



Vredens Dag (Palladium A/S)

Todorovs fantastiske tøven

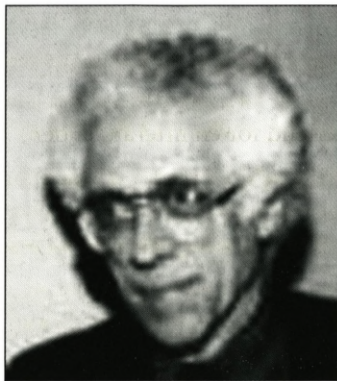
En håndfuld tvetydige filmfortællinger

Af *Andreas Gregersen*

I 1970 udkom Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique*, og her præsenteredes den tese, at det fantastiske er en tvivls-tilstand: Et banalt eksempel er den tøven, hovedpersonen i en spøgelses-historie udviser, når hun med stearinlys i hånd ikke ved, om det er de levende døde eller blot nordenvinden, der klapper så in-

sisterende med dørene. Artiklen her vil præsentere Todorovs teori, fokusere på denne tøven og se nærmere på filmiske eksempler på den.

Todorovs litteraturteori om det fantastiske er i øvrigt to teorier i én: den er både et udkast til en helt generel genreteoretisk optik, og et mere specifikt forsøg på at



Tzvetan Todorov

om- og indkredse et bestemt tekstkorpus: den fantastiske genre. Bemærkningerne om genreteori er bestemt ikke uvæsentlige, men artiklen her fokuserer på ideen om tvivl og tøven, dog med enkelte afstikere undervejs.

Todorovs fantastik: Læserens tøven.

Todorovs genredefinition baserer sig i første omgang på tidligere beskrivelser af det fantastiske, og disse definitioner viser sig selvfølgelig på hver sin måde utilstrækkelige. Han starter med at konstatere, at den mest gængse definition er, at den fantastiske fortælling skildrer noget, der ganske enkelt er urealistisk, og det sker ofte ved at introducere overnaturlige elementer i historierne. De fleste af de etablerede gennemgange af genren fokuserer på disse enkelte elementer i fortællingen, så genredefinitionerne er typisk lister over de forskellige slags monstre eller spøgelses som optræder i fortællingerne, med deres tilhørende huler, krypter og slotte. Todorov er kritisk over for en sådan opremsning af motiver, den skygger nemlig umiddelbart for et dybereliggende fællesskab, der går på tværs af de traditionelle kategorier.

Todorov forsøger således at komme med

en generaliseret definition af alle disse monstre og hændelsers *funktion* i værkerne, som han altså anser for at være den samme på trods af de mange forskelle i fremtræden og opførelse. Hans metode kan på dette punkt minde om Vladimir Propps, som i sin klassiske analyse af det russiske trylle-eventyr opdeltede den store mængde fabeldyr, drager, hekse og trold i deres forskellige funktioner i forhold til heltene. A. J. Greimas videreudviklede disse tanker i sin berømte og berygtede aktantmodel, og Todorov ser ligesom Propp og Greimas bort fra de forskelle, der er mellem det fantastiske mange særprægede uhyggeligheder, og sammenfatter dem funktionelt: De gestalter simpelthen *det overnaturliges indtræden i virkeligheden*. Det er jo ikke så banebrydende, men postulatet er videre, at i den fantastiske genre fortolkes en sådan indtræden altid med en vis tøven af fiktionens karakterer. De almindelige mennesker i historierne vægrer sig ved at anerkende det overnaturlige og forsøger i stedet at komme med naturlige forklaringer. Fortællingens opbygning sørger så for, at læseren også bliver stillet over for dette valg. Det er denne tøven, der er det definerende for Todorovs fantastik: Den kvintessentielt fantastiske fortælling for Todorov er den historie, der stædigt fastholder både læseren og de fiktive personer i en tvivlstilstand og aldrig afslører, om de skildrede hændelser vitterligt var af en anden verden eller blot var indbildning eller misforståelser.

Et af hans eksempler er Henry James' *The Turn of the Screw*, hvor hverken læseren eller barnepigen i fiktionen er i stand til at gennemskue om der er tale om virkelige genfærd eller psykiske forstyrrelser. Der vil således ofte være tale om en tematisering af sindssyge eller indbildning, hvor fremstillingen og dermed fortolkning-

gen veksler mellem at placere handlingen i det reelle eller det imaginære rum. Her har Todorov et interessant skel mellem det rent *imaginære*, som f.eks. drømme eller syn, og så det *illusoriske*, der dækker over en fejlfortolkning af reelle begivenheder, hvor tingene først efterfølgende viser sig at være ganske naturlige i stedet for overnaturlige.

Tvivlen er det centrale for Todorov, det overnaturlige i sig selv kan ikke udgøre en tilstrækkelig betingelse. Der er ganske enkelt for mange genfærd og for lidt tvivlrådighed i verdenslitteraturen til at dette skulle kunne udgøre en brugbar definition. Spøgelset i *Hamlet* og fabeldyrene i *Odyseen* er for forskellige rent funktionelt til at den blotte og bare tilstedeværelse af dem skulle gøre udslaget.

Todorovs definition af det fantastiske er altså simpel: For det første skal tekstuniverset være befolket af almindelige levende mennesker, omtrent ligesom os selv, og læseren skal i sin fortolkning af handlingen vakle mellem to mulige 'forklaringer' på hændelserne, en naturvidenskabelig realistisk og en overnaturlig. At denne tøven kan være skildret i fiktionen som en oplevelse hos en af værkets personer, er ikke en betingelse, men blot et meget hyppigt konstateret træk ved de tekster, som Todorov mener hører til genren. Kun læserens tøven er egentlig påkrævet. Vi kan altså i teorien have en hovedperson, der ikke aner, at universet omkring ham er dybt tvetydigt, men det ses meget sjældent i praksis. Den tredje betingelse er, at fortællingen skal læses på en bestemt måde, og læseren skal således afvise såvel allegoriske som poetiske læsemåder. Orwells *Animal Farm* er ikke Todorovsk fantastisk, fordi den lettest læses som politisk allegori. En poetisk læsemåde ville svare til at læse en fortælling som et langt digt, og

dermed f.eks. læse alle hændelserne som subjektive metaforer for følelser. Denne læsemåde er nok mindre nærliggende for en filmkritiker end for en litterat, da der findes langt flere digte end rent lyrisk-associative film, men den kan være givtig i forhold til nogle film, f.eks. Disneys *Fantasia*. Distinktionen er måske en længere diskussion værd, men jeg vil her fortolke den som et ukontroversielt udsagn om, at ethvert værk kræver at læseren/seren anerkender ikke bare fiktionsuniversets men også formens spilleregler. Selvom den tredje betingelse indikerer at læseren ikke er prisgivet teksten fuldstændig, er det i sidste instans værket, der skaber læserens vaklen. Her giver Todorov ingen dekonstruktive indrømmelser.

Genren er i mere end én forstand defineret som en grænsetilstand, da det er uhyre få værker, der rent faktisk insisterer på denne vaklen mellem det naturvidenskabeligt forklarlige og det overnaturlige hele vejen igennem. Langt størstedelen af historierne giver derimod før eller siden læseren mulighed for at konkludere, at man befinder sig på den ene eller anden side af tvivltilstanden. Todorov definerer disse to banehalvdele som henholdsvis det *uhyggelige* og det *vidunderlige*, hvor midterlinien udgøres af fuldblodsfantastikkens tvivlrådighed. Det uhyggelige er der, hvor naturlovene stadig gælder: Det var ikke djævelen, men f.eks. bare almindelig udspikuleret ondskabsfuldhed, der forårsagede alle ulykkerne. I det vidunderlige eksisterer Djævelen faktisk, men grunden til at dette ikke er alment anerkendt er, at "vi ser ham så sjældent", som Todorov siger det. Det lidt særprægede ved betegnelsen er, at det altså som udgangspunkt er "vidunderligt" at Djævelen eksisterer, hvad de færreste trods religionsfrihed nok finder helt betryggende. Modstillingen har såle-

des et vist forvirringspotentiale, og jeg vil derfor i stedet fastholde, at det er en vaklen mellem det naturlige (eller naturvidenskabeligt forklarlige) og heroverfor det overnaturlige, der definerer (denne udgave af) fantastikken.

Todorov er som sagt helt på det rene med, at hans egentligt fantastiske værker er sjældent sete bestier i den litterære fauna, men det retter han op på ved at proklamere, at genren i mere løs forstand også inkluderer værker hvor den ovenstående problematik udgør en del af fortællingen. Hvis der er væsentlige elementer af tvivl om virkelighedens beskaffenhed på et tidspunkt i forløbet, da har værket et tilhørsforhold til det fantastiske som genre. I denne udvidede form er der netop tale om, at værker, der ellers måske ville blive klassificeret i forskellige genrer, kan siges at være mere eller mindre fantastiske, alt efter hvor gennemgribende problematiseringen af de skildrede hænders karakter er.

Før og efter Sigmund Freud. I forhold til Todorovs determinerende skel kunne man indvende, at skillelinien mellem det overnaturlige og det naturvidenskabelige er en historisk meget flygtig grænse.

Naturvidenskaben har siden oplysningstiden reformuleret den ene lomme af irrationalitet efter den anden til fordel for fysiske og kemiske årsagssammenhænge, så gårsdagens lygtemand er dagens naturgas. Det fantastiske kan på den måde opføre sig med at være fantastisk, i og med at den behandlede problemstilling i lyset af videnskabens fremskridt bliver fuldstændig triviel eller spekulativ. Nu er det faktisk dette skisma, der for Todorov er med til at placere genren rent historisk. Hans teoretiske genredefinition hviler empirisk på en bestemt slags tvivlshistorier, og han

lokaliserer en ekstra stor koncentration af dem i det nittende århundrede. Todorov mener, at grunden til denne rige population grundlæggende skal findes i to beslægtede historiske omstændigheder, dels naturvidenskabens frembrusende problematisering og afvikling af overtroen, dels fraværet af Freuds psykoanalyse: ”Den fantastiske litteratur er intet andet end det positivistiske nittende århundredes dårlige samvittighed.” (Todorov 1989, s. 149).

Periodens særlige interesse for grænsen mellem det naturlige og det overnaturlige er altså ifølge Todorov en reaktion på, at videnskaben har flyttet denne grænse lidt vel hurtigt og overmodigt. Samtidig har denne videnskabeliggørelse endnu ikke fået sat ord og system på menneskets irrationelle indre, så når litteraturen taler om det groteske og det seksuelle på så insisterende, men alligevel forskudt, vis i netop denne periode, er det fordi psykoanalysen endnu ikke har fået indfanget disse elementer i en rationel diskurs. På dette tidspunkt var hele det destruktive driftskompleks stadig tabu, og derfor var flugten ind i det fantastiske ganske enkelt en måde at få lov til at beskæftige sig med det. Her ses litteraturen altså på klassisk freudiansk vis som et forskudt udsagn om noget der ikke kan siges højt uden først at blive censureret. I en sådan tolkningsramme er vampyren ikke bare et overnaturligt væsen, den kan også være en fordækt manifestation af en kompleks og lystfyldt men dødbringende (og eventuelt homofil) seksualitet. Tesen er i forlængelse heraf, at psykoanalysen til en vis grad afliver genren, den psykologiske videnskab erstatter den fantastiske fiktion som kulturens troldspejl, og det fantastikes traditionelle temaer ophører altså med at være fantastiske. Motiverne består for så vidt, men deres fantastiske problempotentiale er udslukt.

Her skal det i øvrigt præciseres, at Todorov bruger Freud som den primære eksponent for en videnskabelig behandling af driftsliv og sindssyge og ikke nødvendigvis psykoanalysen som specifikt og ortodokst begrebssystem. Og hvad angår udpegning af freudianske projektioner: Fantastikken tematiserer som sagt ofte grænsen mellem det psykiske indre og det fysiske ydre, og en psykologisk æstetisk indfaldsvinkel bør forsøge at skelne mellem de tilfælde, hvor værket selv lægger op til, at (nogle af) de skildrede hændelser er fiktive eller decideret projektive, og tolkninger hvor personer eller begivenheder i fiktionsuniverset tolkes som projektioner af undertrykte tendenser i tiden eller hos forfatteren. Dracula er således ikke i fiktionsuniverset en paranoid projektion, men en reelt eksisterende person. Hvordan man så fortolker blodsugende vinterblege mandspersoner er et andet (men selvfølgelig beslægtet) spørgsmål.

At genren ligefrem skulle være forsvundet virker bestemt ikke plausibelt. Rent empirisk-fiktionshistorisk er det f.eks. urimeligt at aflive gysergenren ved århundredskiftet, når man ser på morbide efterkrigsforfattere som f.eks. Shirley Jackson og Roald Dahl og på firsernes horrorbølge med Stephen King, Dean R. Koontz og Clive Barker som storsælgende kolportører af over- og underjordiske blodigheder. Endvidere bedriver forfattere som f.eks. Svend Åge Madsen, Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Márquez, Italo Calvino, Thomas Pynchon, Flann O'Brien, Philip K. Dick, og Stanislaw Lem alle en eller anden form for virkelighedsproblematiserende fabulation, men disse forfattere lader sig nok ikke umiddelbart beskrive helt så enkelt af Todorovs systematik. Og den fantastiske *film* er jo i særdeleshed et fænomen, der ikke kan placeres i det 19.

århundrede. Når det forekommer særdeles svært at godtage den meget snævre forståelse af genren som udelukkende determineret af og placeret i dette bestemte historiske fikspunkt som altså kan opsummeres i ”det, der gik forud for Freud”, er en nærliggende mulighed selvfølgelig blot at udvide kløften mellem dagliglivets og videnskabens diskurs til også at omfatte vore dage. Man må som sagt konstatere, at genren ikke rigtig døde men i stedet blev transformeret.

Litteratur på film. Todorovs teori er oprindelig en litterær teori, men dette er et filmtidsskrift: Som jeg lovede i indledningen vil jeg derfor i det følgende præsentere nogle eksempler på ’fantastiske film’ og der er ganske mange filmatiseringer blandt dem. Det litterært-filmiske islet var egentlig ikke tilsigtet (filmene er primært udvalgt på grund af deres tvetydighed i handlingsforløbene), og læseren er naturligvis velkommen til at finde nogle mere eksklusivt filmiske inkarnationer af den fantastiske tvivl, men jeg vil kort se på hvilken forskel, der er mellem de litterære og filmiske iscenesættelser af det fantastiske, når nu genren tilsyneladende boltrer sig i begge medier. Hvis genredefinitionen baseres på, at der skabes en særlig tvivl hos læseren, er det interessant hvordan det sker, og om der er væsentlig forskel medierne imellem.

For Todorov er den litterære fantastik et særligt stykke litterær akrobatik, idet fantastikken postulerer et lag af fiktion *inde i en allerede fiktiv verden*. I mange instanser af det fantastiske opfordres vi til at se den ene mulighed som reel, og den anden som imaginær eller indbildt. Denne kunstfærdighed ser han som en form for tematisering af litteraturens særpræg, idet han påpeger det absurde og finurlige i, at spro-

get aldrig kan være andet end fiktivt og 'forestillet'. I kontrast hertil er der strømninger inden for den moderne filmvidenskab, der vil hævde, at filmens grundvilkår er det præcis modsatte, i og med at film som udgangspunkt opleves som virkelighed, og først derefter som fiktion (se Grodal 2003, Anderson 1996). Om dette er entydigt sandt er nok diskutabelt, men det er klart, at filmens brug af billede og lyd nødvendigvis gør en forskel i gestaltningen af virkelighed og virkelighedsproblematisering.

Todorov påpeger, at den fantastiske litteratur ofte lader en jeg-fortæller berette om sine tvetydige oplevelser. På denne måde bliver fremstillingen grundlæggende filtreret som subjektiv, men en yndet teknik er samtidig brugen af eksplicit tvivlende sætningskonstruktioner som "det var som om..." eller "det syntes, som var det...". Sådanne indre overvejelser har film traditionelt set måttet omforme. Selvom *voice over* stadig bruges, er det ofte mere et ironisk end egentligt dramatisk virkemiddel, hvis det overhovedet benyttes til at problematisere billedernes egen fortælling. Det ville f.eks. virke åbenlyst fjollet at vise et spøgelse klart og tydeligt på billedplan, og samtidig lade en *voice over* proklamere, at "det var, som om et genfærd viste sig". Og den rene førstepersons-fortælling formidlet via såkaldt subjektivt kamera er bestemt ikke en teknik, som har haft stor succes på film, skræmmeeksemplet er *The Lady in the Lake*. Subjektivt kamera benyttes stadig, men kun som subjektiverende indklip i en mere objektiv fremstilling af den ydre verden. For at opnå en overordnet subjektiv tone er strategien som regel at lade vidensniveauet følge hovedpersonen, og det kan gøres på flere forskellige måder, den mest gængse er, at vi kun ser de begivenheder, som hovedpersonen har

fysisk adgang til (jf. Schepeleern 1972, Smith 1995). Denne strategi kan så suppleres med den umiddelbart lidt paradoksale men ikke så sjældent brugte indstilling, hvor filmen skildrer subjektive eller indre tilstande med den pågældende person i billedet, et eksempel er *Rosemary's Baby* og *The Innocents* (*De uskyldige*) nævnt nedenfor, et andet (og ekstremt) eksempel kan ses i *A Beautiful Mind*.

Overnaturlig tøven – på film. Førnævnte *The Turn of the Screw* er blevet filmatiseret mere end et par gange, med varierende resultater. En af de virkelig vellykkede er Jack Claytons *The Innocents*, hvor Deborah Kerr spiller den smukke, lidt sippede men velmenende barnepige Ms. Giddins, der overtager embedet efter sin nylig afdøde forgænger og langsomt mister grebet om sig selv og børnene. Giddins bliver mere og mere overbevist om, at hendes unge og angiveligt næsten lige så smukke forgænger gav efter for sine kødelige lyster over for den fascinerende men voldelige Quint, der også er afgang ved døden under dunkle omstændigheder. Hun bliver endvidere overbevist om, at de ellers uhyre velfriserede børn, Miles og Flora, har overværet denne utilbørlige hengivenhed i flere omgange, og at de næppe har haft godt af det. Selv her efter deres død efterstræber det afdøde par børnene. Men hvis bare den lille Miles vil inddrømme, at han i virkeligheden har fortrængt sit problematiske forbillede Quints indflydelse, ja, så vil alt blive godt igen, og Quint vil ikke kunne påvirke knægten yderligere.

Det centrale problem i både film og bog er selvsagt genfærdene. Det bliver aldrig klart, hvad de vil børnene (deres fortidige udskjelser konkretiseres ej heller), og spørgsmålet er i forlængelse heraf, hvem



De uskyldige

de efterstræber, og naturligvis om de overhovedet eksisterer. Todorov mener som mange andre, at bogen er et gennemført eksempel på, at fokus forskydes fra selve handlingen til beskrivelsen af den, idet man som læser er så grundlæggende i tvivl om tingenes tilstand, at romanen i højere grad beskriver noget psykisk end fysisk eksisterende, uden dog at kunne læses som ren fantasi. Filmen genskaber meget af denne usikkerhed, primært i guvernantens samspil med de andre karakterer. I romanen hører Ms. Giddins f.eks. noget, hun slår hen som indbildning: "There had been a moment when I believed I recognized, faint and far, the cry of a child; there had been another when I found myself just consciously starting as at the passage, before my door, of a light footstep." (James 1994, s. 16). Senere dagdrømmer

hun, at onklen kommer på besøg og anerkender hendes arbejdsindsats, og straks efter ser hun faktisk en mandsperson, der holder myndigt øje med hende fra et tårn i huset.

Begge scener er med i filmen, men vi er som tilskuere ikke det mindste i tvivl: Der er helt definitivt en stemme på lydsporet (godt nok en kvinde, der kalder på Flora), og manden i tårnet er tydelig, om end hans udseende ikke lige er til at skimte. For at skabe tvivl om denne håndgribelighed inddrager filmen de andre personer, og lader dem benægte, at der skulle være noget om snakken. Det bliver efterhånden udelukket for os, at de andre personer bare lyver, og dele af det 'objektive' billedsprog må altså forklares som enten ren indbildning, eller noget som kun guvernanten kan se, og det er i en forskydning

af den sidste sætning, Giddins finder sin egen forklaring på tingene: Kun hun ser problemernes sande karakter, børnene *må* også kunne se spøgelseerne, men de nægter at indse eller anerkende det.

Filmen bevæger sig i krydsfeltet mellem de psykologiske problemstillingers realitet og den håndgribelige visualisering af dem. Hvad er virkelig virkeligt i fortællingen? Den rationelle forklaring er jo, at det hele selvfølgelig bare er noget guvernanten bilder sig ind. En lige så rationel forklaring er imidlertid, at børnene sandsynligvis er blevet traumatiserede af det omfattende omsorgssvigt, de er blevet udsat for. Dette psykologiske faktum opleves af børnene, de giver selv udtryk for det flere steder, og denne indsigt vokser gradvis sammen med guvernantens egen oplevelse af utilstrækkelighed og isolation.

Jeg er bestemt ikke tilhænger af håndfaste tildelinger af overjeg- og ids repræsentationer, men Ms. Giddins identificerer klart genfærdene med en korrumpere indflydelse, primært af løssluppen seksuel art, og spøgelseerne kunne således opfattes som projektioner af de fortrængte seksuelle drifter. Rå sex stillet over for dybere følelser er jo et yndet modsætningspar i film og litteratur. Den (vulgær)freudianske analyse koncentrerer sig gerne om at se det sidste som en sublimering af det første, og opsnuser i forlængelse heraf eksempler på dobbelttydige jordskælv og/eller gennemboringer af div. kropsdele, men i forhold til en sådan analyse, som muligvis finder (en slags) berettigelse i film som *Friday the 13th*, er det her vigtigt at betone, at Giddins ikke bare er 'frustreret', som det hedder nu om dage, men også et følsomt, omsorgsfuldt og navnlig ensomt menneske. I guvernantens hjerte bor ønskedrømmen om at dele sit liv med en mand; James' lille roman er ikke bare en

spøgelseshistorie, men også en udspekuleret kommentar til romaner som Charlotte Brontës *Jane Eyre*, og filmen handler således lige så meget om fatalt fordrejet kærlighed som om rå drift, hvad der gør den mere afdæmpet, men på sin vis også mere uhyggelig. Rollefordelingen mellem den charmerende, men fraværende onkel, den smukke, grusomme (og afdøde) Quint og endelig den nydelige lille Miles kollapser efterhånden, bl.a. i den måde husholdersken refererer tvetydigt til de forskellige mænd, men også i Miles' udseende og replikker. I Miles tørner de andre to maskuline størrelser sammen med drengens egen umodenhed (men nok ikke uskyld), og Giddins drages skæbnesvangert mod barnet, da han er det eneste reelt eksisterende 'mandfolk' i miles omkreds. Da hun endelig skifter til sin sorte kjole, er der ingen vej tilbage, og slutscenen er både rørende og ganske dristig. Filmen udmærker sig endvidere ved at have et par frysende uhyggelige scener med spøgeri i højt solskin, og den indledende sekvens hvor Kerr bevæger sig gennem parken er, ja, fantastisk: Den anamorfe Cinemascope-vidvinkel gør, at sceneriet i eventyrlig dybdeskarphe d nærmest folder sig ud omkring hende, mens hun uberørt vandrer gennem det fortryllende landskab.

Robert Wises *The Haunting* (*Spøgeriet på Hill House*), efter Shirley Jacksons roman *The Haunting of Hill House*, har mindre landidyl og en mere ekspressionistisk stil. Grundfiguren er imidlertid den samme: Er der virkelig tale om overnaturlige begivenheder, eller er den kvindelige hovedperson 'bare' ved at få et paranoid-psykotisk tilbagefald? Vor heltinde virker unægtelig lidt skrøbelig og forvirret allerede fra starten. Nogle af begivenhederne sker kun omkring hende uden andre vidner, og da filmen arbejder målrettet med

forvrængende optikker og klipning, er det plausibelt at tolke det vi ser, som det, den stakkels kvinde ser. Men i filmen er der også flere scener, hvor spøgeriet virker mere objektivt skildret. En dør opfører sig f.eks. ganske urimeligt overnaturligt ved at bevæge sig, som var den levende, og alle personer ser det og reagerer tydeligt på det. I sådan en scene kan spøgeriet dårligt være noget, hovedpersonen bilder sig ind, men på den anden side opfører hun sig mere og mere hysterisk, og vi ved fra karakterernes samtaler, at hun har været 'syg' før. Både film og roman foretager således en håndfast helgardering ved at sandsynliggøre, at vi her har en både/ogsituation, hvor det dæmoniske hus ganske enkelt er ude efter vores stakkels heltinde, måske fordi hun er ekstra modtagelig, for både overnaturlig og anderledes almenmenneskelig psykisk terror. De andre personer er tilsyneladende langt bedre i stand til at leve nogenlunde komfortabelt med deres møde med det overnaturlige, angiveligt ved at ignorere eller måske endda fortrænge det. Denne luksus er ikke den kvindelige hovedperson forundt.

Polanskis *Rosemary's Baby* (efter Ira Levins roman) er et andet eksempel på en film, der er prototypisk fantastisk i sin vekslen mellem to lignende hypoteser. Enten er stakkels Rosemary offer for en sammensværgelse af satanisk art, eller også er hun ved at udvikle en psykose, og vi tror nok mest på det første, selvom filmen langt hen ad vejen leger med tesen om, at det måske bare er noget pigebarnet bilder sig ind – der sker jo så meget med krop og sind, når man går hen og bliver gravid. Polanski er i det hele taget en interessant instruktør hvad angår okkultisme og sindssyge, idet størstedelen af hans film kredser om, at hovedpersonerne (måske) lider af mere eller mindre ritualiserede

vrangforestillinger. Hans film holder sig gerne tæt op ad en ustabil hovedpersons oplevelser, men i f.eks. *Repulsion* og *The Tenant* lader filmene os i visse nøglescener forstå, at der er tale om indbildninger ved at vise os klip af en mere objektiv verden, der ikke virker så forvrænget, både rent optisk og ved at lade mere psykologisk realistiske personer optræde.

Friedkins *The Exorcist* (*Eksorcisten*), efter W.P. Blattys roman, opbygger en fantastisk spænding i første del, hvor den moderne lægevidenskab ved hjælp af sine scanningsapparater og neuropsykologiske teorier forsøger at bortforklare det, som efter et stykke tid viser sig at være gode gamle Beelzebubs værk. Det er fristende at se Djævelens entre som en konsekvens af, at der i den grad lader til at mangle en mand i husholdningen, og teenagere står jo på tærsklen til en kompliceret verden af problematisk og ukontrollabelt begær. Igen er det ønskedrømme *gone frightfully bad*, men selvom filmen fyrer godt op under de freudianske gryder, er der ikke blot tale om fortrængning eller indbildning på handlingsplanet, Satans tilstedeværelse er fysisk håndgribelig. Her skal der ikke ledes med lys og lygte efter en tematisering af psykose, men psykoanalyse er blevet til neurologi og psykofarmaka som Thorazine og Ritalin. Lige meget hjælper det, der skal anderledes arkaiske midler til. *The Exorcist* er således et eksempel på, at den hvide magis kausale system modsvarer den sortes (jf. Torben Grodals artikel andetsteds her i tidsskriftet).

Det er imidlertid ikke altid, at en sådan godartet trolddomskunst er tilgængelig eller tilstrækkelig, og i mange af filmene er udvejen hverken hvidløg eller sølvkugler men døden. John Baxters problemer i Roegs nyklassiker *Don't Look Now* (*Rødt chok*), efter en novelle af Daphne du



Rosemary's Baby

Maurier, viser sig at være af denne art. Efter datterens død er det som om virkeligheden forsøger at fortælle Baxter et eller andet, der ligger ud over hans rationelle arkitektforståelse af den, og da Roegs komposition samtidig foretager en serie foruroligende spring i tid og rum, er vi som tilskuere også på herrens mark. Med ét ord kunne filmen beskrives som 'usynkroniseret', og det på flere niveauer. Et andet usædvanligt træk ved filmen er, at John ikke rigtig reagerer på de synske glimt, han tilsyneladende får, og han er ikke en gang halvt så foruroliget som den gennemsnitlige tilskuer. Roegs film er et eksempel på en filmform, der skaber tvivl om begivenhederne ved konstant at problematisere billedsproget og personernes reaktioner, bl.a. gennem den virtuose tveetydighed omkring vidensniveauet: Ser vi det, John ser, eller ser John (kun noget af)

det, vi ser?

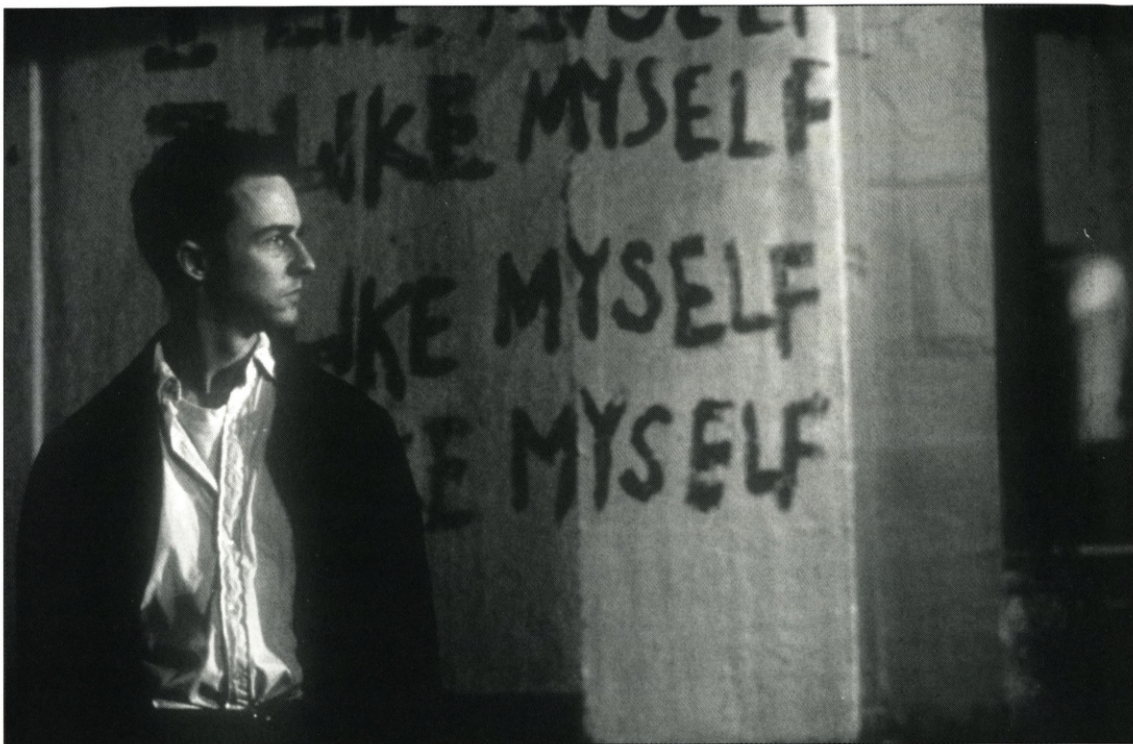
Hitchcocks mesterværk *Vertigo* er også udpræget fantastisk (og psykoanalytisk) i sin indledende kredsen omkring både Scottys og Madeleines mulige sindssyge med den tredje mulighed, at afdøde Carlotta Valdes har besat Madeleine. Jeg har for meget respekt for denne film til at forsøge en helhedstolkning her, så jeg vil i stedet gøre opmærksom på den særprægede lille scene, hvor den søde gamle dame nægter at have set "Carlotta" på hotellet, og hun efterfølgende er forsvundet. Dette gør for alvor Scotty usikker på, hvem eller hvad det er han skygger, men det viser sig jo, som bekendt, at det overnaturlige blot var iscenesat som del af et morderisk komplot, så bedstemoder løj nok på Judys opfordring. En lignende jordbunden djævelskhed er også motoren i Henri-Georges Clouzots *Les Diaboliques*

(*Rædslerne hus*), hvor konen tror sig forfulgt af sin mands genfærd, men ender med at blive offer for en anden morderisk sammensværgelse, end den hun selv oprindelig medvirkede i. Her er det altså så afgjort det illusoriske fantastiske, der spilles på, og hvis filmene i øvrigt virker beslægtede, er det måske fordi det uhyre produktive forfatterteam Boileau-Narcejac har leveret forlæggene i begge tilfælde.

Dreyers *Vampyr* (efter novellen *Carmilla* af J. Sheridan Le Fanu) sætter også tilskueren i en form for tvivl om begivenhedernes status. Filmen er notorisk svævende og drømmelignende, og det er nærliggende at henlægge den unge David Grays ret særprægede oplevelser til en form for imaginær verden. David Bordwell har analyseret *Vampyr* (i Bordwell 1981), og han mener, at filmen konsekvent underminerer vores muligheder for at skabe et entydigt filmisk univers. Hvor det klassiske filmsprog tilstræber entydighed i tid, rum og årsagsforhold er *Vampyr* konstant tvetydigt; f.eks. bevæger skygger sig uafhængigt af de belyste genstande, og personer bevæger sig ind og ud af rummene på forvirrende måder. Noget egentligt realitetsniveau er det altså næsten umuligt at lokalisere, og filmen er således et sjældent eksempel på en film, der opfordrer til en 'poetisk' læsning, den er næsten mere digt end fortælling.

Vredens Dag (efter Hans Wiers-Jenssens skuespil *Anne Pedersdotter*) er stærkere forankret i virkeligheden. Selvom filmen er voldsomt stiliseret i både kameraføring og skuespil, kan den næppe læses som en poetisk metafor. Også her spiller seksualiteten en rolle, og meget var nok gået anderledes, hvis Absalon havde snakket mindre med Gud, og mere med sin unge hustru. Men her er umiddelbart ingen projektion eller legemliggørelse af

drifterne, udover selvfølgelig personernes handlinger. Det grundlæggende spørgsmål i filmen er ikke begivenhedernes grad af virkelighed, men hvorvidt den unge Anne rent faktisk har myrdet Absalon ved hekseri. Filmen udviser en provokerende ambivalens omkring dette spørgsmål om skyld, bl.a. fordi der hverken er spøgelse, drømmesyn eller flyvende teenagere til at stadfæste det overnaturliges eksistens (eller mangel på samme). I stedet er der kun ét handlingsplan, og det fantastiske er her en afart af det illusoriske, idet spændingen bindes op på spørgsmålet om de skildrede begivenheders årsag. Om dødsfaldet selv er der jo ingen tvivl, men er den reelle grund til dødsfaldet virkelig 'bare' et hjerteslag forårsaget af Annes kolde ord? Vi har set, at hun er i stand til at påvirke den unge Martin med sit blik og begær, men det er jo langt fra overnaturligt. Hun ønsker Absalon død, og ude i mosen føler han i samme øjeblik "døden stryge tæt forbi hans ærme", men samtidig har Absalon selv sagt, at han før har følt dødens nærhed. Filmen dyrker sammenfaldet mellem det psykologisk realistiske eller sandsynlige og en forestilling om overnaturlig kausalitet, og spørgsmålet er, hvilken magt Anne egentlig har over sine omgivelser. Når Martin spørger hende "Havde du magt til at ønske ham død?", er det emblematiske for filmen: Enhver har naturligvis magt til at ønske, men for at få disse ønsker opfyldt kræves normalt en grad af fysisk handling. Er det at tænke handlingen en handling i sig selv? Filmen selv giver intet klart svar. Hvorvidt svaret på dette spørgsmål kræver en religiøs metafysik giver Casper Tybjerg en interessant diskussion af i en artikel om *Ordet*, der også vakler mellem dagligdag og overnaturlighed, denne gang dødens uafvendelighed over for den mirakuløse genopstan-



Fight Club

delse. Her er Tybjerg inde på, at Dreyer selv ikke nødvendigvis troede på Guds evne til at udrette mirakler, men derimod på troens og sindets styrke (jf. Tybjerg 2003). I den forklaringsmodel er det hverken Satan eller Gud, men vores bevidsthed, der rækker ud og ændrer på sagerne. En sådan parapsykologisk forklaring er nok overnaturlig, men ikke religiøs.

Mange af de ovennævnte film skaber tvivl om det subjektive overnaturlige ved at lade det støde sammen med en mere intersubjektiv konsensus, og ofte er gysereforfatternes og -instruktørernes fornemmelse for den sociale fremmedgørelse ganske skarp, hvor omverdenens frysende mistro til hovedpersonerne skaber næsten lige så megen uhygge som spørgsmålet om virkelighedens beskaffenhed. Det er ikke

altid til at sige, hvad der kommer først af årsager eller virkninger, hvad der jo ikke gør filmene mindre spændende. Derudover kan det være ganske svært at opretholde det skel, som jeg indledende opfordrede til, altså skellet mellem det, som i fiktionen skal opfattes som indbildte projektioner af psykiske tilstande, og det, vi som fortolkere kan opleve som både reelt eksisterende i fiktionsuniverset og samtidig symbolsk og/eller projektivt. Filmene selv er i høj grad med til at gøre dette skel problematisk, bl.a. fordi de er "postfreudianske" og på den vis psykologisk selvbevidste. Populariseret psykoanalyse har været en del af Hollywoods faste motivkatalog fra starten af 40'erne og fremefter (jf. Bordwell, Staiger og Thompson 1985 og Smith 1995).

Moderne uvirkelighed. Både David Finchers *The Game* og *Fight Club* har hovedpersoner, der har problemer med realitetsvurderingen. I *The Game* er Michael Douglas' karakter muligvis arveligt belastet med selvmordstanker, muligvis offer for en gigantisk sammensværgelse eller måske bare endnu en "yuppie with problems", rigidom har det jo med at gøre folk lidt sære. Endnu engang er forklaringen nær det illusoriske, det hele viser sig bare at være en iscenesat ferie i voldspornoland, og Douglas er efter endt uvirkelighedstrip blevet rask nok til at tage på arbejde igen uden at stresse for meget. I *Fight Club* (efter Chuck Palahniuks roman) kommer den ovennævnte åbenlyse tematisering af sindssyge klart til udtryk. Filmen er ikke nogen egentlig tvivlsfortælling, men den er et interessant bud på filmatisering af psykotiske forvrængninger, og den er i øvrigt et eksempel på, at dette gøres ved hjælp af en førstepersons-fortæller. Her knyttes uvirkeligheden også til det moderne kontor- og kulturlandskab, men de to kontrasterende versioner er imidlertid på mere spidsfindig maner flettet ind i det samme billedplan, og vi anmodes således på et fremskredent tidspunkt i filmen om at frasortere Brad Pitts Tyler Durden og alle hans excesser som en projektion af paranoide vrangforestillinger. Her kan det pludselig blive lidt svært at huske, hvordan det hele hænger sammen, hvem slog hvem, hvem har været i seng med hvem, og hvem har egentlig sprængt hvad i luften? Det bliver klart, at Tyler har været fortællerens imaginære ven i flere sammenhænge, men fortælleren har åbenbart også "været" Tyler, bl.a. de par gange hvor han har brugt en større mængde præservativer sammen med Marla. Her er det altså fortællerens mere virile sider, der spaltes ud rent psykisk og

visuelt, men samtidig assimileres rent fysisk: Marla har næppe dyrket hed sex med en psykisk projektion. Derudover er der på et tidspunkt før afsløringen lagt op til en form for homoseksuel tiltrækning mellem fortælleren og Tyler, idet Tyler foretrækker dels at gå i seng med Marla og lege macholege med en ung blond fyr, i stedet for at være sammen med fortælleren. Sidstnævnte føler sig særdeles forsmået og afvist, og smadrer efterfølgende den unge blondines ansigt fuldstændigt. Fortælleren viser sig altså at have været småforelsket i sit mere maskuline selv, og den narcissistiske mandeverden i kælderens nedenunder baren negeres vel ikke helt i slutningens håndtryk mellem mand og kvinde, mens de nyder det grimmes undergang på den anden side af ruden. Tyler er endeligt bortvist, og hovedpersonen kan komme videre med sit projekt, som lidt løst formuleret lader til at være integrationen af det fysiske og det psykiske: Han er ved vejs ende en handlekraftig heteroseksuel slagsbror i balance med sig selv og sit antikapitalistiske terrorforetagende. Afsløringen af psykosen har den særprægede effekt, at når den psykiske oprydning er foretaget, skal det storstilede 'Project Mayhem' stadig tages for pålydende, hvad undertegnede havde lidt svært ved. Ikke fordi det er dybt amoralsk, men snarere fordi det er lige så utroværdigt skildret som resten af udskejelserne. Men det er nok en pointe, og vel slet ikke en af de dårligere. Og trods filmens insisterende uvirkelighed formår de indledende scener med terapi-grupperne dog stadig at fremstå som yderst håndgribeligt urovækkende i deres egentlige surrealisme.

Helt en passant benytter Cameron Crowes *Vanilla Sky* sig af en lignende bagudrettet afsløring med indlagt detektivisk psykoterapi på handlingsplan. Jeg vil ikke

komme nærmere ind på denne særprægede klods af en film, udover at holdet bag fortjener en lille smule ros for ikke bare at genindspille Alejandro Amenabars *Abre los Ojos*, men også hente mere inspiration i de bøger, som Amenabar tilsyneladende oprindeligt har planket – nemlig Philip K. Dicks. Dicks forfatterskab er et næsten endeløst katalog over virkelighedsproblematiserende situationer, og hvis man er frisk på lidt science fiction-fantastik fra det stofpåvirkede overdrev, kan man passende starte med romanen *Ubik* - det er stadig destilleret fremmedgørelse på tryk. I mange af sine noveller og romaner starter Dick med at beskrive et dybt excentrisk fremtidigt univers, for derefter at problematisere denne 'virkelighed' med et yderligere lag, gerne af paranoid skizofren art. Forfatterskabet demonstrerer meget tydeligt, at *realisme er en relativ størrelse, og dermed også fantastikken*. Det første fiktive plan kan dårligt kaldes realistisk, men da det markeres som handlingens realplan i forhold til et alternativt imaginært ditto, opstår en form for fantastisk tøven alligevel.

I filmens verden er David Lynch et af de mere oplagte eksempler på en sådan strategi, han er ofte næsten for fantastisk til at Todorovs skillelinie rigtig kan bruges til noget – andet end et vagt udgangspunkt. Lynch starter stort set altid et sted inde i drømmeland og fletter derefter sine handlingstråde uhæmmet ind og ud af hovederne på sine karakterer, men ofte er der alligevel tale om en dualistisk struktur. *Wild at Heart* er ligesom flere af de ovennævnte en filmatisering, men Barry Giffords roman er et stykke helt straight americana-realisme uden anden fantastik, end den landskabet selv leverer. Det fantastiske islæt i filmen står altså for Lynchs egen regning, og det er efter min mening lidt uklart, om det er Lynch eller Lula, der

har et problem med at holde Big Tuna, Kansas og Oz helt adskilt, men filmen er så tilpas *weird* på realitetsplanet, at de fleste jeg kender ikke undrede sig det mindste over netop dette aspekt. Spørgsmålet er, om der er en anden virkelighed, end den vi umiddelbart ser, og Lynch giver en slags svar i tv serien *Twin Peaks*, hvor byen fra titlen starter med at ligne et lidt provinsielt men ellers ganske almindeligt sted. Det bliver imidlertid hurtigt klart, at alt bestemt ikke er som det ser ud til, og uhyggen siver lige så stille ind i vores verden fra *The black Lodge* på den anden side, hvad der i øvrigt gør *Twin Peaks* til et særtilfælde i instruktørens værkkatalog, da serien klart identificerer ondskabens sted som et helt andet sted end græsplænen bag det hvide stakit eller parkeringspladsen bag Winkie's.

Den dobbelte realitet er grundpræmissen i serien og den efterfølgende *Fire Walk With Me*, og visse af karaktererne er i stand til at begå sig i begge verdener, men om de hinsidige væsener vitterligt er flygtige ånder, der mangler en krop eller om de bare er excentrisk trailertrash ligger hen i det uvisse. Det er således et åbent spørgsmål hvordan Killer Bob egentlig ser ud, når han er på besøg i vores verden, men dobbeltgænger motivet får lige et vrid, inden det overføres på hele lilleby-samfundets pseudoidyl. Alle viser sig jo at have en dobbelt dagsorden og en skyggeside, men den eneste, der for så vidt er ærlig nok til at have to adskilte fremtoninger er stakkels Leland Palmer: Hans dårlige nerver er virkeligt og i den grad uden på jakkesættet, mens alle andre bare passer deres arbejde og begår mord eller bedrag i den samme skikkelse som de "straightfaced liars" de er.

Hovedpersonen i *Lost Highway* er også for alvor personlighedsspaltet, men her er

det mere kryptisk hvor den cykliske historie starter og slutter. Bill Pullmans karakter bliver pludselig til en teenagemekaniker, der hurtigt roder sig ud i en værre historie, for derefter igen at blive til Pullman, alt imens Patricia Arquette spiller kvinderne med den krop, der driver dem begge til vanvid. En nærliggende fortolkning er, at den første person forsøger at modellere en alternativ historie, hvor han selv spiller en mere uproblematisk rolle i forhold til det begærede objekt, som han er raget decideret uklar med. Undervejs er der imidlertid noget der går galt, og det er som om en anden og mere negativ bevidsthedsstrøm overtager forløbet. Om dette skyldes Manden med Kameraet, hovedpersonens samvittighedsforpestedede og underbevidste angstfantasier eller instruktørens ditto er på pirrende vis totalt ambivalent. Lynch har selv kaldt filmen for en 'psykisk fuga'. Man gruer for, hvordan partituret mon ser ud, men det kan umuligt være mere særpræget end det til *Mulholland Drive*, hvor realitetsplanet viser sig at være forankret i den unge lyshårede pige fra landet og hendes drøm om at blive til noget stort i Englenes By. Her er der ganske givet en slags tøven i vores fortolkning af tingene også i indledningen, men nok ikke mere end det altid er tilfældet med Lynch. Det egentlige virkelighedsplan åbenbares først i sidste del, og ligesom i *Lost Highway* er det plausibelt, at der er tale om en slags skyldbevidst genskrivning af et tragisk forløb, som stakkels Diane imidlertid ikke har den totale kontrol over, denne gang dog i omvendt rækkefølge; først ukontrollabel og *unheimlich* ønskedrøm, derefter forklarende realplan, hvor det flydende rollespil mellem karaktererne (måske) afsløres. Ligesom i *Fight Club* og *Vanilla Sky* er der brug for en retroaktiv logik for at få trådene redt ud,

men kabalens går nok ikke op, selvom man lægger den et par gange, og der er måske mere end én styrende bevidsthed på spil i Dianas forskudte ønsketænkning. Hvor den klassiske fantastik og *Fight Club* stadig opretholder en form for entydighed i forskellen på projektion og virkelighed, antyder Lynch en form for løsning, men saboterer samtidig konstant gædeløsningsaspektet. Lynch er i det hele taget yderst ferm til at smelte kryptiske antydninger af overnaturlighed og amerikanske hverdagsgrotesker sammen: For at parafrasere Todorov, så er det som om Lynch må tage udgangspunkt i virkeligheden for at afvise den så meget desto grundigere.

En fantastisk teori? Og man kunne fortsætte med mange flere eksempler. I stedet vil jeg afslutningsvis vende tilbage til teorien og kort berøre et par problemer. Jeg håber at de foregående afsnit har demonstreret, at Todorovs teori kan have sin berettigelse som analytisk optik, men samtidig kan aspekter af det teoretiske standpunkt naturligvis diskuteres.

For det første er det indlysende, at når man sætter tvivlen i centrum for den fantastiske genre, så indskrænker man feltet. Meget af det man i dag kalder fantastik, f.eks. de to storgenrer som på amerikansk benævnes *fantasy* og *science-fiction*, beskæftiger sig måske med det over- eller unaturlige, men berører ret sjældent tvivls-spørgsmålet, og det er under alle omstændigheder ikke påkrævet. Hverken *Star Wars* eller *The Lord of the Rings* har således nogen tvedeling indbygget i deres struktur. Her optræder det overnaturlige med en nødvendig selvfølgelighed, der ikke opfordrer læseren til at sætte spørgsmålstegn ved begivenhedernes status; hele pointen er, at det fantastiske fremstilles realistisk.

Den polske forfatter Stanislav Lem har også brokket sig over, at Todorovs tvivlsdefinition er alt for snæver til at kunne betegne fantastik i almindelighed, men hans argument er, at ægte fantastik er tvivlsom på langt mere komplekse måder end Todorovs optik tillader. Med sit fokus på allerede anerkendt og dermed relativt uproblematisk genrelitteratur fra det 19. århundrede har Todorov afskåret sig fra at sige noget som helst interessant om egentlige moderne fantastiske mesterforfattere som f.eks. Borges – og Lem selv. Han mener ikke, at den 1-dimensionelle modstilling mellem naturvidenskab og overnaturlighed er umiddelbart brugbar, og han giver selv et forslag til en art ”n-dimensionel poetik” med en del flere parametre for fantastik. En af Lems pointer er, at moderne avantgardefantastik skaber tvivl om, hvilken slags tekst, der er tale om: Er dette en reel eller fiktiv religiøs tekst, er dette et stykke ægte historisk filosofi eller en fiktiv gennemgang af en forfatteropfundne filosofi, er dette en rigtig boganmeldelse eller en fiktiv en af slagsen? Her er der, så vidt jeg kan se, en interessant parallel til den måde nogle instruktører arbejder med fakta og fiktion. Lars von Triers *Idioterne* og Abbas Kiarostamis *Close Up* er således et par eksempler på en moderne tvivlstilstand, der angår begivenhedernes virkelighedsstatus.

Generel ambivalens. Todorovs tvivlsdefinition er blevet udsat for en udvidelse i min gennemgang af eksempler, idet jeg ikke har holdt mig til film der iscenesætter det overnaturlige, men også inkluderet enkelte, der simpelthen er ambivalente omkring handlingsforløbet. Todorov siger selv, at den narrative struktur, som han udleder, ikke er specifik for det fantastiske, men snarere for det han kalder ”den tvetydige synsmåde”. Sådanne fortællinger

præsenterer læseren for to inkompatible fortolkningsmodeller, men disse udgøres ikke nødvendigvis af det naturlige og det overnaturlige. Torben Grodal har påpeget (i Grodal 1997), at for at opnå en reel følelseeffekt (kognitiv dissonans) skal ambivalensen iscenesættes på et niveau, der angår en grundlæggende forståelse af vores dagligdag, og at det f.eks. i Crichtons *Coma* (romanforlæg af Robin Cook) sker ved, at hovedpersonen og vi stilles over for to teser: Enten gør lægevidenskaben uselvisk alt for at redde liv, eller også slår lægerne simpelthen mennesker ihjel for profit, og det viser sig jo desværre at være det sidste, der er tilfældet i filmen. I *Three Days of the Condor* (*Tre døgn for “Condor”*), efter James Gradys roman, bliver Robert Redfords opfattelse af sin arbejdsplads stillet i et stærkt tvivlsomt lys. Hans figur må vælge mellem en regering, der enten varetager borgernes rettigheder, eller derimod systematisk og ovenud kalkuleret krænker dem. Her er det den politiske virkelighed, der viser sig fra sin mindre behagelige side. Paranoia-thrillers vil typisk have en sådan tvetydig struktur indtil vendepunktet, hvor den modbydelige sandhed åbenbares.

Man kan altså sagtens finde eksempler på tvivlsnarrativer, der ikke involverer det overnaturlige, men som både Todorov og Grodal påpeger, er der en glidende overgang mellem det almindelige og det sære, og det er således svært at trække en skarp og almen grænse for hvornår vi berører det overnaturlige. Overtro i bred forstand er jo et utal af diskutabile kausale netværk, hvis primære kendetegn er, at de ikke umiddelbart anerkendes af videnskabelig konsensus, og en tv-serie som *The X-Files* viser, at der sagtens kan skabes masser af forbindelser mellem det politiske, det naturvidenskabelige og det overnaturlige. I

Adrian Lynes *Jacob's Ladder* blandes det hele: Her er hovedpersonen bange for at være blevet sindssyg, fordi han ser bibelske motiver i sin dagligdag, og forklaringen er tilsyneladende, at han er blevet udsat for et kemisk eksperiment iværksat af hans forræderiske regering under dens fatale krig i Vietnam.

Udtoning. Todorovs teori om det fantastiske er mere omfangsrig og nuanceret end jeg her har kunnet redegøre for, og skellet mellem det naturvidenskabelige og det overnaturlige er på mange måder et kunstigt og problematisk skel. Jeg håber imidlertid at have demonstreret, at mange af filmene henter en eller anden form for spænding i at postulere et problematisk forhold mellem disse to størrelser. Skellet er groft, men det skal ses som et synspunkt, en arbejdshypotese. Når jeg andetsteds i artiklen har brugt ordet optik metaforisk, er det således ikke tilfældigt – teori er det, man holder op mellem sig selv og verden, og for mig at se er der intet modbydeligt i at have én (teori, altså), der fremhæver de store linier. Todorovs tvivlst teori fremhæver visse træk ved en type fiktion, den skaber så at sige denne type ved at fokusere på helt bestemte træk i værkerne. Men dette ene stykke slebet glas behøver jo langt fra at rumme alle de lov-

mæssigheder, vi ved værkerne former sig efter. Og som det fremgår af det ovenstående, er det under alle omstændigheder besværligt, men til tider også spændende, at forsøge at udrede, hvorvidt fortolkninger holder vand, eller om det hele bare er noget, man bilder sig ind.

Litteratur

- Anderson, Joseph D. (1996): *The Reality of Illusion*, Southern Illinois University Press
- Bordwell, David (1981): *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press
- Bordwell, D, Staiger, J. og Thompson, K. (1985): *The Classical Hollywood Style*, Routledge
- Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures*, OUP
- Grodal, Torben (2003): *Filmoplevelse*, Samfundslitteratur
- James, Henry (1898/1994): *The Turn of the Screw*, Penguin
- Lem, Stanislaw (1974): "Todorov's Fantastic Theory of Litterature", *Science Fiction Studies*, vol. 1, no.4 fall 1974
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/4/lem4art.htm>
- Schepelern, Peter (1972): *Den fortællende film*, Munksgaard
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters*, Oxford University Press
- Todorov, Tzvetan (1970/1989): *Den fantastiske litteratur*, Klim
- Tybjerg, Casper (2003): "The Sense of The Word" in Højbjerg, L. og Schepelern, P. *Film Style and Story*, Museum Tusulanum Press