



The X-Files

Skumringszonen

Den fantastiske tv-serie

Af *Brian Petersen*

Det fantastiske, det er den tøven, et menneske, der kun kender naturlovene, fornemmer, stillet over for en tilsyneladende overnaturlig hændelse. (Todorov: 28)

Sådan lyder i al sin enkelhed Tzvetan Todorovs definition af begrebet som han ser udfoldet i en bestemt type litteratur fra sidst i 1700-tallet og frem til begyndelsen

af 1900-tallet. Centralt for disse værker, der tidligere fik påhæftet prædikater som "gothic novels" og "ghost stories", er, mener Todorov, en narrativ og tematisk flertydighed, der fastholder læseren i en spændt *tøven* mellem en naturlig og en overnaturlig forklaring på fiktionens gåde. Først til sidst træffer han sin endelige beslutning:

han vælger den ene eller den anden løsning og forlader derigennem det fantastiske. Beslutter han, at virkelighedens love forbliver intakte og gør det muligt at forklare de beskrevne fænomener, siger vi, at værket tilhører en anden genre: det uhyggelige. Hvis han derimod beslutter, at man må antage nye love for naturen, gennem hvilke fænomenerne vil kunne forklares, træder vi ind i det vidunderliges genre. (Todorov: 42).

Det fantastiske er altså ikke nogen egentlig genre, men må lokaliseres i grænselandet mellem *det uhyggelige* og *det vidunderlige*, nærmere bestemt i en eksalteret læseroplevelse, hvor læseren tøver mellem to sandsynlighedsscenerier og mulige udfald på historien. Det er de færreste fantastiske fortællinger, hævder Todorov, der oprettholder denne limbo hele vejen igennem og dermed kan kaldes *slet og ret fantastiske*.

Det er en pointe hos Todorov, at psykoanalysens indtog betød dødsstødet for den fantastiske litteratur, fordi det ophævede den sociale censurs tabuisering af 'genrens' underliggende temaer (1). Selvom dette ikke er stedet for en dyberegående kritik (se i stedet Andreas Gregersens artikel i nærværende Kosmorama) og det er med rent narratologisk sigte, at jeg tager afsæt i Todorov, må det alligevel bemærkes, at der intet belæg er for, at Freuds opdagelse af det ubevidste på så bastant vis skulle have fordrevet det fantastiske fra fiktionen til den menneskelige psyke. Tværtimod har det oplyste 20. århundredes populærkultur budt på adskillige navnkundige værker, der kan siges at narrativisere den fantastiske tøven, ligesom vampyrer, fabeldyr og dæmoner ufortrødent huserer videre på biograflærredet og i tv-serier som *The X-Files* (1993-2002, *Strengt fortroligt*), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003, *Buffy vampyrernes skræk*) og *Angel*

(1999-).

Jeg vil indledningsvis kigge nærmere på et par spillefilm fra navnlig horrorgenren, hvis tematik kredser om det metafysiskes eventualitet. Fokus er her på slutningens betydning, hvilket vil være min indfaldsvinkel til tv-seriens særlige *case*; tesen er, at *serialiteten* implicerer en narrativ tøven, og at tv-seriens fascinationskraft netop skal søges i, at den udspiller sig i denne fantastiske zone, hvor intet er endeligt afklaret og alle muligheder åbne - samtidig med at slutningen altid lurer lige rundt om næste afsnit.

Den fantastisk-uhyggefilm. I Henri-Georges Clouzots *Les diaboliques* (1955, *Rædslernes hus*) går den myrdede skolebestyrer Delasalle tilsyneladende igen, og dét med så gruopvækkende eftertryk, at det skræmmer livet af hans hjertesvage hustru. Ikke så snart hun har udåndet, før det går op for publikum, at hendes død var planlagt og 'spøgeriet' djævelsk sat i scene af ægtemanden og hans elskerinde, som vil have fingrene i konens formue. Med andre ord var madame Delasalle lidt for hurtig til at antage eksistensen af *det vidunderlige*, mens vi, publikum, kan notere os, at vi har set, hvad Todorov ville kategorisere som en *fantastisk-uhyggefilm*.

Samme kategori tilhører Hitchcocks *Vertigo* (1958, *En kvinde skygges*), men her forlades det fantastiske på en mindre brat og mere elegant orkestreret måde. Gradvist går det op for først publikum, siden også for den traumatiserede Scottie, at han har været brik i et mindst ligeså diabolisk (og usandsynligt) mordkomplot: At Madeleine, kvinden, han blev hyret til at skygge af hendes mand, Gavin Elster, forelskede sig i og så kaste sig i døden, *hverken* er død *eller* den kvinde, hun ud-



The Blair Witch Project

gav sig for at være; at hun, Judy, derimod var Elsters elskerinde og medskyldig i mordet på den *rigtige* Madeleine. Madeleines gådefulde trancetilstande og besættelse af sin oldemor, Carlotta Valdes, der har afstedkommet Scotties, og tilskuerens, fantastiske tøven, viser sig at have været et slør af bedrag; formålet har været at sikre Scotties vidnesbyrd om "Madeleines" mentale uligevægt og selvmord, så Elster kan indkassere sin kones livsforsikring (2). *Vertigo* vælger dermed den rationelle udvej - men bevarer sin fantastiske nerve: Som en sidste ironisk volte, der er kulminationen på en kompleks og flerlaget gentagelsesstruktur, styrter Judy, efter sin tilståelse, ud fra samme kirketårn, Elster kastede sin kone ud fra - i forskrækkelse over at en sort skikkelse pludselig rejser sig bag Scottie. Skyggen viser sig at være en harmløs nonne, som har hørt stemmer

fra tårnet, men for et foruroligende og for filmen kvintessentielt øjeblik, er Judys rædsel lig vores fantastiske forventning om, at Madeleine/Carlotta er vendt tilbage fra de døde.

Den fantastisk-vidunderlige film.

Heroverfor har vi en gruppe film, der følger det fantastiske til dørs med en accept af det overnaturlige, hvorfor de med Todorov må indordnes som *fantastisk-vidunderlige*.

I Tourneurs *Cat People* (1942) forsøger en psykiater at overbevise den nygifte Irene om, at den forbandelse, hun tror vil forvandle hende til en leopard i tilfælde af seksuel ophidselse eller jalousi, er ren og skær indbildning. Næsten hele vejen igennem lades publikum i tvivl om, hvorvidt hun faktisk *er* et sådant kattevæsen. Først til sidst, da psykiateren må overvære hen-

des skinbarlige metamorfose og bliver dræbt af bestiet, vælger fortællingen endegyldigt side. ”She never lied to us”, konkluderer Irenes ægtemand, og vi med ham, da han knæler ved hendes lig foran det åbne leopardbur i zoo. Såvel de fiktive personers som publikums tøven er bragt til ophør, og det samme er filmen. I modsætning til Schraders genindspilning fra 1982, bibeholder *Cat People* sin tvetydighed ved at efterleve den stilistiske tommelfingerregel *don't show the monster*. Irenes forvandling fra menneske til kat skildres således udelukkende ved hjælp af psykiaterens rædselsslagne ansigtsudtryk, skygger på væggen og en bestialsk knurren på lydsiden. På den måde manøvrerer Tourneur og Lewton, selv i fortællingens klimaks, hvor vi træder ud af det fantastiske og ind i det vidunderlige, inden for antydningens kunst frem for at vise os uhyret (3). Samme strategi benyttes i Polanskis *Rosemary's baby* (1968) og Myrick & Sánchez' *The Blair Witch Project* (1999). Ved hjælp af bl.a. kinematografisk subjektivitet (drømmesekvenser og grumseede videodagbogsoptagelser) strækkes disse films narrative ambivalens ligeså langt, indtil også de rundes af med en slags afklaring: Konspirerer djæveltilbedere bag Rosemarys ryg for at få fat i hendes ufødte barn? Ja! Og endnu værre, det er Djævelens søn, hun føder! Findes der en heks i skovene omkring Burkittsville? Måske...

Med ubeslutsomheden i *The Blair Witch Project* nærmer vi os det *slet og ret fantastiske*, hvor tilskueren ved filmens udtoning efterlades med en uløst gåde, en fortsat tøven overfor de mystiske kræfter, der (måske) har været på spil.

Umiddelbart skulle man forvente, at Jack Claytons filmatisering af *The Turn of the Screw* (1898), *The Innocents* (1961, *De*

uskyldige), var selvskreven i denne kategori - ikke mindst fordi Todorov fremhæver Henry James' roman som en fortælling, der ”bevarer tvetydigheden lige til slutningen, hvilket også vil sige: ud over den. Tvetydigheden vil stadig være der, når bogen lukkes.” (Todorov: 44). Imidlertid står vi med dette tilfælde foran en afgørende forskel på bog og film. Filmfortælling kan ikke modulere det repræsenterede grammatisk og benytte imperfektum som et fortælleteknisk virkemiddel for at skabe usikkerhed om det overnaturliges virkelighedsstatus, men må - igen - forholde sig til, at *seeing is believing*. At vise det overnaturlige vil ofte være det samme som at udløse spændingen og gøre en ende på den tvivl, der udgør det fantastiske kerne, og af samme grund har *The Innocents* svært ved at bevare forlæggets tvetydighed (4). I filmen *ser* vi hvad guvernanten ser, da hun, med tragisk resultat, sætter sig for at uddrive den onde ånd, hun tror har besat drengen Miles (ved at tvinge ham til at udtale hans navn): Quint, godsets afdøde kammertjener, som, da han endnu var i live og måske også efter sin død, har udøvet en fordærvende magt over guvernantens forgænger og børnene. I slutscenens svimlende crescendo manifesterer han sig fysisk og griber chokerende ind i handlingens realplan. Netop i kraft af denne effektivt illuderede metafysiske præsens og filmmediets dramatiske nu-effekt, er det svært for publikum at tro på, at Quint blot skulle være en projektion af Deborah Kerrs overspændte fantasi. Snarere end at forblive i vores fantastiske tøven, entrer vi derfor *det vidunderlige* og er tilbøjelige til (i denne fortælling) at tro på spøgelse.

Det samme forledes vi til i Amenábars opdatering af guvernantegyset *The Others* (2001), der på raffineret vis leger med iscenesættelsen af det fantastiske ved at

smugle en anden slags tvetydighed ind i fiktionsoplevelsen. I stil med Shyamalans *The Sixth Sense* (1999) og, med omvendt fortegn, Lynes *Jacob's Ladder* (1990) vender historien på en tallerken, da en *trick ending* river tæppet væk under publikum og tilføjer den en omkalfatrende *vidunderlig* rammehistorie. Vi sidder tilbage med en frydefuld oplevelse af på én gang at være blevet snydt og overrumplet af fortællingen (5).

Slet og ret fantastisk? Flere af de film, der balancerer på knivsæggen af *det slet og ret fantastiske* udmærker sig ved en sådan upålidelig narration, hvorved ambivalensen så at sige forskydes fra handlingstil fortælleplanet. I Roegs *Don't Look Now* (1973, *Rødt chok*) begrænser den gådefulde spænding sig ikke til spørgsmålet om det overnaturliges status i fiktionen og de fiktive personers perception (eller mulige perception) heraf; seeroplevelsen kommer i ligeså høj grad til at handle om selve det at sammenstykke en (entydig) fortælling på baggrund af de fragmenterede og uoverensstemmende historieelementer, vi præsenteres for. Tilskueren indbydes på den måde til at deltage i det, Torben Grodal har kaldt for en "hypotese-loop", en art "mental jogging", hvor fortællingen ikke bare giver én løsning, men flere potentielle fabulaer, der skurrer imod hinanden (Grodal 1997: 119).

Et tidligt eksempel herpå findes i Dreyers *Vampyr* (1932), hvor vi, lige indtil fortællingens kværnhjul bogstavelig talt går i stå, lades i tvivl om, hvorvidt "Allan Grays sælsomme hændelser" skal fortolkes som drøm eller virkelighed (6). I Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932, *Dr. Mabusés testamente*) afvikles det ydre krimiplot ligeså stringent og slag-i-slag-agtigt som vampyrplottet i *Vampyr*, men de fra-

værende årsager, der også i denne film har været et af narrationens strukturerende principper efterlader ubesvarede spørgsmål, som overskygger konventionens afsløring af identiteten på "manden bag forhængen" (7): Skurken, Professor Baum, lader sig internere (i sit eget nervesanatorium), men hans identitet synes på mystisk vis fortrængt af hans tidligere patient Dr. Mabuse, hvis åndelige testamente om "forbrydelsens herredømme", han har villet eksekvere; i sidste indstilling er kameraet metaagtigt placeret på indersiden af celledøren, mens Baum/vi betragtes igennem et glughul - tilskueren er selv kommet i spændetrøjen!

I *Dead of Night* (1945, *Nattens mysterier*) viser det sig til sidst, at vi sammen med hovedpersonen Walter Craig er fanget i et mareridt, der kører i sløjfe og hver gang ender med hans tvangsmæssige strangulering af psykiateren Dr. Stratten (endnu én af fornuftens repræsentanter, som må bukke under i den fantastiske film) (8). *Dead of Night* har inspireret ingen ringere end Luis Buñuel, hvilket har afsat sig spor i bl.a. *El ángel exterminador* (1962, *Morderenglen*) og *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972, *Borgerskabets diskrete charme*); i den første film ankommer de samme gæster til et middagsselskab to gange, deserteres af tjenestefolkene og lider skibbrud midt i spisestuen som de bliver ude af stand til at forlade - til sidst gentager historien sig i en kirke; i den anden film får de stakkels middagsgæster aldrig fred til at indtage deres middag, til gengæld optræder de i hinandens mareridt (om mislykkede middagsarrangementer) i en serie af indlejrede drømmesekvenser. Lignende spidsfindige fortællestrategier finder vi hos instruktører som Lynch og Cronenberg, men fælles for disse tre instruktører er, at i deres forunderlige,

anti-realistiske og betændte universer, er den tøven, der fremstilles *indenfor* diegesen (de fiktive personers) sat ud af kraft, således at det fantastiske bliver et rent (fortolknings)anliggende mellem fortælling og tilskuer - en effekt (affekt?) af den fabulakonstruktion, det fortællende modarbejder. Noget lignende gør sig da gældende som Todorov bemærker om Kafkas *Forvandlingen* (1915):

Hos Kafka afstedkommer den overnaturlige hændelse ikke længere en tøven, thi den beskrevne verden er som helhed bizar, og lige så abnorm som den hændelse, den danner baggrund for (...) Han behandler det irrationelle som en del af spillet: hele hans verden følger en drømmelogik, hvis ikke en mareidtsagtig, der ikke længere har noget som helst at gøre med det virkelige. Selv om en vis tøven stadig gør sig gældende hos læseren, så griber den aldrig personen; og identificeringen, sådan som den kunne iagttages førhen, er ikke længere mulig. (Todorov: 153).

Slutningen. Som vi har set, vil narrativ *closure* i den fantastiske film være lig med *fantastisk closure*, idet udredningen af handlingens tråde nødvendigvis må indebære et valg, med hvilket tilskuerens vakslen mellem to hypoteser/forklaringsmodeller bringes til ophør; og i de tilfælde, hvor det fortællende iscenesætter denne tøven, men ikke træffer (eller rettere: lader tilskueren træffe) noget valg, som sætter *det der er gået forud* i relief, vil begge 'lukninger' være højst ambivalente; slutningen vil være åben for så vidt angår hovedgæden, spørgsmålet om det metafysiske - var det virkelighed, bedrag eller vrangforestilling? Med andre ord er den fantastiske film yderst plotdreven og de to gængse betydninger af *plot* som handlingsintrige og formalt system hænger sammen som ærtehalv. Slutningen antager heri en særlig betydning - enten som det definitive

punktum for fortællingen, som "skriver begyndelsen og former midten" (Brooks: 22) eller som noget, der *transcenderes*.

At indordne fortællingerne som værende enten uhyggelige eller vidunderlige (som ovenfor) afhængig af deres stillingtagen til det overnaturlige forekommer i dette perspektiv en noget vilkårlig og ikke videre frugtbar kategorisering; *det fantastiske* derimod betegner den dramaturgisk indskrevne tøven mellem fiktionens alternative virkelighedsscenerier som den kommer til udtryk i samtlige af de fantastiske film - uanset hvilken udvej de vælger (eller fravælger). Det kan overhovedet diskuteres, om det bør stilles som betingelse for at tale om det fantastiske, at det overnaturlige indgår som et element i handlingen. Når alt kommer til alt er Todorovs fantastiske tøven vel et forsøg på at indkredse en dramaturgisk tvivls- eller spændingstilstand, der måske nok forefindes i sin mest rene form i fiktioner, der omhandler overnaturlige fænomener, men som også indgår i andre typer fortælling, hvor tvivlrådigheden er fremtrædende - typisk i krimier eller gådeplots, der er kendetegnet ved at "årsagen og den skyldige er ukendt, og hvor historien har form af en undersøgelse," der afdækker "et forklarende mønster." Ganske som i den fantastiske fortælling er det "opdagelsen af dette mønster og dermed den skjulte historie, der er drivkraften i gådehistorier, både for hovedpersonen og modtageren" (Bondebjerg: 177f).

Det fantastiske er altså snarere en ikke nærmere definerbar narrativ tøven i et gådeplot, end det er uløselig knyttet til det overnaturlige (9). Det eneste der med sikkerhed kan siges om denne tøven er, at den er resultatet af en fortællestrategi, der eksplicit og dynamisk strukturerer (plotter!) det, litteraturkritikeren Peter Brooks

har benævnt læserens ”anticipation of retrospection” (Brooks: 23), forudnydelsen af det overblik, en fortælling almindeligvis frembyder i slutningen - det narrative begær efter *the end*:

Hvis fortællingens motor er begær, at sammenlægge og opbygge stadigt større meningsenheder, så ligger de ultimative meningsdeterminanter i *slutningen* og narrativt begær er ultimativt, ubønhørligt, begær efter slutningen. (Brooks: 52).

Når vi nu vender os fra den fantastiske film til den fantastiske *tv-serie*, er det værd at notere, at den serielle fortælleform indebærer en opløsning af begrebet slutning, en konstant udsættelse af *closure*. Serien er noget, der endeløst og evigt pågår og er grundlæggende fantastisk i den forstand, at hvert afsnit udgør et alternativt bud på, hvordan den samme historie kan fortælles igen (jf. episode seriens gentagelsesstrategier) og netop ikke kan fortælles *færdig* (jf. føljeton seriens forhalingsstrategier). Herved fastholder serien pr. definition sin seer i en tøven - i spændingsfeltet mellem lysten til at *få fortalt* og lysten til *afslutning*.

Tv-serien: Fordømt til gentagelse.

’Serienarkomanen’ er, med et udtryk lånt fra Peter Schepelern, ”fordømt til evindeligt serialitet” - til som Walter Craig i *Dead of Night* at sidde fast i en *déjà vu*-oplevelse og være nødsaget til at *følge med* for at finde ud af *hvordan det ender*, for da, i det tilfælde at den begærede slutning skulle indtræffe, at have glemte, hvordan det hele *begyndte*. Selvom næsten hver episode af politiserien *NYPD Blue* (1993-, *New York Blues*) indeholder et afsluttet krimiplot, er det til stadighed spændende at følge betjentenes privatliv og se, hvordan det udvikler sig over et længere stræk - uger,

sæsoner, år. Men også hovedbue-fortællingen, privatplottet, indhentes uvægerligt af tv-seriens cykliske logik, af det formulariske. Tre gange i løbet af seriens foreløbig 10 år har seriens faste omdrejningspunkt, den brovte, småracistiske og usympatiske Andy Sipowicz (som er god nok på bunden) været tvunget til at skifte makker; og hver gang har han kunnet besvare sin grønne kollegas forsmåede ”partners are supposed to trust each other” med et stadig mere livserfarent - ”...that develops in time”. To af de partnere, der nåede at blive venner med Andy, har lidt en voldsom død, han har haft prostatakræft, han har mistet en søn, han har mistet sin kone og har, forståeligt nok, flere gange været ved at slå sig (tilbage) på flasken. Hver gang har han (og manusforfatterne) dog indset, at *the show must go on* - og heldigvis har der været masser af rutinemæssige mordsjager at kaste sig over, så Andy kunne ’komme videre’. Endelig har kollegerne (et persongalleri, der har haft stor udskiftning undervejs) alle haft *deres* private historiebolde i luften og bidraget til seriens narrative langtræk med *sideplots* og dermed masser af delslutninger og nye begyndelser hen ad vejen.

En sådan sammensmeltning af flere historieføløb er også kendetegnende for den mere rendyrkede føljeton-serie, der stiller sin seer én slutning i udsigt, men gang på gang udskyder besvarelsen af de (karakter)drivende spørgsmål, jf. den klassiske *The Fugitive* (1963-67, *Flygtningen*): ”Hvem er den enarmede mand?” og de kortlivede *Twin Peaks* (1990-91) og *Murder One* (1995-97, *Alibi for mord*): ”Hvem myrdede Laura Palmer/Jessica?”

I *24* (2001-, *24 timer*) er Jack Bauer fra antiterrorheden CTU oppe imod konspirationer, hverken han eller vi kan gennemskue, men ét er sikkert: Han kæm-

per *hele tiden* og med alle midler *imod tiden* (og nedtællingen til den uundgåelige sæsonpause): Først for at forhindre et attentat mod præsidentkandidaten og for at finde sin kidnappede kone og datter, siden for at finde sin nu *forsvundne* kone og *atter* kidnappede datter; og, i den nye stabel 24, for at finde og uskadeliggøre en atom-bombe, der truer med at udslutte Los Angeles og med at udløse en krig. Jack finder naturligvis ikke bare bomben én gang, men først en attrap og siden den ægte vare, hvorefter plottet tager endnu en (ventet) uventet drejning. Den energi-pumpede fremdrift og det tikkende ur til trods (serien foregiver at være fortalt i *real-time*) forfølger fortællingen ikke nogen lige linie som f.eks. *Die Hard* (1988) eller *Speed* (1994), men har en særdeles snørklet fortællestruktur.

Dette er en indbygget fare ved føljetonserien: At personernes handlingsretninger, motiver og mål bliver slørede og ikke hænger sammen, hvis man tilbageskuende forsøger at få hold på dem. I 24 udviser især datteren Kim, der må siges at være mindst ligeså meget ”back” som Jack, (10) en tilforladelig evne til at træffe stupide beslutninger, hvormed hun konstant bringer sig selv i forsinkende og farefulde situationer (i modsætning til de karaktertegningende *dilemmaer*, Jack sættes i) - og hvorfor *skyder* Nina ikke bare Jack, når hun har chancen (og omvendt)? Der illuderes, som i de øvrige serier, evig progression og fremdrift, men:

bevægelsen hen mod slutningen modsvares af en stadig mere kompleks, afvigende, overskridende og spændingsfyldt modstand mod slutningen: de plottede karakterers handlingsrum. (Brooks: 156).

Ligesom *sequels* til spillefilm frembringer tv-serien med hver ny episode en vari-

ation over et allerede gennemløbet grundskema. Spillefilmsserier - der har tradition for at genoplive alt fra Frankensteins monster til Sigourney Weaver, uanset hvor effektivt den forrige film har sat punktum for et videre eventyr - planlægger imidlertid sjældent det serielle forløb (11). De vægter i højere grad det *episodiske*, det at fortælle en afrundet fortælling, og den mest kreative udfordring ved genoptagelsen/gentagelsen vil ofte bestå i at overskrive/udviske den forudgående films ’definitive’ slutning: ”Hvordan laver vi en 4’er, når 3’eren endte med at Ripley tog et hovedspring ned i metalraffinaderiets smeltedigel med flydende malm?” (12). Som modstykke hertil opererer de mest raffinerede tv-serier med en *kumulativ fortælleform*, dvs. at de kombinerer det episodiske med føljetonstrategier, således at der ophobes historieelementer og sker en dramatisk stigning på tværs af afsnit; selvom det enkelte afsnit kan have karakter af at være afrundet vil det altid (også produktionsmæssigt) være underordnet en planlagt helheds- og deldramaturgi (13).

Sædvanligvis siger man, at en fortælling skal have tre akter: En begyndelse, en midte og en slutning; men en tv-serie behøver ingen første og ingen tredje akt, den er én lang anden akt, én ekspanderende-kontraktiv midterdel, ét langstrakt *plot*. Personerne *er* præsenterede (eller bliver det undervejs), grundsituationerne etablerede og alt hvad vi har brug for at få genopfrisket for at hoppe på et igangværende handlingsforløb kan opsummeres i ”previously on...”-resumeer. Det er en accepteret konvention, at flere narrative tråde (med hver deres dramatiske kurve: begyndelse, midte og evt. afslutning) kan løbe synkront og afvikles på tværs af afsnit (og sågar på tværs af *serier* i form af *cross-overs*), at de kan forgrene sig eller blive bi-

lagt til fordel for atter andre, og at den eskalerende indviklethed omvendt kan ruller tilbage til *status quo* - og forgreningerne begynde forfra.

Som John Caldwell har pointeret, er den klassiske *story-tellings* æra forbi i *televisualitetens* tidsalder:

Tilskuerens uendelige indtræden i hvad der forekommer at være en grænseløs tekst understreger (...), at seerne ikke følger en historie, men et diskursivt spil, en tekstlig opvisning, som endeløst lægger op til og giver forventning om, men aldrig rigtig leverer, en historie. (Caldwell: 171).

Men hvorfor finder vi os i på denne måde at blive *holdt hen*? Hvorfor udsætter vi os selv for *serialiteten* (som i vores sammenhæng er synonym med *det fantastiske*), for en, som det hedder hos Schepelern, ”uendelig fortælling, fortalt af et elektronisk medium i liv og billede, *signyfying nothing*”? (Schepelern 1990: 19).

Ifølge Eco er det de *statiske* elementer i seriens ”iterative” fortællestruktur, seriepersonernes excentricitet og *stock behaviour* samt seriens *stock situations*, seeren nyder et gensyn med. Som vi har set, kan hårdhuede og sammensatte personligheder som Andy Sipowicz og Jack Bauer levere stof til ligeså uopslidelige serier, hvilket kan forklares med manuskriptgurun Robert McKees mantra ”plot is character, character is plot” (McKee 1999). Derudover kan det nydelsesfulde ligge i gensynet med så forskellige og tilbagevendende *situationsindslag* som Alexis og Krystles brydningskampe i *Dynasty* (1981-89, *Dollars*); Pembleton og Bayliss’ åndrige konversationer i *Homicide: Life on the Street* (1993-99, *Drabsafdelingen*); Fischer og La Cours betydeligt mindre åndrige ditto i *Rejseholdet* (2000-2); svinehandler Larsen & hunden Kviks ”det’ en tysker”-

nummer i *Matador* (1978-82); Scully og Mulders fremlæggelse af deres divergerende teorier/trossystemer (i fandiskurser kendt som ’mulderisms’ og ’scullyisms’) i *The X-Files*; de sorthumoristiske dødsfalds-friser, der introducerer ugens lig i bedemands-serien *Six Feet Under* (2001-); Tonys ugentlige terapi-sessions hos Dr. Melfi i *The Sopranos* (1999-); eller, med et eksempel fra alle advokatseriers moder: Perry Masons fremtvingelse af *denne uges* tilståelse i retssalen (”your witness, Mr. Mason”) med efterfølgende udredning af sagen over for hans sekretær Della Street og privatdetektiven Paul Drake (14):

læseren genopdager kontinuerligt, punkt for punkt, dét, som han allerede ved og ønsker at vide igen (...) Han opnår lystfølelse fra ikke-historien (hvis en historie da skal ses som et væv af udviklinger og begivenheder, der determineret bringer os fra et udgangspunkt til et slutmål, vi aldrig havde drømt om at ankomme til); adspredthederne ligger i gen-drivelsen af udvikling, i en tilbagetrækning fra fortid-nutid-fremtids-spændingen til fokuseringen på et *øjeblik*, der elskes, fordi det er tilbagevendende. (Eco 1984: 119).

Dermed ikke sagt, at seeren er ligeglad med de historier og udviklingsforløb (bemærk flertalsformen), serien *kan* være beholder for (sådan som termen ”nonstory”, ikke-historien, kunne indikere). Den fulde nydelse af variationen over det velkendte, serieformen er lagt an på, fordrer imidlertid en ’fantastisk’ overskridelse af fortællingen *per se*, således at seeroplevelsen går *ud over* hvad noget enkelt afsnit eller nogen historie kan fortælle; en seerkompetence, der er i stand til at værdsætte selv de mindste skemavariationer, som netop *heri* finder nydelse og derfor er parat til at se igennem fingre med de artificielle plotkonstruktioner, serierne ofte bevidst blotlægger, plagierer og parodierer.

Den dobbelte Mønsterseer. Med endnu et lån fra Eco er der i serieteksten, som i alle tekster, indskrevet en ”dobbelt Mønsterlæser”: Den naive læser ”bruger værket som en semantisk indretning, og ... er offer for forfatterens strategier, der skridt for skridt fører ham gennem en lang række forudsigelser og forventninger;” hvorimod den kritiske læser ”vurderer værket som en æstetisk frembringelse og vurderer de strategier, som teksten har sat i værk for at konstruere Mønsterlæseren på første niveau.” (Eco 1990: 126). I en receptiv-
 onsmæssig sammenhæng ville den kritiske seer kunne oversættes til ’the happy few’, de trofaste seere, der forstår at nyde en series *serialitet* og indlagte belønninger i form af f.eks. referencer tilbage i serieteksten (som Eco bemærker, forventer tv-stationerne, at disse ”få” udgøres af millioner). Den naive tilskuer er omvendt den kursoriske seer, som ingen forudsætninger har for at nyde denne seriens potentielle *merværdi*, men som finder andre meninger og nydelser (eller idiosynkrasier) i et vilkårligt enkeltstående afsnit. Den træne-
 de *Columbo*-seer vil f.eks. finde det morsomt, når den obligatoriske replik ”Oh, one more thing” i episoden *Try and Catch Me* (1977) er lagt i munden på den mordmistænkte krimiforfatterinde (Ruth Gordon); en indforstået detalje, der vil gå hen over hovedet på den uindviede seer, som dog ikke af den grund vil være forhindret i at nyde episoden for dens kvaliteter på første niveau - som en omvendt ’whodunnit’ (15).

I *Fornylse i det serielle* foretager Eco det tankeeksperiment, at der i et år 3000, hvor ”originaliteten igen er blevet noget værdifuldt”, kun er bevaret et enkelt afsnit af tv-serien om hans berømte landsmand Columbo, og spørger:

Hvordan ville vi læse dette værk? Ville vi bevæges af den originalitet, hvormed forfatteren har forstået at skildre den lille mands kamp mod de onde kræfter, mod kapitalismens magt og mod de herskende WASP’s opulente og racistiske samfund? Ville vi værdsætte denne effektive, koncise og intense skildring af det industrialiserede Amerikas bylandskaber? Ville vi, dér hvor serien kun viser enkelte glimt, fordi det hele allerede er fortalt i de foregående afsnit, se stor syntesekunst udfolde sig og en sublim evne til at fortælle ved antydninger? Med andre ord, hvordan ville vi læse et ”stykke” af en serie, hvis resten af serien var ukendt for os?

Han imødegår straks sit spørgsmål med en indvending:

hvad forhindrer os i dag i at læse serieprodukter på den måde? Svaret er: ikke noget. Der er ikke noget, der forhindrer os i det. Det er tværtimod muligt, at det netop er sådan, vi gør. Men når vi gør sådan, gør vi så det, som seriens normale brugere gør? Det tror jeg ikke. (Eco 1990: 137).

Ecos pointe er, at for en postmoderne æstetik består det sublime ikke i *kunstværket* (serieproduktet), men derimod i *ske-maet*. For brugeren af seriel tv fiktion er den primære opmærksomhed ikke identifikation med fiktionssubjektet/hovedkarakteren (”den lille mands kamp...”), men en identifikation med *mønstergentagelsen*; den trofaste seer deltager som en selvbevidst ”spiller-persona” i tv-seriens narrative spil og underkaster sig beredvilligt dette spils regler (Grodal 1990). En ’moderne’ æstetik, som hylder det unikke og originale (og den kunstner, der har frembragt det), har ikke meget at sige om tv-seriens rituelle gentagelsesmønstre og seerens rolle-bevidsthed (ligesom det i øvrigt er svært at pege på blot én forfatter/kunstner bag en tv serie).

Hvis vi f.eks. forestillede os, at det ikke var en hvilken som helst episode af *Columbo*, men den specifikke *How to Dial*

a *Murder* (1978), der var bevaret for eftertiden, ville en læsning på første niveau (den eneste som kan foretages, når resten af serien er ukendt for os) være blind for, at der netop i dette afsnit leges med seriens grundskema: Den ellers altid udspekulerede kriminalkommissær, som plejer at overliste morderen i en fredelig duel på intelligens, geråder tilsyneladende - og højst overraskende for den trofaste seer - i *livsfare*, da morderen pudser to bidske Doperman-hunde på ham (16). Også episodens drillende reference til *Fru Columbo* (som det er en uskreven regel, at vi aldrig får at se), ville være uforståelig for en sådan læsning (17). Disse rituelle og mytiske aspekter udgør en del af selværdigheden for "seriens normale brugere", men vil være aldeles tabt for fremtidens kulturarkæolog, der kun har et 'stykke' af serien foran sig (og for den forsker, der i dag ikke vil gøre sig den ulejlighed at sætte sig ind i et omfattende værkkompleks). Men det er naturligvis ikke nogen tilfældighed, at de er der. De er en del af seeroplevelsen på andet niveau, og dramaturgisk indskrevet i serieteksten.

Hovedbue-fortællingen. *Columbos* variationsstrategier - "den måde, hvorpå det, der i bund og grund er ens, hele tiden bliver bearbejdet for at få det til at se anderledes ud" (Eco 1990: 126) - er for intet at regne mod frugterne af den kreative eksperimenterelyst, der siden 80'erne har præget amerikansk tv-fiktion. Steven Bochcos banebrydende ensemble-serie *Hill Street Blues* (1981-87) førte politiseriens afsluttede historier sammen med *soap opera*'ens uafsluttede; *M*A*S*H* (1972-83) gjorde det samme for *sit com*-genren, mens detektivserierne *Magnum PI* (1980-1988) og *Remington Steele* (1982-87) pegede frem mod 90'ernes populære seriekoncepter

med oprettelsen af endnu mere vidtrækkende og eksplicite kontrakter med den trofaste seer. Dels anspreddes i højere grad til en opdagelse af seriens evner til fornyelse på episodeniveau, dels til en løbende akkumulering af intratekstuel viden, dvs. til opbygningen af en seerkompetence på andet niveau (serien fordrer kendskab til tidligere afsnit i serien).

Inspireret af den succesrige evighedsføljeton *Dallas* (1978-91) er Remington Steele og Thomas Magnum (i modsætning til klassiske seriefigurer som Columbo, McCloud og Kojak) blevet understyret med en omfattende *backstory*, som udfoldes over flere sæsoner: "Remington Steele" hyres af den kvindelige privatdetektiv Laura som fiktiv arbejdsgiver pga. hendes problemer med at skaffe klienter på egen hånd. Han har en broget fortid som gentleman-tyv, og netop mysteriet om hans sande identitet (han kender ikke selv sit rigtige navn) udgør én af seriens faste drillerier - vi får det ikke opklaret før i 1987, hvor 3 afsluttende *tv-movies* (6 dobbeltepisoder) samler seriens løse ender.

Hawaii-detektiven Magnum er ansat til at vogte over sikkerheden på den offentlighedssky forfatter Robin Masters' luksuøse ferieresidens (og kører rundt i dennes røde Ferrari). Denne tjans bringer ham ofte på kant med den britiske stivstikker Higgins, der har det daglige opsyn med stedet, og som måske er identisk med Robin (i bedste *Charlie's Angels*-stil får vi aldrig den mystiske arbejdsgiver at se, dog lægger Orson Welles i et par episoder stemme til ham) (18). Som Vietnamveteran har Magnum adskillige traumatiske oplevelser i bagagen, bl.a. træder hans vietnamesiske kone pludselig en dag ud af fortiden; og i et senere afsnit møder vi hendes datter, som Magnum måske er far

til. Ved hjælp af små vink i afrundede episoder såvel som hele (evt. dobbelte) afsnit dedikeret til formålet *cues* seeren til at konstruere sådanne hovedbue-fortællinger eller *story arcs* og til på baggrund heraf at opstille forventninger til fremtidige udviklinger - hypoteser af indlysende mere udfordrende karakter end banale gisninger som ”hvem skød J.R. (igen)?”.

What if...? Ved siden af denne kumulative spændingsopbygning på værkniveau, bliver det en udbredt foreteelse på episodeniiveau at eksperimentere med selvrefleksivitet, genreblanding og intertekstualitetsformer; en praksis *Star Trek* (1966-69) samt de britiske pop-serier *The Avengers* (1961-69) og *The Prisoner* (1967-68) havde banet vejen for. Det kan siges, at disse episoder ophæver seriens normalt gældende spilleregler og sætter de ’statiske uvariable’ i spil derved at grundskemaet omplantes til fantasi- og drømmeverdener, jf. f.eks. *M*A*S*H* episoden *Dreams* (1980), hvor den frustration over krigens meningsløshed, lægestaben fra hospitalsbarak 4077 ellers normalt holder sig fra livet med sarkastisk humor, får afløb i en række knugende, angstfyldte og surrealistiske drømmesekvenser. Ofte benyttes netop drømme eller en slags fiktion-i-fiktionen model til at irammesætte enkeltepisoden og isolere den i forhold til den overordnede fortællings lineære kausalitet.

I *Remington Steele: Sting of Steele* (1983) kombineres intra- og intertekstuelle strategier, da to personer fra henholdsvis Lauras og Steeles fortid - hendes mor og hans mentor (som fire år senere viser sig at være hans far) - dukker op i en episode, der åbenlyst plagierer svindlerkomedien *The Sting* (1973, *Sidste stik*). *Magnum: Murder by Night* (1987) er til gengæld ren genreleg og stiløvelse; Magnum falder i

søvn over en krimi, han er ved at skrive, hvorefter episoden udfolder sig som en *noir*-inspireret 40’er-*whodunnit* i sort/hvid med Magnum som *private eye* og seriens faste persongalleri i de øvrige ’roller’. Inspirationskilden er naturligvis det notorisk berømte afsnit af *Moonlighting* (1985-1989, *De heldige helte*): *The Dream Sequence Always Rings Twice* (1985), hvor Maddie og Dave drømmer hver sin version af den samme film noir historie med hinanden som elskende, dvs. som henholdsvis *homme* og *femme fatale* (19). Det særlige ved denne form for metafiktionel leg, er, at den tillader en overskridelse af seriens uskrevne love, hvilket i *Moonlightings* tilfælde vil sige den regel, at samleje mellem Maddie og Dave er udelukket, fordi den uforløste seksuelle tiltrækning imellem dem udgør én af seriens grundpræmisser (ligesom i *Remington Steele* og *The X-Files*) (20).

På tilsvarende måde kan Magnum i *Murder by Night* vågne op til Higgins’ rosende omtale af hans talenter som krimiforfatter (han har læst manuskriptet til den historie, vi lige har set), kun for at opdage, at han stadig drømmer (verden er stadig i sort/hvid!): Higgins ville aldrig rose noget, Magnum havde skrevet...

En afledt variationsstrategi spekulerer, med et anerkendende nik til Capras *It’s a Wonderful Life* (1946) og Dickens’ *A Christmas Carol* (1843), over, hvad den givne serie ville være blevet til, hvis centrale personer aldrig var blevet født, eller hvis deres tilværelse havde taget en radikalt anden drejning. Serier, der har benyttet en sådan *what if*-formula, tæller bl.a. *Moonlighting: It’s a Wonderful Job* (1986), *Married With Children* (1987-97, *Vore værste år*): *It’s a Bundyful Life* (1989), *Dallas: Conundrum 1+2* (1991) og *Friends* (1994-, *Venner*): *The One That Could Have*

Been 1+2 (2000). Formulaen er imidlertid på ingen måde unik for tv-serien; den er fast integreret i *Marvel*-universet og, som Eco har vist det, også i *Superman*-tegnese-riens *Untold Tales* og *Imaginary Tales*, hvor der bl.a. fabuleres over, hvad der ville være sket, hvis Superman i stedet for at opret- holde "sit implicitte kyskhedsløfte" havde giftet sig med Lois Lane. *What if*-fortæl- lingerne kan ses som en undertype til det, Eco benævner *loop-serien*, som kendeteg- nes ved at handlingen udspiller sig i et drømmeagtigt univers, hvor tiden, kausa- liteten og hovedpersonernes lineære "van- dring mod døden" er ophævet (Eco 1984; 1990). Med dem kan seriens grundformel gøres elastisk og (kommerciel) langtids- holdbar; variationsmulighederne er uen- delige - kun fantasien, og skuespillernes naturlige ældning, sætter grænser.

Den fantastisk-fantastiske tv-serie. Som vi har set, er *det transcenderende* et iboende træk ved tv-serien, både på et overordnet fortælle-mæssigt plan (udsættelsen af *clo- sure*) og som en mere specifik form for re- petitions/variationsstrategi (brud på seri- ens grundregler). Denne dobbelte grænse- overskridelse er nærmest blevet en fast konvention for tv-serien, hvorved den lægger det paradoks for dagen, at "uende- lig variabilitet har alle gentagelsens egen- skaber og meget få af fornyelsens" (Eco 1990: 132). Den "uendelige variabilitet" nøjes imidlertid ikke med at konstruere en mønsterseer, som finder nydelse i at se seriens *stock characters* i nye situationer samt *stock situations* omplantet til uvante miljøer/genrer; med *what if*-historierne introduceres der oven i denne betryggen- de mønstergentagelse en narrativ/tematisk tøven, som kan minde meget om den, der var på spil i den fantastiske film. For at parafrasere Todorov kan det siges, at for

tv-serien er det fantastiske den tøven, en seer, der kender seriens love, fornemmer, stillet over for et tilsyneladende brud på disse regler. Attraktionen består med an- dre ord i det regelbrud, der ikke er noget *egentligt* brud, fordi det, også i fiktionen, er klart markeret som fantastik, som en imaginær overtrædelse af seriens uskrevne love.

Mere interessant er det, når *what if*- scenarierne er integreret i et sammenhæn- gende fiktivt univers, dvs. fremstår som reelle muligheder på handlingsplan med *konsekvens* for seriens hovedbue-fortæl- ling og det videre forløb. Dette ses for- trinsvis i den mere 'fantastiske' ende af genrespektret - i tv serier, der, hvis ikke det var fordi vi havde forkastet denne ka- tegori, kunne karakteriseres som 'vidun- derlige', idet de typisk udspiller sig i magi- ske verdener, der befolkes af dæmoner, mutanter og udenjordiske væsener; hvor ufoer og en avanceret form for teknologi er accepteret som virkelige og fænomener som astralprojektion, tidsrejser og paral- leluniverser anerkendt som naturlige. I disse eventyrlige serier sætter fortællingen ikke følgestrengt klammer rundt om det formelsprængende ved at motivere det som drøm eller ironisk distanceret meta- fiktion, men lader seriens etablerede vir- kelighed være truet af en alternativ (*endnu mere* vidunderlig) virkelighed (21).

I de fantastiske tv-serier er regelbrudene ikke længere nogen ufarlig leg, men udgør en ligeså reel fare for de fiktive personer som Doperman-hundene gjorde for Columbo i *How to Dial a Murder*. Hvor seeren i dette tilfælde dog højst for et kort øjeblik frygtede for, om hundeangrebet ville sætte Columbo ud af stand til at ven- de tilbage i fremtidige episoder, da vil tvivlen - seerens frygt for at det kendte, det han gerne vil vide igen, *ikke* vender til-

bage - i de fantastiske serier ofte være strakt ud til at være hele episoder og denne tøven ganske overskygge den historie, der i øvrigt fortælles. Todorov bemærker et sted, hvordan det overnaturliges (transcenderendes) basale funktion i forhold til det fortællende er at bryde eller genoprette en etableret ligevægt eller ubalance (Todorov: 146f); for den fantastiske tv-serie vil denne ligevægt/ubalance sige de karakteregenskaber og grundregler, den trofaste seer har opbygget et privilegeret kendskab til. Når f.eks. Scully i *The X-Files: Duane Barry* (1994) bliver kidnappet og i de næste afsnit er forsvundet, er det et (midlertidigt) brud på den konvention, at Mulder og Scully altid klarer ærterne. Indtil Scully bliver fundet i koma, og da tilbringer et helt afsnit i en tilstand mellem liv og død, må Mulder efterforske x-filer på egen hånd, uden det nødvendige modspil fra sin partner (han er hende oven i købet 'utro' med en kvindelig vampyr). Imens afventer seeren i spænding, om Scully vil dukke op igen, og siden om hun vil genvinde bevidstheden, således at balancen kan blive genoprettet og hovedbue-fortællingen fortsætte med at udrulle sig.

Denne type tøven begrænser sig naturligvis ikke til den fantastiske serie, men er også forhånden i f.eks. *Homicide: Life on the Street* og *NYPD Blue*, hvor hhv. Frank Pembleton rammes af en slagtilfælde og Bobby Simone får en hjerteinfektion (22). I begge disse tilfælde lades seerne over flere afsnit i spænding om, hvorvidt hovedkaraktererne vil komme til hæfterne igen. I modsætning til disse plots, er Scullys forsvinden i *The X-Files* dog omgærdet af mystik og gåde (det er uvist om hun bortføres af rumvæsener eller af regeringen). Der er endvidere med *The X-Files* ikke tale om nogen ensemble-serie, men om en se-

rie, der er bygget op omkring og afhængig af to hovedkarakterer, deres bundforskellige trossystemer og den tøven, det afføder i seeren, når serien truer med at lade dem mødes i den syntese, der ville betyde *closure* - enden på serien.

Strengt fortroligt. I *The X-Files* er grundformlen den, at Scully som rationel og videnskabeligt funderet retsmediciniker leverer kvalificeret og konstruktivt modspil til Mulders ukritiske accept af det paranormale og blinde tro på ufoer. Hvor Mulder tolker svitsede trætoppe som et tegn på ufoaktivitet, går Scullys tese på elektrisk storm (jf. *Conduit*, 1993). Seriens motto "the truth is out there" kompletteres af Scullys tilføjelse "...but so are lies". Gang på gang nærmer deres konklusioner sig hinanden, men selvom seeren sjældent er i tvivl om, at det er Mulder, som har ret i sine fantastiske (konspirations)teorier, kommer de aldrig ud af en episode med en enslydende forklaring på de mystiske hændelser, vi har været vidner til. Scully finder aldrig det ubestridelige *bevis*, hun leder efter og Mulder aldrig den *sandhed*, han søger - i det mindste ikke før i det definitivt sidste (og skuffende) afsnit af serien med den sigende titel *The Truth* (2002). Når agenterne for en sjælden gangs skyld stirrer det samme fantastiske i øjnene, kan Scully (bort)forklare det som "a madness shared by two" (jf. *Folie a Deux*, 1998), eller de må fremlægge divergerende rapporter for deres chef - som i *Bad Blood* (1998), der skildrer omstændighederne omkring Mulders overlagte drab på en teenagedreng gennem de tos stærkt subjektive *flashback*-beretninger. I *Field Trip* (1999) har agenterne indåndet svampesporer og er intetanende ved at blive trukket ned under jorden og fordøjet af en kødædende kæmpeplante (!), mens de



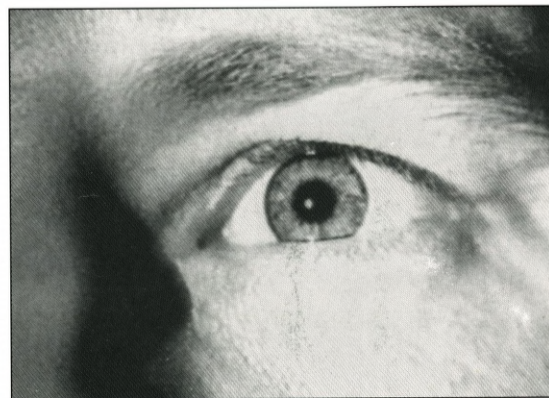
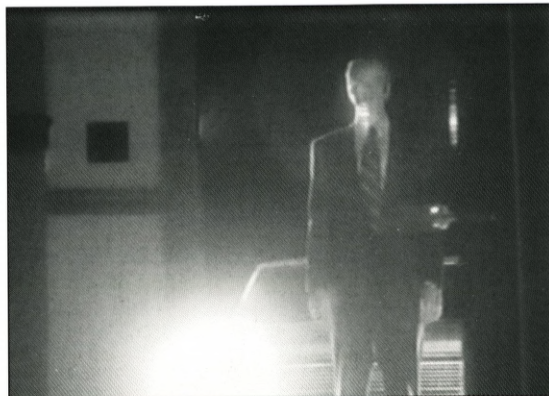
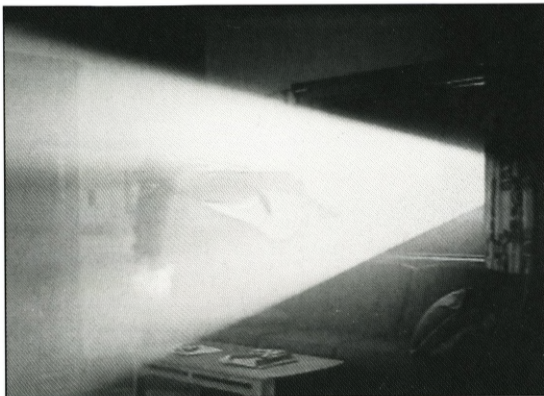
The X-Files. Den blå time; Scully er i koma og svæver mellem liv og død. Fra: *One Breath* (1994), øverst, *Revelations* (1995), nederst t.v., *Oubliette* (1995).

hallucinerer en handling involverende ufoer og bortførelser. Seernes (og Mulders) tøven bliver vakt ved at Scully, konfronteret med en vaskeægte *alien*, ikke reagerer med sin sædvanlige skepsis, men tværtimod giver Mulder *ret*. I *alt*: ”I don’t know what to say, Mulder... where to begin... you were right.”

I de episoder, hvor sagerne er af religiøs art, er rollerne vendt på hovedet. Her fremstår Scully som den troende, mens det er ateisten Mulder, der synes blind for den evidente, om end stadig metafysiske, sammenhæng (jf. *Revelations*, 1995; *All Souls*, 1998). Serien kulminerer i seriens 5.sæson med at Mulder bliver overbevist om, at alt hvad han, og vi, tidligere har troet på, har været en løgn: *I ’virkelige-*

den’ har den amerikanske regering siden anden verdenskrig arbejdet aktivt for at holde liv i myten om ufoer for at lede offentlighedens opmærksomhed væk fra militær oprustning og ambitionen om global dominans (jf. *Redux II*, 1997).

Tidligere episoder har effektivt bygget op til dette vendepunkt ved at vise en mere og mere formørket Mulder: I *Paper Hearts* (1996) er han i tvivl om hvad der rent faktisk skete den aften i 1973, hvor han (troede at han) så sin søster Samantha blive bortført af en ufo - var det i stedet en seriemorder, som tog hende? I *Demons* (1997) plages han af foruroligende barndoms minder, som antyder at hans mor ved mere end hun vil rykke ud med, men da han har været påvirket af hallu-



The X-Files. Blev Mulders søster bortført af aliens eller offer for en seriemorder? Sandheden er derinde ... Fra: Little Green Men (1994), øverst t.v., Paper Hearts (1996), øverst t.h., Demons (1997).

cinogener, er det uklart, om minderne er ægte. I *Gethsemane* (1997) er han på randen af selvmord. Mulders begyndende vaklen i sin tidligere så klippefaste overbevisning om at der findes ufoer modsvares af Scullys trinvis åbning over for *det vidunderlige*; hun bliver mirakuløst helbredt for kræft, finder ud af at hun har en 3-årig datter og oplever en nærkontakt af tredje grad - hændelser, der alle har sammenhæng med hendes bortførelse i 2.sæson (Jf. *Redux II/ Christmas Carol/ Emily*, 1997; *Patient X/ The Red and the Black*, 1998). Efter *Fight the Future* (1998), det 'afsnit' af serien, der gik i biograferne, falder serien tilbage i vante gænge og genvinder kun sporadisk fordums saft og kraft i eksperimenterende enkeltstående afsnit.

Dobbeltgængerland. Som Mulders tiltagende sortsind og tvivl i *The X-Files* antyder, er der rig mulighed for at se vrangen af de fantastiske seriers etablerede virkeligheder i de nøgleepisoder, der udforsker skjulte, mørke og overraskende sider ved hovedkaraktererne. Det prægnante slutbillede af den besatte agent Cooper foran 'Bobs' spejlbillede i sidste del af *Twin Peaks*, en serie, der konsekvent leger med dobbeltheden, det at intet er hvad det synes at være, vil have brændt sig fast på de flestes nethinder, men bytte-krop-, personlighedsskyggeside- og dobbeltgængerhistorier har eksempler tilbage til *The Case of Mr. Pelham* (1955) fra antologiserien *Alfred Hitchcock Presents* (1955-65, *Alfred Hitchcock præsenterer*), *The*

Avengers: Who's Who? (1968), *The Prisoner: The Schizoid Man* og *Do not Forsake Me Oh My Darling* (1968) samt *Star Trek: The Enemy Within* (1966) og *Amok Time* (1967). Sågar Krystle fra *Dynasty* har haft en dobbeltgænger.

I *Star Trek: The Next Generation* (1987-94): *The Best of Two Worlds 1+2* (1990) får vi lejlighed til at se en ond udgave af Captain Picard, da han bliver assimileret af hovedfjenden *the Borg* (en race af cyborgs med en kollektiv bevidsthed) og som *Locutus of Borg* bekrieger sit eget skib og menneskeheden. I samme serie har androiden Data en ond 'tvillingebror', den næstkommenderende Riker spaltes ved et teleportations-uheld i to, osv. I *The X Files: Small Potatoes* (1997) er en mutant i Mulders skikkelse nærved at forføre Scully, og i *Dreamland* (1998) bytter Mulder krop med *Majestic*-agenten Morris - begge Mulder-kopier nyder tilværelsen som single FBI-agent på en måde, vi aldrig har oplevet Mulder selv gøre det - den ene giver ham tilmed et velment råd: - "...live a little".

I *Buffy the Vampire Slayer: Halloween* (1997) påkalder en kostumeudlejer en forbandelse over de personer, der har lejet kostumer fra hans forretning, hvorved de forvandles til det, de er klædt ud som: Små børn bliver til vampyrer, hekse og djævle; deres ledsager og 'beskytter' Buffy tror hun er en sart, adelig kvinde fra 1700-tallet, nørden Xander bliver til en hårdkogt soldat og den generte pige Willow forbliver som den eneste 'sig selv' - dog i en transparent spøgelsesudgave, fordi hun er klædt ud som *ghostly ghost*. Situationen bliver farlig, da vampyren Spike ser sit snit til at slippe af med Buffy, der for en gangs skyld er et nemt og hjælpeøst offer. Tidligere har Buffy forsøgt at overtale Willow til at klæde sig ud som

noget mere udfordrende end lagenformummet gespenst: "you're missing the whole point of halloween... it's come as you aren't night!"; ironisk nok er det netop Willows fantasiløshed og manglende mod til at vise sig som hun ikke (tror hun) er, der gør hende i stand til i episoden at fremstå som den handlingsduelige, mens den sædvanligvis frygtløse Buffy besvimer ved synet af den fredelige vampyr Angel (24).

Den ved en sigøjner-forbandelse besjælede og derfor samvittighedsnagede og gode vampyr Angel, som Buffy er ulykkeligt forelsket i (og som får sin egen spin-off serie, da han flytter til LA og her åbner et detektivbureau) kæmper bestandigt med at holde sin indre dæmon i ave og er dermed en perfekt seriefigur, evig dobbelt og modsætningsfyldt - i tilgift har han mere end 200 års *backstory*, en enorm fortid med et væld af tidligere vampyrfrænder, ofre og hævnerrige vampyrjægere, der jævnlige dukker op og er med til at skrive seriens 'fremtid'.

I dobbeltepisoden *This Year's Girl* og *Who Are You?* (2000) har den forræderiske og rebelsk-tøjlesløse vampyrdræber-kollega Faith overtaget Buffys krop og fører sig frem som 'slem pige' på en måde som den 'pæne' Buffy aldrig ville have gjort, bl.a. forfører hun Buffys kæreste til fræk sex. Der er utallige eksempler på, at også seriens øvrige figurer besættes af ånder, spaltes i to, går i barndom, får hukommelsestab eller endog, som i musical-episoden *Once More, With Feeling* (2001), bryder ud i (ufrivillig) sang, hvorved seriens etablerede konventioner konstant udfordres og de fiktive personers indbyrdes roller uddybes eller vendes på hovedet - med fare for at det, vi ved og gerne vil vide igen aldrig bliver helt det samme.

Mangfoldige er de episoder af *Star Trek:*

The Next Generation, *Deep Space Nine* (1993-99) og *Voyager* (1995-2001), hvor holo-dækket (en holografisk, computer-skabt underholdningsverden til almindelig adspredelse, hvis sikkerhedsprotokoller påfaldende ofte går 'off-line') har leveret stof til tøven hos såvel seer som fiktive personer om, hvad der er virkelighed og hvad illusion. I *Voyager: Worst Case Scenario* (1997) f.eks. gør besætningen mytteri, indtil det et godt stykke inde i episoden går op for os, at vi sammen med B'Elanna befinder os i en "holo-novelle", et træningsscenarioprogram, udarbejdet af sikkerhedsofficeren Tuvok.

I den bemærkelsesværdige *Course: Oblivion* (1999) går det, efter små tegn på at skibsskroget er i opløsning og den grvide B'Elannas tragiske død, op for den chokerede Captain Janeway, Tuvok, m.fl. (og seerne), at besætningen ikke er sig selv, men en race af biomimetiske væsener, duplikater af den rigtige besætning, som tidligere har doneret dna til dem: "We are all duplicates: None of us are real". Da såvel skibet som duplikatvæsenerne trues af molekylær nedbrydning, fordi de ikke er levedygtige uden for deres egen atmosfære, må de lægge deres kurs om fra det, de troede var deres hjem, jorden (*Voyager* er slynget ud i en fjern del af galaksen og søger efter en vej tilbage til alfa-kvadranten), til den planet, de kommer fra. Desintegrationen er imidlertid så fremadskreden at besætningsmedlemmerne dør én efter én, efterhånden som deres cellevæv forfalder; det lykkes dem end ikke at sende en tidskapsel med optegnelsen af deres bedrifter ud i rummet - også den bryder sammen: "Personal logs... mission logs... All our history gone". Kort før det rigtige (?) *Voyager* ankommer til det ukendte skibs sidst kendte koordinater, kollapser det og dets nødråb og destrukti-

on noteres som en fodnote i logbogen. Det dupligerede *Voyagers* eventyr er alene blevet seerne til del - og spørgsmålet er, hvor mange af de eventyr (tidligere episoder), vi *troede* var det ægte *Voyagers* i virkeligheden var duplikaternes...

I *Star Treks* univers findes ingen absolutte og ingen endegyldige sandhed. Personer kan dø og dukke op igen fra en anden tidslinie sådan som sikkerhedsofficeren Tasha Yar, der dør en meningsløs død i *Skin of Evil* (1988), men stadig er i live efter en tidsfluktuation i *Yesterday's Enterprise* (1990) (23). Eller det kan i glimt antydes, at virkeligheden er en relativ størrelse, som i *Parallels* (1993), hvor tusinder (!) af identiske *Enterprise*-skibe fra alternative virkeligheder dukker op, da der opstår en sprække mellem dimensionerne. Ét af skibene prøver på at sabotere dimensionsretableringen - det stammer fra en virkelighed, hvor føderationen er i krig med *the Borg*, Riker er kaptajn og Picard samt det meste af besætningen omkommet. Situationen er håbløs og de vil for ingen pris sendes tilbage til *deres* virkelighed...

Alternative virkeligheder. Idéen om alternative virkeligheder og paralleluniverser introduceres i *Star Trek: Mirror, Mirror* (1967), der viser en verden, hvor stjerneflåden er korrumpert og de centrale karakterer yderst flossede i kanten. Parallelverdener, konsekvensetik og tidsparadokser er siden blevet et flittigt benyttet plotelement i de foreløbig fire spin-off-serier, *Star Trek* har kastet af sig - senest i *Enterprise* (2001-): *Shockwave I+II* (2002), men også i de øvrige fantasiserier.

I *The X-Files: 4D* (2001) er en seriemorder i stand til at myrde i én dimension og holde sin sti ren i en anden - agenterne Reyes og Doggett er på sporet af ham,

men det koster Reyes livet, og under jagen på hendes morder bliver Doggett suget med over i det forkerte univers (det rigtige, for seerne), hvor han bliver skudt. I resten af episoden er han lam fra halsen og nedefter og udelukkende i stand til at kommunikere i morsekode med sin ene pegefinger. Da Doggett ikke kan eksistere i to dimensioner på samme tid, tvinges *denne virkeligheds* agent Reyes til at begå medlidenhedsdrab for at bringe *sin* Doggett tilbage ("2 Doggetts can't be in 1 world. You can fix") (25).

I *Buffy the Vampire Slayer: The Wish* (1998) ønsker den i kærlighed forsmåede Cordelia, at Buffy aldrig var kommet til Sunnydale – og en hævdæmon opfylder hendes ønske: Som ved et trylleslag befinder Cordelia sig i en alternativ virkelighed, hvor antallet af elever på Sunnydale High godt nok er reduceret betydeligt pga. vampyrplagen (som Buffy ikke har kunnet holde nede), men i det mindste har hun genvundet sin popularitet hos popveninderne. I denne dystre verden lever Mesteren, vampyrernes 'ældste', stadig og vennerne Xander og Willow er blevet til vampyrer, som inden længe sætter deres tænder i og deler Cordelia. Det bliver da op til den alternative Giles, skolens bibliotekar og i den virkelige verden Buffys "vogter", at lytte til sin indre tøven og overtale vampyrdræberen (som han i dette univers aldrig har mødt) til at komme til Sunnydale og skabe orden i kaos. Selv fremmaner han i et desperat forsøg på at reversere Cordelias ønske hævdæmonen Anyanka; det lykkes ham på et hængende hår, efter at vi i en bevægende slow-motion sekvens har set de sidste af seriens hovedkarakterer dø i en blodig massakre og Mesteren dreje halsen om på Buffy. "You trusting fool, how do you know the other world is any better than this?", hvæser

Anyanka, hvortil Giles svarer: "because it *has* to be!". Men selvom seriens virkelighed således genoprettes og ingen af personerne husker noget, fordi episoden jo aldrig er 'sket', er det ikke ensbetydende med, at vi har set det sidste til Cordelias 'ønskeverden'. I *Doppelgängland* (1999) forsøger Anyanka/Any, som nu er fordømt til at leve som menneske (hun bliver siden en del af seriens faste persongalleri, gen- og atter afdæmoniseret), ved hjælp af sort magi at gribe ind i det parallelunivers hun skabte i *The Wish* for at generobre sit "kraftcenter" (en halskæde).

Dette har den utilsigtede effekt, at den onde vampyr-Willow rives med over i den virkelige verden, hvor hun når at dræbe, tortere og skabe en god del forvirring - ikke mindst i sit 'gode jeg' - inden hun ekspederes tilbage til sin egen dimension (tidsnok til at blive spiddet sådan som vi så det ske i *The Wish*). Det er karakteristisk, at Willows møde med sit frigjorte onde jeg i lak og læder får hende til at opdage nye sider af sig selv ("I think I'm kinda gay") og at det samtidig er et forvarsel om, hvad der vil ske i fremtidige episoder, hvor Willows flirt med magien bliver til en afhængighed, som, da hun optændes af hævnbegær, fordi hendes (pige)kæreste bliver dræbt, forvandler hende til 'Dark Willow'. Tilsvarende får Xander ved flere senere lejligheder brug for sine erfaringer som soldat i *Halloween*, og Picards oplevelser som Locutus vender tilbage for at besøge ham, da Commander Sisko fra spin-off-serien *Deep Space Nine* viser sig at have mistet sin kone under et af Locutus/Picard ledet angreb, osv.

David Bordwell har i en artikel beskæftiget sig med "film futures" og vist, hvordan film som *Lola rennt* (1998, *Lola*), *Przypadek* (1982, *Blind chance*) og *Sliding Doors* (1998), der reflekterer over alterna-

tive fremtider/virkeligheder, er nødt til at koge komplicerede kvantefysisk-relativitetsteoretiske og filosofisk moralske problemstillinger ned til kognitivt overkommelige narrative størrelser: "instead of the infinite, radically diverse set of alternatives evoked by the parallel universes conception, we have a set narrow both in number and core conditions... in film, powerful storytelling traditions reshape such uncommonsensual ideas into something far more familiar." (Bordwell 2002).

Som denne artikel forhåbentlig har givet en antydning af, er sagen ikke helt så enkel for tv-seriens vedkommende. Den fantastiske tv-serie adskiller sig fra den fantastiske film ved at opløse de klassiske traditioner for *storytelling*. Filmfortælling er nødt til at tage hensyn til, at vi maksimalt kan forestille os en eller to alternative kæder af begivenheder fra et bestemt forgreningspunkt i handlingen, og ikke 20 eller 60. Dette gælder, som vi har set, også for enkeltepisoder i tv-serier (26). Men selvom også tv-serien i én episode privilegerer én historie/virkelighed frem for de øvrige (som regel den sidst sete), er episodens konklusion højst et tekstuel afbræk i serieteksten. Den fantastiske tv-serie er en sig evigt udfoldende "multiple draft"-fortælling, der i sig rummer alle tænkelige fremtider, fortider og virkeligheder.

Noter

1. "Psykoanalysen har erstattet (og dermed overflødiggjort) den fantastiske litteratur. Der er i dag ikke behov for at ty til djævelen for at kunne tale om et overstærkt seksuelt begær, ej heller til vampyrerne for at kunne beskrive den tiltrækning, ligene udøver: psykoanalysen, og den litteratur der direkte eller indirekte er inspireret af den, omtaler disse fænomener i utilslørede vendinger. Den fantastiske litteratures temaer er bogstaveligt taget blevet de sidste halvtreds års psykologiske forsknings."

Todorov: 143.

2. Det er ikke tilfældigt at historieskelettet i *Les Diaboliques* og *Vertigo* har udprægede lighedstræk. Begge film bygger på forlæg af Pierre Boileau m.fl.
3. Herved adskiller *Cat People* sig fra hovedparten af de klassiske monsterfilm fra samme periode (og deres tysk-ekspressionistiske forløbere), der i ekspositionen allerede er i det vidunderlige og lægger vægten på gestaltningen af det overnaturlige (vampyrer, varulve osv.) vha. sminke, effekter og kulisser.
- 4) I bogen bliver guvernantens sirligt nedfældede beretning læst op for et lukket selskab 20 år efter hendes død. Filmen har bevaret en flashback-ramme med guvernanten, der folder sine hænder i bøn: "I only wanted to help the children...".
5. Trick endings er på ingen måde nogen ny opfindelse, jf. bl.a. Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919). Tod Brownings *Mark of the Vampire* (1935), en slags genindspilning af *London After Midnight* (1927), lægger ud som en gedigen vampyrfilm, men tager med slutningen en overraskende drejning og afslører alt vampyrhejs som et udspekuleret bedrag, der har været led i opklaringen af et mord. I Benjamin Christensens *Seven Footprints to Satan* (1929) kaster slutningen ligeledes et forklarelsens lys tilbage over de forudgående tilsyneladende okkulte tildragelser, da vores helt viser sig at have været den intetanende hovedperson i et avanceret fødselsdags-rollespil, der har til hensigt at kurere hans eventyrlyst. Langs *The Woman in the Window* (1944), Jacobsens *Brevet fra afdøde* (1946) og Wilders *Witness for the Prosecution* (1959) er forgængere for film som *The Usual Suspects* (1995), *The Game* (1997), *The Matrix* (1999) m.fl.
6. At der er tale om skildringen af en drøm - og drømme i drømmen - antydes af mellemteksterne og af at Gray i nøglescenen, hvor han oplever sin egen begravelse, er ikklædt pyjamas. Ligesom 'virkelighedens' sovende Gray i kroværelset, er han ude af stand til at gribe ind i drømmen, passiv tilskuer og samtidig medvirkende.
7. Betegnelsen 'den fraværende årsag' stammer fra David Bordwell, der i sin analyse af *Vampyr* fremhæver "the absent cause" som et strukturerende princip i filmens narration: "the film continues to hesitate over its enigmas. Such hesitation weakens the

- sequential relations of story events and, by making events in the plot impossible to link with causes, extends the troubling strategy of the plot." Jf. Bordwell 1981: 95.
8. Handlingen: Craig ankommer i bil til et øde landsted. Her er han ventet af en gruppe mennesker, han aldrig tidligere har mødt, men som han synes at kunne huske fra en drøm; han husker episoder, der endnu ikke er indtruffet, personer, der endnu ikke er mødt op, historier som endnu ikke er fortalt, men alt er tåget og den større sammenhæng husker han ikke, før til sidst. Da vågner han, badet i sved. Craig har imidlertid glemt sin drøm og i næste nu tager han imod en invitation til at komme ud på landet...
 9. En narrativ tøven, som ikke udelukkende er bestemt derved at den tematisk kredser om det overnaturliges virkelighedsstatus, er indskrevet i det, Andreas Gregersen andetsteds i nærværende publikation benævner "tvivlsnarrativer", f.eks. i film, der benytter konspirationsformulæen (jf. *The Manchurian Candidate*, 1962) eller regnes som tilhørende film noir'en og andre undergenerer til kriminalfilmen (jf. *Murder, My Sweet*, 1944). Som Todorov noget henkastet bemærker om litteraturen, er den fantastisk-uhyggelege fortællings strukturelle beslægtethed med kriminalromanen noget man bør fæstne sig ved (Jf. Todorov: 49f). Det er desuden en overvejelse værd, at en ikke handlings-, men ren stil-bestemt tøven kan optræde i de såkaldte *Mockumentaries*, der selvbevidst iscenesætter en tvivl i tilskuerens bedømmelse af, hvorvidt der er tale om fiktive eller dokumentariske diskurser (*The Blair Witch Project* kunne være et eksempel). Den norske medieforsker Arild Fetveit har forsket i sådanne "multiaccentuelle diskurskollisioner", der udspiller sig i grænseszonen mellem dokumentarfilm og fiktionfilm.
 10. Der sigtes til TV2's nonstop tv-reklamer for 2. sæson af *24*, der havde "*Jack is back*" som slogan.
 11. Undtagelser er f.eks. *Star Wars*- og *The Lord of the Rings*-trilogierne.
 12. f. *Alien 3* (1992) og *Alien: Resurrection* (1997).
 13. En anden væsentlig forskel er naturligvis at tv-serier opbygger et værkkompleks og en samlet spilletid, der får selv de længste filmserier til at blegne.
 14. *Perry Mason* (1957-66; 1985-95).
 15. *Columbo* (1968-78; 1989-).
 16. I *Murder Under Glass* (1978) udsættes Columbo ligeledes for mordforsøg - denne gang prøver man at forgifte ham. I begge tilfælde har narrationen tilbageholdt viden for os og derved snydt seeren på samme måde som Columbo sædvanligvis overlister sine mistænkte: Columbo har forudset situationen og taget sine forholdsregler - de mistænktes mordforsøg var det eneste 'bevis' han manglede.
 17. Adskillige intertekstuelle referencer til bl.a. *Citizen Kane* (1941) ville ligeledes være uforståelige for en læsning, der var begrænset til første niveau; kodeordnet hvorved morderen har fjernstyret sine hunde til at dræbe sin kone er således "*rosebud*". Mht. Fru Columbo, fik hun faktisk sin egen serie: *Mrs. Columbo/ Kate Columbo/ Kate the Detective/ Kate Loves a Mystery* (1978-79; 13 ep.); hun blev spillet af Kate Mulgrew, den senere Captain Janeway fra *Star Trek: Voyager*. Formlen var den omvendte - det var altid Hr. Columbo, der ventede lige rundt om hjørnet eller lige var gået.
 18. *Charlie's Angels* (1976-1981).
 19. I samme series *Atomic Shakespeare* (1986) må en dreng ikke må få lov til at se fjernsyn og dagdrømmer sig til en moderne version af *The Taming of the Screw* med Dave og Maddie i hovedrollerne.
 20. To år senere, ved slutningen af *Moonlightings* 3.sæson, traf serieskaberne det ukloge valg at lade detektivparret indlede en affære; det samme gjorde Laura og i Steele i *Remington Steele* og Scully og Mulder i *The X-Files*.
 21. Det at den fantastiske tøven så at sige fordobles inden for rammerne af det vidunderlige ses også i spillefilm, jf. f.eks. slutningen af *A Nightmare on Elm Street* (1984).
 22. I *NYPD Blue: Hearts and Souls* (1998), en fantastisk og melodramatisk episode, der er klart inspireret af *The X-Files: One Breath* (1994), svæver Simone mellem liv og død, men modsat Scully ender han med at tage afsked med denne verden.
 23. I episoden indvilliger Picard, inden den tidslinie, vi kender, genoprettes, i at sende Tasha Yar tilbage til en fælles fortid (inden forgreningspunktet) for her at dø en mere ærefuld død ombord på et tidligere skib i Enterprise-klassen, der er i krig med romulanerne. Denne beslutning viser sig at få

- skæbningsvagre konsekvenser i *Redemption I+II* (1991): Tasha blev i fortiden taget som krigsfange, indgik et tvangsægteskab med en ledende romulaner og omkom under et flugtforsøg; hendes datter (der ligner hende til forveksling) er siden vokset op og blevet en nedrig og hævnørstig officer i den romulanske sikkerhedstjeneste.
24. Da Buffy besvimer udbryster Willow irriteret: "Dah, she couldn't have dressed up like Xena?"
25. Præsenteret for Reyes' parallelunivers-teori svarer den sengebundne Doggett: "too much *Star Trek*". Værd at nævne er også Buffy: *Normal Again* (2002), hvor Buffy, efter et møde med en paranoiadæmon, brutalt ruskes vågen til indsprøjtninger og hvide kitler i en virkelighed, hvor hun er indlagt på den lukkede afdeling. Samtidig med at uhyret er løs i Sunnydale glider hun ind og ud af bevidsthed på sindssygehospitalet, hvor hendes forældre og lægerne desperat forsøger på at holde hende fast ved at overbevise hende om, at hendes venner er fantasifostre og at de forgangne 6 års eventyr har været en stadig realitetsflugt (i den dominerende historielinie er Buffys mor død og skilt fra faderen). Buffy vælger til sidst at følge moderens råd om at "tro på sig selv" - det bliver dog ikke i den verden, hvor moderen stadig er i live, men derimod i Sunnydale - som vampyrjæger. Afsnittet ender med at Buffy går i katatonisk dvaletilstand og lægen må meddele hendes grådskvalte mor: "I'm afraid we've lost her..."
26. Alternative virkeligheder kan også behandles på episodeniveau i de afsnit, der benytter tidssløjfe- eller 'Groundhog Day'-formlen: *Star Trek TNG: Cause and Effect* (1992) (der faktisk kom et år før Raimis' film!), *Lois & Clark* (1993-97): *Twas The Night Before Mxymas* (1996), *The X-Files*

Monday (1999) og *Buffy the Vampire Slayer: Life Serial* (2001). Buffy episoden refererer i øvrigt selvbevidst til "episoden hvor *Enterprise* hele tiden eksploderede" og "den med Mulder og Scully, hvor banken blev ved med at sprænge i luften".

Litteratur

- Bondebjerg, Ib (1993): *Elektroniske fiktioner*. Borgen/Medier.
- Bordwell, David (1981): *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. University of California Press.
- Bordwell, David (2002): "Film Futures", in: *SubStance* # 97, Vol. 31, no.1.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Harvard University Press.
- Caldwell, John T. (1995). *Televisionality - Style, Crisis, and Authority in American Television*. Rutgers University Press.
- Eco, Umberto (1984): *The Role of the Reader - Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press. Bloomington, London.
- Eco, Umberto (1990): "Fornyelse i det serielle", in: *Om spejle og andre forunderlige fænomener*. Forum.
- Grodal, Torben (1990): "Indramning, intertekst og TV-fiktion", in: *MedieKultur* 14, 1990.
- Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures*. Oxford University Press.
- McKee, Robert (1999): *Story - substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Methuen. London.
- Schepelern, Peter (1990): "Livet som genre - standardisering og serie i amerikansk tv-fiktion", in: *Sekvens '90*. Institut for Film & Medievidenskab.
- Todorov, Tzvetan (1989): *Den fantastiske litteratur*. Forlaget KLIM. Århus.