilke betydninger ordet er blevet tillagt og

om hvilke værker det er blevet benyttet. Opgaven består derefter i, så vidt muligt, at skabe sammenhæng, entydighed og dermed hensigtsmæssighed i definitionen.

Går man til ordbøgerne, kan man få følgende besked:

»Science fiction: fiction dealing principally with the impact of actual or imagined science upon society or individuals. *Broadly*: literary fantasy including a scientific factor as an essential orienting component«. (Webster's Third New International Dictionary, London 1961).

»Science fiction: abenteuerlich-phantastische Dichtung utopischen Inhalts auf naturwissenschaftlich-technischer Grundlage«. (Duden, Fremdwörterbuch, 1974).

»Science-fiction. Genre romanesque où l'imagination de l'auteur fait appel aux thèmes du voyages dans le temps et dans l'espace extra-terrestre«. (Larousse dictionnaire du français contemporain, Paris 1971).

»Science-fiction: litteratur der opuller et fremtidsperspektiv på grundlag af en videnskabelig opdagelse eller opfindelse«. (Gyldendals fremmedordbog, 1969).

Tre sf-forfattere har givet disse definitioner:

»Science fiction er den klasse fortællende prosa, der behandler en situation som ikke kunne opstå i den verden, vi kender, men som er hypotetisk baseret på en eller anden nyskabelse i videnskab eller teknologi, eller pseudo-videnskab eller pseudo-teknologi, enten af menneskelig eller ikke-jordisk oprindelse«. (Kingsley Amis, 1960).

»Sf ... behandler menneskets forhold til de tekniske og videnskabelige nyskabelser, tænkelige fysiske hændelser i lighed med katastrofer osv.«. (Sam J. Lundwall, 1969).

»En praktisk kort definition af næsten al science fiction kunne lyde: Realistisk spekulation om mulige fremtidige begivenheder baseret på et fast grundlag af fyldestgørende viden om den virkelige verden, fortiden og nutiden, og baseret på en fuldkommen forståelse af den videnskabelige metodes beskaffenhed og betydning. For at få denne definition til at dække al science fiction (i stedet for »næsten al«) er det nødvendigt at stryge ordet »fremtidige«. (Robert A. Heinlein, 1971).

Ordet selv angiver, at der er tale om noget opdigtet (fiktion) i modsætning til noget faktisk, men at dette samtidig er præget af videnskabelighed. Altså

videnskabelig fiktion. Men hvilken videnskab? Videnskaber som biologien, geografien, meteorologien, psykologien og sociologien er forudsætninger for mange realistiske fiktionsværker, som ingen ville finde på at kalde science fiction. Men studerer man den moderne sf-litteratur – der har etableret sig med navne som Robert A. Heinlein, Isaac Asimov, Clifford D. Simak, Arthur C. Clarke, Philip K. Dick, Brian Aldiss, John Wyndham, Ray Bradbury, Frederik Pohl og James Ballard – tegner der sig et klart billede af denne litteraturs genre-mæssige særpræg i forhold til f.eks. den »almindelige«, realistiske fiktionslitteratur.

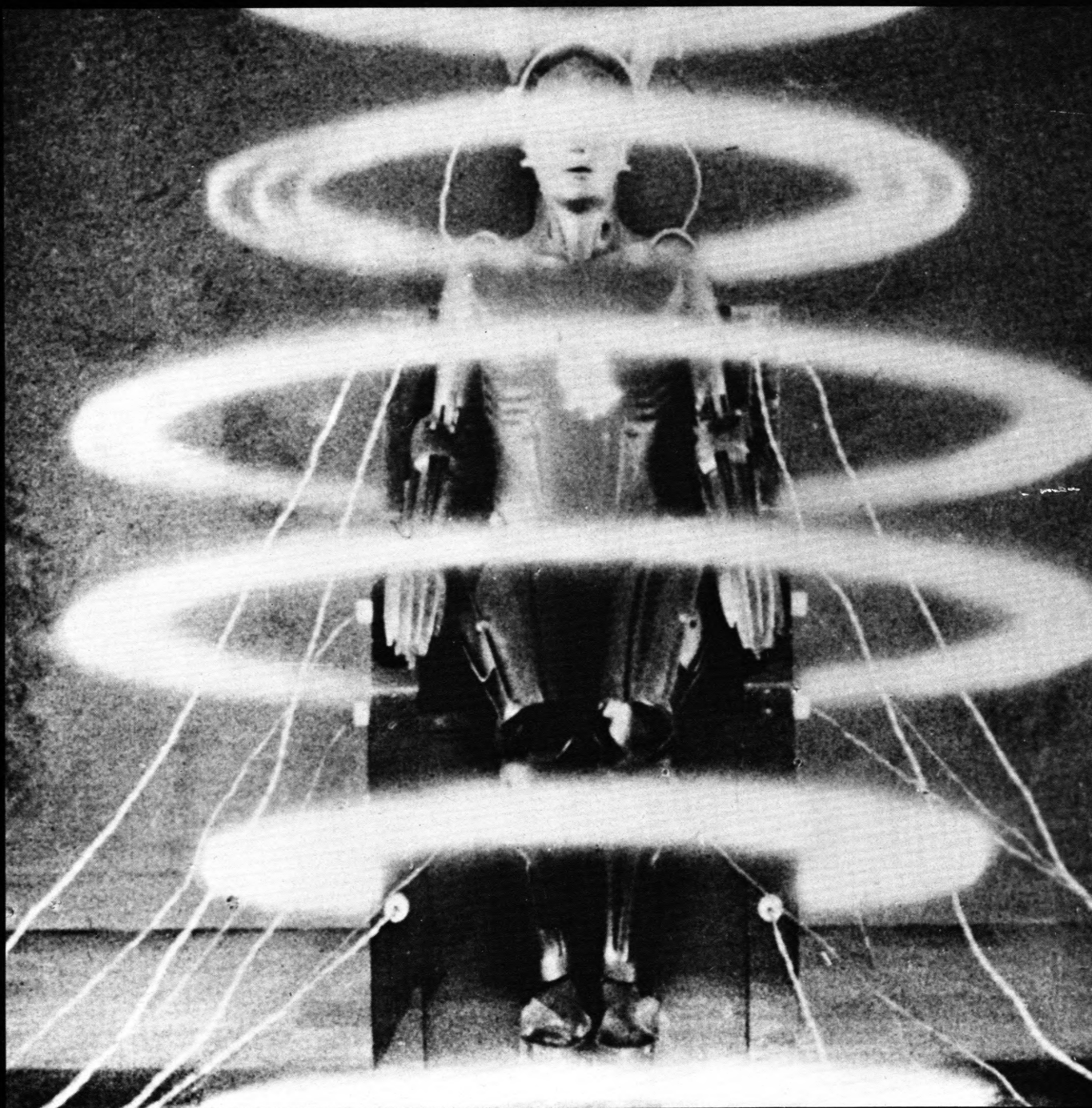
Sf-litteraturen er realistisk fiktion, dvs. den ønsker ikke at stride mod fornuften og velkendte videnskabelige fakta (og heri ligner den al anden realistisk fiktion), men på samme tid ønsker den at være fantastisk, dvs. fremstille visioner af noget ukendt og endnu ikke erkendt. Men i modsætning til den egentlige fantastiske litteratur (hvor der bevidst lades hånt om kendsgerninger, hvor naturlove sættes ud af kraft og hvor eventyrlige fænomener bevidst bryder troværdigheden) vil sf-litteraturen være fantastisk på videnskabens – eller det der *kunne* være videnskabens – betingelser. Sf-genrens fantasivisioner kan ikke tillade sig hvad som helst, de skal være hypotetisk sandsynlige. Sælsomme væsner på en fremmed klode fungerer som en hypotetisk sandhed i Arthur Clarkes »Childhood's End« (1954), mens Anatole Frances samfund af talende pingviner i »L'île des Pingouins« (1908) er en fantasi, som det tydeligvis ikke er meningen, vi skal tro på; og mens Asimovs robotter udgives for at være sandsynlige, er det næppe Collodis hensigt at argumentere for, at trædukker som »Pinocchio« (1880) kan blive levende. Heri ligger den stadige uklarhed i sf-begrebet, faktisk uforeneligheden af science med fiction. På én gang prætenderer den at være videnskabelig realisme og samtidig grænse-sprængende, fantastisk vision.

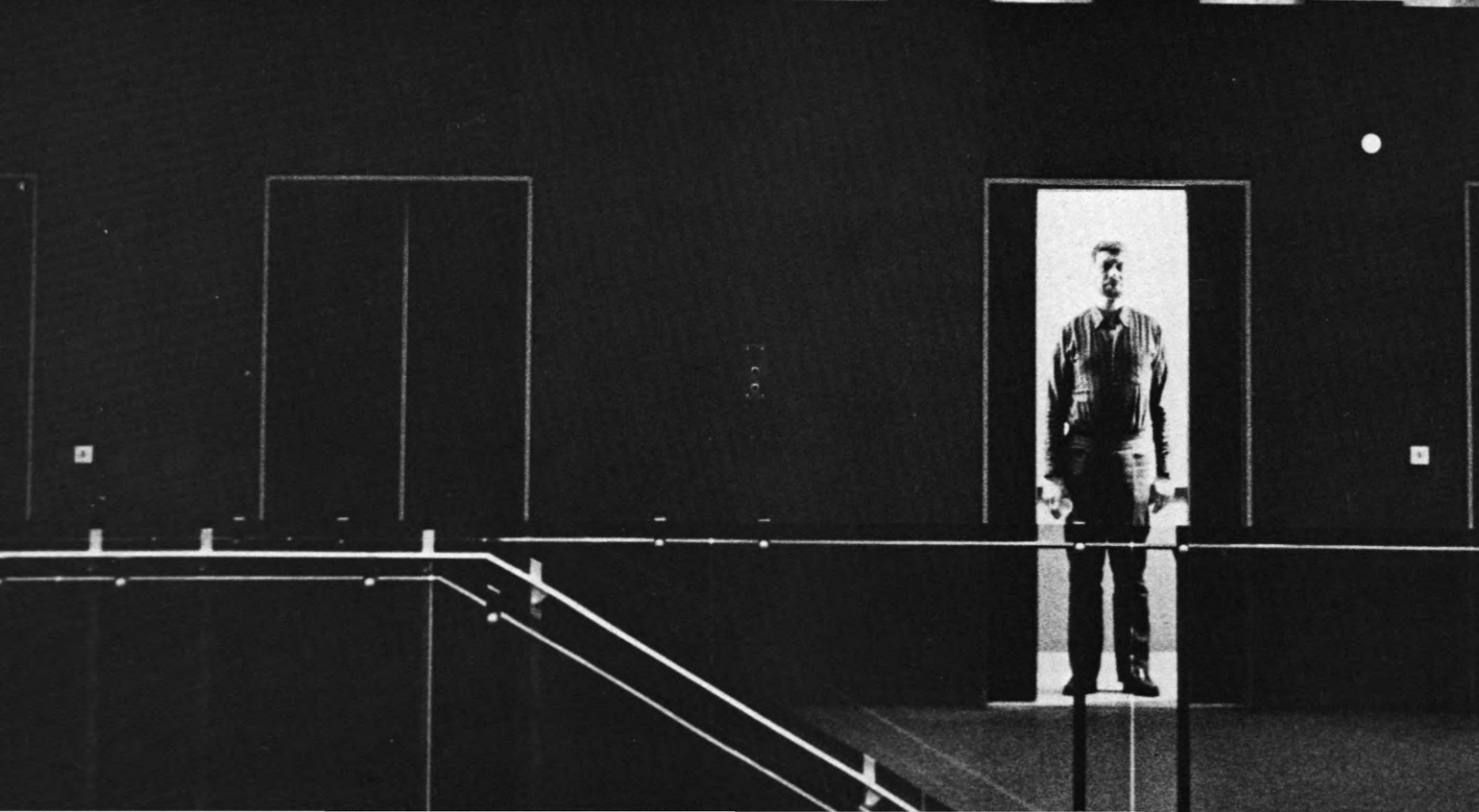
Den imaginative litteraturs område kan inddeles i to områder. I *fantasy* er alting tilladt, det er eventyrets, fablens og allegoriens naturstridige (men ofte logiske) verden. Eksempelvis Tolkiens trilogi om »The Lord of the Rings«, Carrolls »Alice in Wonderland«, H. C. Andersens eventyr, Bram Stokers »Dracula«, Kafkas »Die Verwandlung«, Orwells »Animal Farm«, Jean

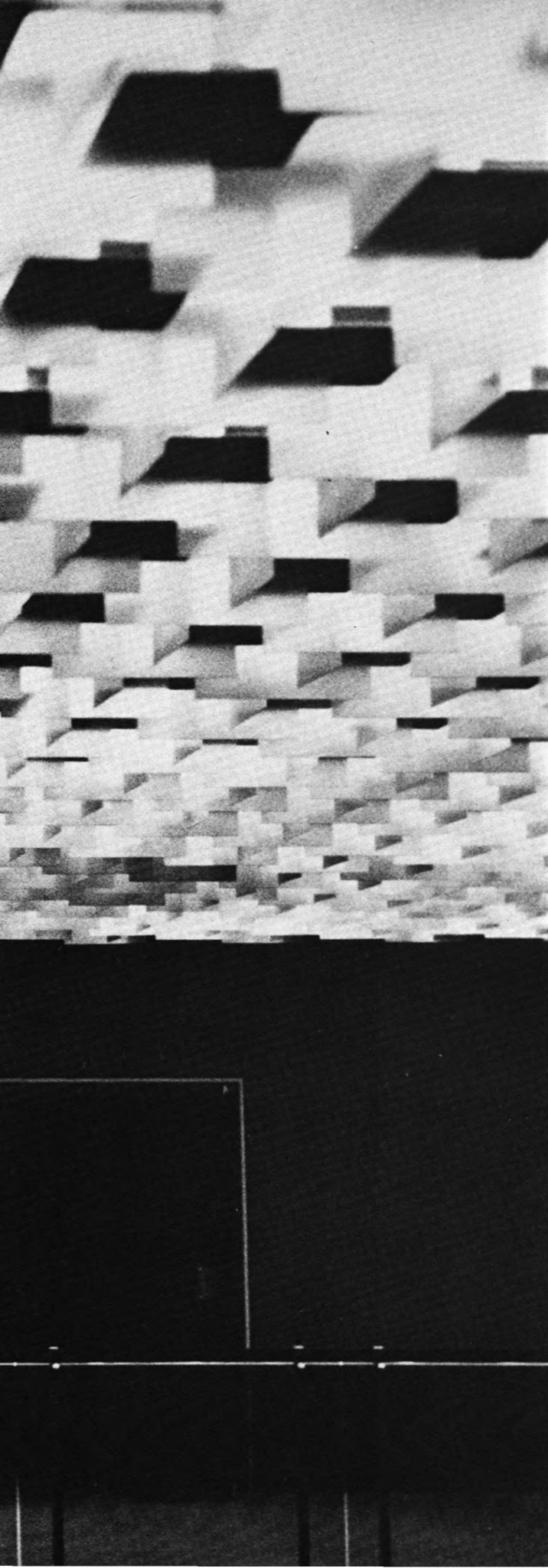
Dutourds »Une tête de chien«, Italo Calvinos »Il Cavaliere inesistente« og Richard Adams' »Watership Down«. I science fiction skal tingene i det mindste postuleres at være mulige, de skal forklares i henhold til en nok så fiktiv videnskabelighed. Sf foregår enten i forhistorisk tid (det gælder litteratur som H. G. Wells' »The Grisly Folk« og »A Story of the Stone Age«, Jack Londons »Before Adam«, Johannes V. Jensens »Den lange rejse« og William Goldings »The Inheritors«) eller – hvad der som regel er tilfældet – i fremtiden. I begge tilfælde består sf-momentet oftest i redegørelsen for den for- eller fremtidige verdens beskaffenhed og indretning. Heraf kommer genrens overvejende samfundsskildrende og ikke individskildrende karakter. Når der skal redegøres for universets gåder, bliver der ikke så meget tid til overs til den enkelte lille marsmands følelsesliv. (Den klassiske afvisning af science fiction er da også begrundet i, at vi mennesker normalt opfatter vores følelser og jordiske vilkår som ulige meget interessanter end verdensrummets mærkværdigheder).

I filmhistorien indtræder sf-genren stort set så prompte det er muligt: Méliès laver i 1898 en 40 meter lang film med titlen »Le rêve d'un astronome ou la lune a un mètre« og følger den op med den Verne- og Wells-inspirede »Le voyage dans la lune« (1902) og »Le voyage à travers l'impossible« (1904). Stumfilmens første store sf-værk er Fritz Langs grandiose negative utopi, »Metropolis« (1926), baseret på Thea von Harbous manuskript (som forfatterinden også udgav i roman-form). Den blev efterfulgt af den svagere »Frau im Mond« (1928). 1930'ernes sf-hovedværk var den ambitiøse engelske »Things to Come« (1936), hvortil selveste H. G. Wells havde skrevet manuskriptet. I 30'erne var interessen for sf tiltaget betydeligt; der begyndte at udkomme sf-magasiner som »The Magazine of Fantasy and Science Fiction« og »Amazing Stories« og tegneserier som Dick Calkins & Philips Nowlands »Buck Rogers«, Clarence Grey & William Ritts »Brick Bradford« og især Alex Raymonds uforlignelige »Flash Gordon« (siden 1934), som også dannede grundlag for adskillige serial-filmatiseringer.

Brigitte Helm i en scene fra Fritz Langs skræmmende fremtidsskildring »Metropolis«.







Stimulerende for sf-interessen var også den sensationsombruste udsendelse 30. 10. 1938 af hørespilversionen af »The War of the Worlds«, som i Orson Welles' instruktion havde held til at overbevise store dele af det amerikanske publikum om, at marsmænd virkelig havde invaderet Jorden. Verdenskrigens udbrud var nok medvirkende til, at interessen for marsmændenes gøren og laden for en tid aftog, men i 1950 genetablerede genren sig i filmen, øjensynlig for good. Sf-forfatteren Robert A. Heinlein skrev manus til »Destination Moon«, der var den første sf-film i farver. »The Thing«, 1951, præsenterede rum-monster kontra menneskehed – siden en flittigt anvendt tematik. Hermed startede 50'ernes omfattende bølge af trivialfilmiske, mere eller mindre forvrøvlende sf-historier. Det var kontant underholdende, hårrejsende fantasier, fulde af uhyrligheder og frapperende visuelt nonsens. Vrøvlet og urimelighederne var så gennemgående et træk i disse film, at Fred Chappell i sin analyse af »The Science-Fiction Film Image« ligefrem kan fremhæve »the quality of incongruence« (som han opdeler i fem forskellige typer) som et uomgængeligt element i genren. Højdepunkterne er »The Day the Earth Stood Still«, 1951), »The Incredible Shrinking Man« (1957), »The Fly« (1958) og »Invasion of the Body Snatchers« (1956).

Men i løbet af 60'erne kom så en række seriøse film, der arbejdede med sf-elementer: Loseys »The Damned« (1961), Chris Markers geniale kortfilm »La Jetée« (1962), Godards »Alpaville« (1965), Truffauts »Fahrenheit 451« (1966), Jens Ravns »Manden der tænkte ting« (1969), Resnais' »Je t'aime, je t'aime« (1968) og, først og fremmest, Stanley Kubricks »2001: A Space Odyssey« (1968), hvormed genren omsider når til skels år og alder. Det er den første sf-film, hvor de fantastiske momenter er led i en pedantisk forsvaret filosofisk og videnskabelig vision. Realismen er gennemført så langt det er muligt, og hvis vrøvlet ikke er forrevet, er det i hvert fald hævet op på et dybsindighedens plan, hvor det er en seriøs overvejelse værd (selv om en hjemlig sarkastisk tunge kaldte filmen: Johannes V. Jensen udsat for Legoland!). Siden dette genre-skelsættende værk, har man kunnet notere en stigning i kvaliteten af tricks og special effects i sf-filmene og en udnyttelse af sf-motiver, der går mere i retning af det filosofisk-poetisk-gådefulde end i retning af den naive eventyrlighed, jf. filosofiske sf-film som »Silent Running« (1972), »Planet of the Apes« (1967), »Solaris« (1972), »A Clockwork Orange« (1971) og »Slaughterhouse-Five« (1972). Men i denne sammenhæng må det bemærkes, at George Lucas' »Star Wars« (1977) betegner en tilbagevenden til – eller måske en sublimering af – den eventyragtige drengebogsfantasi, til Flash Gordons domæner. »'Star Wars' is not science fiction but space fantasy«, har dens skabere erklæret.

Det hyppigste genre-element i sf-filmene er tidsforskydningen. Hvor den »normale« film skildrer samtiden eller en fortid, der ligger inden for historisk tid, foregår sf-filmene næsten altid i ikke-historisk tid. Lige som sf-litteraturen har en særlig afdeling, der fantasierer over forhistoriske tider, er der en lille gruppe sf-film med samme motiver, begyndende med film som Griffith' »Man's Genesis«, (1912), Keatons »Three Ages« (1923), senere »One Million B.C.« (1940) og »2001«s indledning, »The Dawn of Man«, hvor Kubrick og Clarkes særlige korrektiv

Preben Neergaard
i Jens Ravns
science fiction-film
»Manden, der
tænkte ting«.

til den darwinistiske evolutionsteori præsenteres. Ikke sjældent er disse spekulationer tilføjet større realisme ved at være indføjede i en nutidsrealistisk ramme, som når dr. Challengers ekspedition i Conan Doyles »The Lost World« (filmatiseret 1925 og 1960) finder et stykke intakt urtidsverden med dinosaurer og kæmpeøgler isoleret i Sydamerikas urskov. Men fremtidsvisionen er den normale ingrediens i sf-filmen. Der er dels film, der handler om tidsrejser (som filmatiseringen af Wells' »The Time Machine« (1960) og »Planet of the Apes«), dels film som udspilles i en mere eller mindre fremtidig epoke. Herunder film, der (enten gennem årstal eller gennem nutidigt tidsbillede) angiver at foregå i den umiddelbare fremtid (som jo også er den billigste at filme for producenterne) og blot – som regel i sammenhæng med et advarende, skræmmende budskab – præsenterer mulige, drastiske hændelser, der kan indtræffe som følge af tingenes almindelige skæve gang i vores miserable verden – emnet *par excellence* er naturligvis atomkrigen (i film som »The War Game« (1966), »On the Beach« (1959), »Doctor Strangelove« (1960) og »Fail Safe« (1964)). Utopier som »Metropolis« (1926) »Things to Come« (1936), »Nineteen Eighty-Four« (1956), »Planet of the Apes«, »Soylent Green« (1972) og »A Clockwork Orange« foregår i en mere eller mindre forvandlet, jordisk fremtidsverden. I andre film er fremtidigheden angivet gennem videnskab og teknologisk fremskridt, f.eks. rumrejserne i »2001«, »Robinson Crusoe on Mars« (1964), »When Worlds Collide« (1951). I »Fahrenheit 451« er de ændrede omgangsformer og konventioner symptomer på fremtidigheden.

Det andet væsentlige genre-element er rejsen i rummet (der altså som regel forudsætter fremtidighed) og herunder kommer også de mange sf-film om menneskers besøg på andre kloder (»Robinson Crusoe on Mars«, »Himmelskibet« (1917), »Solaris«) og de endnu flere sf-film om fremmede væseners besøg på Jorden (»Invasion of the Body Snatchers«, »The War of the Worlds« (1953), »Invaders from Mars« (1953), »The Day of the Triffids« (1963)).

En indirekte karakteristik af en genre kan også fremkomme gennem redegørelsen for film, der ligger i udkanten af eller lige uden for genren. Eksempelvis angiver Aldrich' »Twilight's Last Gleaming« (1977) at fo-

regå i 1981, men dens historie om et kupforsøg mod hele det amerikanske militær rummer lige så lidt som Frankenheimers beslægtede »Seven Days in May« utopiske, fantastiske eller ikke-jordiske momenter. Det er for så vidt kun den eksplicite anførsel af årstallet 1981 der skulle kvalificere den som sf-film, men det skyldes udelukkende, at man ikke i 1977 kan lave en realistisk nutidsfilm, hvor USAs præsident ikke hedder Jimmy Carter. John Sturges' »Marooned« (1969), der handler om problemerne med at redde astronauterne i et defekt rumskib, synes umiddelbart at være nærmere sf-genren. Men faktisk er der intet i den teknologi, filmen fremstiller, der lå ud over 1969s kapacitet; der er mere fremtidsfantasi i f.eks. »Juggernaut«. Den engelske »It Happened Here« (1963) af Kevin Brownlow & Andrew Mollo er et meget specielt tilfælde, idet den nok leverer en advarende utopisk vision, men ikke udspilles i fremtiden: den skildrer forholdene i England efter at det er lykkedes Hitlers tropper at indtage landet! Med andre ord: en retrospektiv utopi, som næppe kan tilhøre sf-genren, også fordi videnskabelige eller tekniske nyopdagelser ikke forekommer. En film som Bakshis animerede »Wizards« (1976) har med ingredienser som atomkrig, robotter og strålepistoler klart et ben inden for genren, men på den anden side hører dens drager, troldmænd, feer og alfer til *fantasy*-gebetet. Om Schoedsack & Coopers berømte »King Kong« (1933), der har stået fadder til så mange rum-monster film, siger Jean-Pierre Bouyxou i sin »La science-fiction au cinéma«, at den »sera exclu du genre par son caractère essentiellement inexplicable, exceptionnel certes mais apparemment naturel. A nul moment dans *King Kong* il n'est question d'imaginaires interventions scientifiques«. Det samme gælder for Hitchcocks »The Birds« (1963), der nærmest hører sammen med gruppen af film om uforklarlige, okkulte fænomener (dvs. fantasier i horror-genren som »Dead of Night« (1945), »The Exorcist« (1973) og »The Omen« (1976)).

Science fiction-genren grænser ofte op til eller overlapper andre genrer som horror-filmen, adventure-filmen og katastrofe-filmen.

Ad 1: en, måske lidt tvivlsom, undergruppe af sf-film udgøres af de film, der ikke gør brug af utopiske motiver, ikke anvender rum- eller tidsrejser, men som alligevel er fantastiske

spekulationer om videnskabelige fænomener. Det er den ganske omfattende gruppe film, der handler om mere eller mindre forrykte videnskabsmænd, hvis videnskabelige resultater er af en sådan art, at de må henregnes under science fiction. I litteraturen er de klassiske værker Mary Shelleys »Frankenstein« (1818), om en videnskabsmands skabelse af et kunstigt menneske, H. G. Wells' »The Island of Dr. Moreau« (1862), hvor doktoren eksperimenterer med at blande dyr og mennesker, og R. L. Stevensons »The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde« (1886), om personlighedsspaltning forårsaget af videnskabelige eksperimenter. I nyere tid findes bl.a. Mikhail Bulgakovs »En hunds hjerte«, om en hunds omskabelse til menneske, og Ira Levins »The Boys from Brazil«, om en nazilæges masseproduktion af små hitlere rekonstrueret ud fra autentiske celler fra Føreren krop. I filmen er temaet, med dets indlysende horror-muligheder, flittigt anvendt. Der er hæderkronede filmatiseringer af de litterære klassikere (Whales »Frankenstein«, 1931, Kentons »Island of Lost Souls«, 1932 efter Wells, og Mamoulians »Dr. Jekyll and Mr. Hyde«, 1932) og en lang række film om diverse kunstige væsener med vekslende kvanta af menneskekærlighed fra »Der Golem« (1914 og 1920) til robotterne i »2001«, »Silent Running« og »Star Wars«. Andre sider af imaginativ videnskabelig virksomhed, kombineret med horror, findes i Frankenheimers »Seconds« (1965) og Jessuas »Traitement du choc« (1973), begge om dæmoniske ungdommelighedskure. Horror-elementer anvendes også i sf-filmen i forbindelse med skildringen af monster-agtige væsener fra andre kloder (»The Thing«, 1951, er klassikeren) eller atomtids-uhyrer som myrerne i »Them!« (1954), der er blevet gigantiske på grund af atomprøvesprængninger i ørkenen.

Ad 2: adventure-filmen, der skildrer eventyrlige, farefulde bedrifter i eksotiske omgivelser, ligger med sit *voyage extraordinaire*-tema tæt op ad eller inden for sf-filmens domæne. Der er mange sf-film, der skildrer en farefuld, eventyrlig ekspedition ud i rummet (»First Men on the Moon« 1964, »Forbidden Planet«, 1956, »The Planet of the Apes«, »2001«), idet rejsen, i overensstemmelse med en dramaturgisk opskrift der er blevet afprøvet siden litteraturens begyndelse, er særlig velegnet, når en ny og ukendt verden skal beskrives. Det er også på

grund af denne dramaturgiske fremstillingsmåde, at sf-filmens personer fremtræder som forholdsvis uinteressante og psykologisk under-karakteriserede. C. S. Lewis forklarer det i sin artikel »On Science fiction« således: »Gulliver er en almindelig lille mand og Alice en almindelig lille pige. Hvis de havde været mere markante, ville de have ødelagt den fortælling de optræder i. ... At fortælle hvorledes sære mennesker oplever sære ting er en særhed for meget; den der ser ejendommelige syner, må ikke selv være for ejendommelig; han bør så vidt muligt være Enhver eller Hvem som helst«.

En anden gruppe film i nærheden af både adventure- og sf-genren er den slags spændingsfilm, som fik det første hovedværk med Fritz Langs »Das Testament des Dr. Mabuse« (1932) og som også tæller adskillige film om agent James Bonds eventyrlige bedrifter i kampen mod en eller anden galning af en videnskabsmand, der nærer fantastiske, men nær ved realiserede, planer om at overtage verdensherredømmet ved hjælp af nyopfundne, forbløffende tekniske hjælpemidler.

Ad 3: sf-film overlapper ofte katastrofe-filmens gebet ved at skildre fremtidige katastrofer på Jorden. Det kan være atomkrigen, det drejer sig om, eller katastrofer af kosmisk omfang (som når videnskabsmanden i »Crack in the World«, 1965, kommer til at sprænge jordkloden i to stykker (!)), eller rum-forårsagede katastrofer (som i »The Day of the Triffids«, 1963, hvor meteorglimt gør det meste af Jordens befolkning blind og samtidig beforder udviklingen af nogle kosmiske og meget væmmelige, menneskeædende planter), eller det kan simpelt hen være Jordens undergang, katastrofefilm-producentens ønskedrøm, som i Abel Gance' »La fin du monde« (1930), Rudolph Matés »When Worlds Collide« (1951) og Ted Posts »Beneath the Planet of the Apes« (1970). Susan Sontag har i sit essay om sf-filmen, »The Imagination of Disaster«, fremsat det synspunkt, at sf-film simpelt hen ikke er »about science. They are about disaster, which is one of the oldest subjects of art«.

De traditionelle sf-elementer har haft forskellige funktioner i filmene. Samtidens ideologiske koldkrig, atombombefrygten og rumprogrammerne ligger kendeligt bag ved de dystre fremtidsvisioners moraliserende advarsler til den oprustende, kon-

flikt-hærgede verden. Atomkrigsfilmene tilslører ikke den belærende hensigt, hvor imod rum-monster film som »The Thing«, »The Day The Earth Stood Still« og »Invasion of the Body Snatchers« er mere subtile og bl.a. har kunnet tolkes som allegoriske fremstillinger af kommunisme og fascismes fremmarch, men lige så vel udbredelsen af angsten for disse ideologier. De »seriøse« sf-film bringer sædvanligvis et manende budskab til samtiden, og filmens gennemgående samfundsskildrende karakter gør dem til oplagte bærere af indirekte kommentarer til nutidens sociale og politiske forhold (jf. »Planet of the Apes«). Her adskiller »2001« sig ved ikke at interessere sig videre for samtids-perspektiverne, men i stedet alvorsfuldt fremlægge en utopi om menneskehedens skæbne, en filosofisk fantasi om menneskets muligheder, der virkeliggør Nietzsches vision om mennesket som »en line udspændt mellem dyr og overmenneske«, som »en bro og ikke et mål« – markeret gennem anvendelsen af Richard Strauss' »Also sprach Zarathustra«-musik som underlægning. Det andet store, lige så mesterlige undtagelsestilfælde er Tarkovskis »Solaris«, hvor menneskets udforskning af rummet ironisk nok bliver en rejse ind i individets traumatiske bevidsthed: stillet over for evigheden og rummets uendelighed finder astronauterne kun deres egen sjælekummer!

I langt de fleste sf-film er sf-elementerne dog knyttet til grundlæggende mytologier i populær- og folkekunsten: dragningen imod det ukendte og udforskede – og truslen fra det; naturens prøvelser – *man against nature*; slavens kamp for frihed, kampen mod tyranner, drager, uhyrer; dyret og dejligheden... Men hvad enten sf-filmen er camoufleret samtids-kommentar, skræmmebillede, filosofisk fantasi eller mytologisk eventyr, er dens hovedattraktion og egentlige genre-element det fantastiske, visionære, naive, eventyrlige, forbløffende *billede*. I de bedste sf-film bliver det klart, at *filmen* er science fiction-genrens ideelle medium. Her kan dens visioner realiseres, her har den fremtiden for sig.

Litteratur

- Kingsley Amis:* New Maps of Hell, New York 1960.
L. Sprague De Camp: Science-Fiction Handbook, New York 1953.
Tage la Cour (udg.): Rejser i tid og rum, København 1973.
Robert A. Heinlein: »Science fiction, its Nature, Faults, and Virtues«, The Science Fiction Novel, Chicago 1971 (udg. af Brasil Davenport et al.); på dansk i Tage la Cour 1973.
Palle Juul Holm: Syzygy og den sorte stjerne, København 1975.
David Ketterer: New Worlds for Old, New York 1974.
C. S. Lewis: »On Science fiction«, Of other Worlds, London 1966; på dansk i Tage la Cour 1973, og i Vindrosen, 15. årg. nr. 6, København 1968.
Sam J. Lundwall: Science Fiction från begynnelsen till våra dagar, Stockholm 1969.
Carsten Schiøler: Dansk Science Fiction Guide, København 1974.
Carsten Schiøler & Erik H. Swiatek: Dansk Science Fiction Indeks 1741-1976, København 1977.
Jannick Storm: »Science fiction: Nogle undergrupper«, Vindrosen, 15. årg. nr. 6, København 1968.
Donald A. Wollheim: Framtidens kartlag-gare – science fiction i dag, Stockholm u.å.

specielt om sf-film:

- John Baxter:* Science fiction in the cinema, New York – London 1970.
Jean-Pierre Bouyxou: La science-fiction au cinéma, Paris 1971.
Ben Bova: »Space: 1999 – Marked Down From 2001«, American Film, Jan-Feb 1976.
Fred Chappell: »The Science-Fiction Film Image«, The Film Journal, vol. II, no. 3, 1974.
Carlos Clarens: Horror Movies, London 1968. Chap. 7: »Keep Watching the Sky!«.
Luis Gasca: Imagen y ciencia-ficción, San Sebastian 1966. (Den største eksisterende filmografi over genren).
Jacques Goimard: »Poétique de la science-fiction«, Positif 160 & 162, Paris 1974.
William Johnson (udg.): Focus on The Science Fiction Film, New Jersey 1972.
Stuart M. Kaminsky: American Film Genres, Dayton Ohio 1974; chap. 7: »Psychological Considerations: Horror and Science Fiction Film«.
Gérard Lenne: Le cinéma »fantastique« et ses mythologies, Paris 1970; III,iv: »Un conglomérat hétéroclite, la science-fiction«.
S. Schoenbaum: »Another part of the galaxy«, The Times Literary Supplement no. 3934, London 5. 8. 1977.
Jacques Siclier & André S. Labarthe: Images de la science-fiction, Paris 1958.
Susan Sontag: »The Imagination of disaster«, Against Interpretation, New York 1966.
»Star Wars – The Year's Best Movie«, Time Magazine, New York 30. 5. 1977.