

Lis Møller:

»Der Sandmann« og Freuds analyse af fortællingen i »Das Unheimliche«.

– *Et essay om psykoanalyse og tekstanalyse.*

I

En ung mand, Nathanael, er draget fra sit hjem og sin kæreste for at studere i en fremmed by. En dag opsøges han af en mand, der vil sælge briller. Denne tilsyneladende uskyldige episode skræmmer Nathanael fra vid og sans – for brillesælgeren, hvis navn er Coppola, genopliver hos Nathanael to traumatiske barndomsindrykninger, der er forbundet med hans fars død.

På bestemte aftener plejede Nathanaels mor at sende ham i seng med ordene »sandmanden kommer«. Af sin barnepige erfarede Nathanael, at sandmanden er en ond mand, der kaster sand i de uartige børns øjne, så de falder blodige ud af øjenhulerne. Fortællingen gjorde et dybt indtryk på drengen, og da han på de aftener, hvor han blev sendt i seng med truslen om sandmanden, virkelig hørte skridtene af en ukendt besøgende, der opsøgte faderen, satte han sig for at undersøge, hvem sandmanden egentlig var.

En aften adlød han ikke ordren om at gå i seng, men gemte sig bag et forhæng i faderens studereværelse, hvor denne plejede at modtage sin gæst. Kort efter lød skridt – og ind trådte en advokat Coppelius, en bekendt af faderen som drengen altid havde været bange for.

Coppelius og faderen gik i gang med nogle mystiske kemiske eksperimenter over en lille flamme, og da Coppelius under disse udstødte ordene »Augen her«, hit med øjnene, kom Nathanael i sin skræk til at røbe sit skjulested. Coppelius greb drengen og ville kaste glødende kul fra ildstedet i hans øjne, mens faderen mindeligt bad for sin søn. Under optrinet besvimeede Nathanael. Og da han vågnede op af sin bevidstløshedstilstand flere dage senere, var Coppelius forlængst forsvundet.

En gang til viste han sig imidlertid i hjemmet. Nathanael var igen blevet sendt i seng, men hørte i sine drømme Coppelius' hæslige latter. Da han vågnede ved midnatstid ved et stort brag, var faderen dræbt ved en eksplosion i sit studereværelse og Coppelius flygtet fra byen.

Nathanael har søgt at glemme de uhyggelige tildragelser, men de dukker op igen, da han ser Coppola og i ham tror at genkende – den frygtede Coppelius.

Efter optikerens besøg er der kommet en skygge ind i Nathanaels liv, der også truer med at ødelægge forholdet til kæresten Clara. Under et besøg hjemme, hvor han er som forandret, skriver Nathanael et digt til Clara, hvis indhold kort går ud på, at Coppelius dukker op igen på hans og Claras bryllupsdag, river Claras øjne ud og kaster dem mod Nathanaels bryst. Digtet ser ud til at føre til et brud mellem de to – men de forsones til sidst i kraft af Claras indsats, og Nathanael synes igen at blive sig selv.

Freden varer dog kun kort. Tilbage ved studierne installeres Nathanael i et værelse, der har udsigt til en kendt professors vinduer. Bag disse sidder, som en ubevægelig statue, professorens skønne datter Olimpia, som holdes indespærret af sin far.

En skønne dag opsøges Nathanael igen af optikeren Coppola. Overbevist af Clara om, at Coppola ikke kan være Coppelius, køber han en kikkert. For at prøve den retter han den mod nabovinduet og ser Olimpia, hvis skønhed han nu for alvor kan se klart. Han forelsker sig ubehjælpeligt i hende og glemmer alt om Clara. Da professoren kort efter præsenterer sin datter ved en fest, danser Nathanael uafbrudt med hende og ser i hende den smukkeste og mest dybsindige kvinde, han endnu har truffet.

Men Olimpia er en mekanisk dukke. Da Nathanael en dag vil opsøge hende og give hende sin ring, overrasker han to mænd i et voldsomt slagsmål om Olimpia. Det er professoren og – Coppola, hvis stemme Nathanael tror at genkende som Coppelius'. De to river i Olimpia, og Coppola går af med sejren og løber bort med hende. Nu ser Nathanael, at Olimpias øjne er faldet ud og ligger blodige på gulvet og at den krop, Coppola slæber bort, er et kunstigt legeme. »Coppola har stjålet disse øjne fra dig«, råber professoren og kaster de udrevne øjne mod Nathanaels bryst. Denne hensynker i en vanvidstilstand, der er lig den, han oplevede som barn.

Alt ser dog ud til at ende godt. Nathanael kommer sig under Claras kærlige pleje, og ægteskabet fastsættes. En dag er det unge par til marked og beslutter sig for at nyde udsigten fra et højt tårn. For bedre at se trækker Nathanael den kikkert frem, han har købt af Coppola, og ved en fejltagelse retter han den mod Clara. Igen griber vanviddet Nathanael. »Trædukke«, råber han og vil smide Clara ud fra tårnet. Hun reddes i sidste øjeblik af sin tilløbende bror, mens Nathanael selv falder – og lander med smadret hovede

omtrent for fødderne af den leende Coppelius, der er dukket frem af mængden.

II

Dette er i store træk handlingsgangen i Hoffmanns mærkelige fortælling »Der Sandmann«, som Freud omtaler i artiklen »Das Unheimliche« fra 1919. Lad det være sagt med det samme: Den, der forventer at finde en egentlig analyse af Hoffmanns fortælling i Freuds artikel, vil blive skuffet. Artiklens emne er ikke »Der Sandmann« som sådan, men en undersøgelse og bestemmelse af begrebet »Das Unheimliche«, det uhyggelige. »Der Sandmann« er et blandt Freuds mange eksempler på fiktionstekster og levede begivenheder, der fremkalder denne uhygge-effekt hos modtageren. Analysen af novellen har alene til formål at udgøre en *argumentation* for artiklens hovedtese – nemlig at »das Unheimliche« »i virkeligheden ikke er noget nyt eller fremmed, men noget sjælelivet fra gammel tid er fortrolig med, og som kun er blevet gjort fremmed for det gennem fortrængningsprocessen« (s. 264).¹⁾ Det betyder igen, at det ikke er fortællingen som helhed, der har Freuds opmærksomhed. Han fokuserer alene på de elementer, der giver fortællingen dens uhyggekarakter – og disse er, hævder Freud, primært sandmanden og øjenuddrivelsen. At levere en indgående analyse af fortællingen er hverken Freuds intention eller interesse. Men lad os med disse forbehold in mente se på, hvad Freud faktisk siger om »Der Sandmann«.

Den angst, Coppelius/Coppola fremkalder hos Nathanael, er angsten for at miste eller få udrevet sine øjne. Denne angst er, fastslår Freud, velkendt såvel fra den psykoanalytiske praksis som fra studiet af drømme, fantasier og myter. Den går igen i neurotikerens beretninger såvel som i børns fantasier. Det peger i følge Freud på, at den står i stedet for en anden, fortrængt, angst. »Angsten for at miste sine øjne er hyppigt en erstatning for kastrationsangsten« (s. 254). Frygten for at miste et så kostbart organ som øjet modsvarer altså en angst for at miste et andet, tilsvarende kostbart organ.

Den tolkningsramme, Freud indsætter Hoffmanns fortælling i, er altså det infantile kastrationskompleks, der, som bekendt, i den psykoanalytiske teori indtager en nøgleposition i forbindelse med Ødipuskompleksets afvikling og påtagelsen af kønsidentiteten.

Er det muligt i selve Hoffmanns fortælling at finde støtte for tesen om, at Nathanaels angst for at miste sine øjne er forbundet

med en infantil kastrationsangst? Det mener Freud. Dels er denne angst knyttet sammen med faderens død – en død der modsvarer det ødipale ønske om at besidde moderen, som kastrationen antages at være straffen for. Dels optræder sandmanden – den blinde, kastrerende figur – som den, der stiller sig imellem Nathanael og dennes kærlighedsobjekter, Clara og Olimpia. Han er den instans, der forhindrer, at forbindelsen mellem dem fuldbyrdes.

Freuds tolkning vil kunne underbygges, hvis sandmanden (Coppelius/Coppola) i teksten kunne identificeres med faderen, dvs. med den instans som kastrationstruslen formodes at udgå fra. En sådan identifikation er faktisk mulig, hævder Freud. Faderen er i »der Sandmann« udspaltet i to fader-imagøer: et godt, Nathanaels far, og et ondt, kastrerende, Coppelius. Dette par, faderen og Coppelius, modsvares nemlig i fortællingen af et andet par: professoren, der kaldes Olimpias far, og Coppola, som Nathanael ser som identisk med Coppelius. Disse to, professoren og Coppelius/Coppola, har, fremgår det af novellen, i fællesskab »skabt« Olimpia. De er begge hendes »fædre«.

Idet øjenangsten sættes i forbindelse med kastrationsangsten, og Coppelius/Coppola tolkes som den kastrerende far, får Freud samtidig en tolkning af Olimpia-motivet i hænde. Olimpia er Nathanaels kvindelige alter-ego – en tolkning der underbygges af, at den behandling, der bliver dukken Olimpia til del af Coppola, er en nøje parallel til Coppelius' forsøg på at udrive drengen Nathanaels øjne. Olimpia er, siger Freud, »et fra Nathanael løsgjort kompleks, der træder ham i møde som et menneske« (s. 256). Hun er en materialisering af drengens tidligere ømme, feminine, indstilling til faderen. Ligesom »faderen« er spaltet i to, således er »barnet« det også. Hvad Freud antyder er altså et ambivalent forhold til faderen, der fremstår dels som den fjendtlige, kastrerende instans, dels som begærsobjekt.

III

At Freuds analyse er fragmentatisk, har vi allerede nævnt. Spørgsmålet er imidlertid, om dette fragment kan gøres til grundlag for en mere indgående og omfattende læsning af fortællingen – f.eks. på samme måde som Ernest Jones gør Freuds korte »Hamlet«-læsning i *Drømmetydning* til grundlag for sin analyse af Shakespeares drama. Med Freuds tolkningsfacit i hænde ville det ikke være vanskeligt at finde stadig flere elementer i Hoffmanns tekst, der yderligere kunne underbygge, hvad Freud allerede har sagt.

Spørgsmålet er bare, om denne fremgangsmåde overhovedet har nogen mening i et tekstanalytisk perspektiv.

Spørgsmålet er ikke blot retorisk ment. Men i stedet for at besvare det umiddelbart, skal vi prøve at undersøge, hvilken opfattelse af den fiktive tekst det er, Freud implicit såvel som eksplicit fremlægger med sin analyse af »Der Sandmann«, og som vi altså ville videreføre, i fald vi valgte at følge den nævnte fremgangsmåde.

Freuds tolkning implicerer forestillingen om, at der bag fortællingen, som den fremtræder for læseren, skjuler sig en anden og mere oprindelig »tekst«, som den analytiske bevægelse blotlægger. Forholdet mellem de to tekster, som vi kan betegne som henholdsvis den manifeste og den latente, kan analogiseres med forholdet mellem den manifeste og den latente drøm. Som i drømmens tilfælde er den latente tekst, her gennem »digterens fantasibearbejdning«, blevet omskrevet, så den ikke længere er umiddelbart genkendelig. Kastrationsangsten er blevet omskabt til angsten for at miste sine øjne, faderen er blevet opspaltet i to figurer, Nathanaels far og Copelius, hvis faderstatus den manifeste tekst kun dunkelt antyder. *Censuren* eller *fortrængningen* er ansvarlig for denne omordning. Den manifeste tekst er en erstatning for et fortrængt infantilt kompleks eller en »urfantasi«, der ikke utilsløret kan artikuleres. Analysens opgave bliver da, hvis vi stadig følger Freud, at afdække det, censuren har tilhyllet, dvs. at *rekonstruere*, »wiederherstellen«, elementernes *oprindelige*, »ursprüngliche«, orden.

Teksten, som den fremtræder, er afsætningspunktet for en tilbageførende analyse, hvis endemål er at afdække tekstens udspring, dens »Quelle«, i det infantile. Når Freud f.eks. beskæftiger sig med dobbeltgænger-motivet i et andet af Hoffmanns værker, er det således, som han selv siger, »for at undersøge om det også er tilladeligt at aflede dette motiv af infantile kilder« (s. 257). Resultatet er en bevægelse *bort fra* teksten, den manifeste tekst. Den analytiske bevægelse reducerer teksten til den infantile kastrationsforestilling eller den ødipale fantasi, den antages at hidrøre fra. Anlægger vi det modsatte perspektiv og ser på bevægelsen *fra* udspringet *til* den foreliggende tekst, så fremstår »der Sandmann« og Ødipus-myten, hvor øjenuddrivelses-motivet, som Freud bemærker det, også forekommer, som to forskellige *udtryk* for samme bagvedliggende kastrationsforestilling.

Vi har allerede nævnt, at Freud i »das Unheimliche« er ude i et ganske specielt ærinde. Fiktionsteksten, »Der Sandmann«, er et eksempel, ikke analysens objekt som sådan. Men hvad siger Freud

faktisk om fiktionsværket – eller mere konkret udtrykt: om den proces hvorigennem en infantil, fortrængt, fantasi (her: knyttet til de ødipale ønsker og kastrationsforestillingen) er blevet transformeret til et fiktionsværk (her: novellen »Der Sandmann«)?

At give en nærmere redegørelse for Freuds opfattelse af den digteriske proces er desværre ikke muligt her. Vi må indskrænke os til nogle ganske få betragtninger, primært hentet fra artiklen »Digteren og fantasierne«,²⁾ hvor Freud er mest eksplicit i sine udtalelser om digterværket og den kreative proces.

Freud sammenligner her fiktionsværket med dagdrømmen. Digteren arbejder med sine fantasier og dagdrømme, hedder det. Og hvad gør han med dem? Han »mildner værkets karakter af egoistisk dagdrøm ved forandringer og tilsløringer og han bestikker os med den rent formelle dvs. æstetiske nydelse, som fremstillingen af fantasierne tilbyder os« (s.4 30). I citatet forefindes det ord, der er Freuds foretrukne, når det gælder bestemmelsen af det digteriske arbejde, nemlig »tilsløring«, eller det næsten synonyme »iklædning«. Det, der eksklusivt tilskrives digterværket (i forhold til f.eks. dagdrømmen) er et tilhyllende gevandt, der »giver os mulighed for at nyde vores egne fantasier uden nogen form for bebrejdelse og skam« (s. 30). Det digteriske arbejde er et *formarbejde* og formen i sig selv et besmykkende ornament, uden hvilket værket ville indgive os de samme skamfølelser, som dagdrømmet er behæftet med. Fiktionsteksten er en elaboreret dagdrøm.

Og dagdrømmen? Ja, den er igen, hvis man følger »Digteren og fantasierne«, en elaborering og tilhylning af, eller en »erstatning« for, en oprindelig, infantil forestilling. Inddragelsen af »Digteren og fantasierne« rokker på ingen måde ved den opfattelse af den digteriske proces og omvendt af den analytiske proces, vi har læst mellem linierne i »Das Umheimliche«. Analysen forbliver en tilbageføring, en afskrælning af tilhyllende gevandter, der fremstår som »uegentlige«, en regressiv bevægelse fra tekstens specifikke udtryk til en i sidste instans infantil forestilling, der sættes som den manifeste teksts på een gang essentielle og oprindelige indhold. Blot at samle nye brikker til Freuds tilbageførende analyse ville betyde, at vi ville sidde tilbage med et analysens slutresultat, en ødipal fantasi, der udvisker det forhold, at analysens objekt var et bestemt fiktionsværks tekstlige organisering af sine elementer.

Hvis vi igen vender tilbage til »Der Sandmann« og Freuds analyse af fortællingen, så så vi, at teksten har en central øjenmetafotik – øjet og øjenundrivelsen – som Freud oversætter, eller

i følge hans egen teori: *tilbageoversætter*, til henholdsvis »mandligt kønsorgan« og »kastration«. Det er denne øjen-metaforik, vi i det følgende skal beskæftige os med. *Ikke* for at benægte det ubevidstes rolle i den digteriske proces, men for at problematisere den ovennævnte opfattelse af forholdet mellem det manifeste og det latente, det fra teksten fortrængte. Helt konkret skal vi prøve at godtgøre, at fortællingens øjenmetaforik ikke skal tilbageoversættes til kønsorgan og kastration – at den latente term ikke er den manifestes betydning, og at Hoffmanns fortælling således er andet og mere end en tilsørende omordning og *ikklædning* af en oprindelig, infantil kastrationsforestilling.

IV

Når Freud argumenterer for *øjet* som erstatning for kønsorganet, lader han termen »kostbar« udgøre bindeleddet mellem de to. Men øjets funktion og betydning i »Der Sandmann« er langtfra udtømt med henvisning til, at det er en dyrebar legemsdel, som man frygter at miste, og som derfor kan udgøre en for censuren acceptabel erstatning for kønsorganet. Som vi skal se, spiller teksten på en lang række af de forestillinger, der traditionelt forbindes med øjet, således at de udrevne øjne ikke ville kunne udskiftes med et andet element, f.eks. den afhuggede hånd, der i følge Freud også kan indtage kønsorganets plads i kastrationsfantasien.

Øjet er i »Der Sandmann« ganske rigtigt det organ, der kan have og mistes; det organ som den onde fader-figurs straffende anslag er rettet mod. Men – hvad der er af ligeså afgørende betydning for novellen – det er samtidig gennem øjet, at vi erkender, eller miskender, yderverdenen. Og det er gennem øjet, den andens øje, at vi ser, eller tror at se, det indre, sjælen. »Øjet er sjælens spejl«, siger man. I Hoffmanns fortælling bliver dette ord dobbeltbundet, idet spejlet også vendes om, så den betragtede ser sig selv, når han tror at se den anden.

Om Claras øjne hedder det, at de er som dybe skovsøer: »Hvilken sø. Hvilket spejl«. Himmelske sange og klange stråler ud fra hendes blik. Alligevel forveksler Nathanael dybde med overflade og kalder hende »din livløse, forbandede automat« (s. 25).³⁾ Dybde og sjæl finder han derimod i Olimpias øjne, hvis blik, i følge Nathanael, siger mere end ord og vidner om en indre verden »fuld af kærlighed og af den højere erkendelse, som det åndelige liv får i beskuelsen af det evige hinsidige« (s. 35). Og dog er Olimpia ikke andet end en samling hjul og møtrikker. Hun er ren overflade,

projektionsflade. Hun forsynes med sjæl, idet Nathanael spejler sig i hendes øjne.

Den spejl- og genspejlingstematik, der knyttes til øjet – Nathanaels miskendelse og forveksling af overflade og dybde, af det mekaniske og det sjælfule, af det ydre og det indre, af det levende og det døde, af sit eget spejlbillede og den anden – er hele fortællingens struktureringsprincip. »Der Sandmann« er konstrueret som et afsindigt spejlgalleri.

Fortællingens fortættede og komplicerede handlingsforløb, som det summariske referat må have givet et indtryk af, dækker over det forhold, at novellen er bygget op over ganske få komponenter, der præsenteres på de første sider. Herefter kommer så at sige intet nyt til. Fortællingens udviklede mangfoldighed etableres, idet disse grundelementer som i et spejlkabinet fordobles og forvrænges og kombineres på stadig nye måder.

Som Freud meget rigtigt ser det, fordobler og forvrænger optrinnet mellem Coppola og professoren den barndomsepisode, hvor Coppelius og faderen kæmpede om drengen Nathanael. Nathanaels afsluttende død, sekunderet af Coppelius' latter, er en gentagelse af faderens død. Synet af Olimpia med øjne uden se-kraft er allerede foregrebet i barndomserindringerne, hvor Nathanael, gemt bag forhænget, føler sig omgivet af ansigter med tomme øjenhuler. Bevidstløshedstilstanden og opvågningen under Claras kærlige pleje er en klar parallel til barndomsoplevelsen – blot var det dengang moderen, der sad ved Nathanaels seng. Og sådan kunne vi blive ved.

På lignende vis spejler, fordobler og forvrænger de fiktive personer hinanden. Ikke blot forbindes, som Freud bemærker det, faderen, professoren, Coppelius og Coppola samt Nathanael og Olimpia. Olimpia forbindes endvidere med Clara, Clara med moderen og Nathanael med sin far.

I dette spejlgalleri farer ikke blot Nathanael, men også læseren vild. Hoffmann fører læseren ind – men overlader det til ham selv at finde vej ud igen.

Vi skal her ved hjælp af øjenmetaforiken søge at finde en farbar vej gennem fortællingen. Lad os starte med mere systematisk at undersøge, hvilke øjne der optræder i teksten, og hvilke forbindelser disse indgår i.

Vi har allerede nævnt nogle: Øjne kan haves eller mangles. At *have øjne* forbindes i teksten med *liv*, at *mangle øjne* med *død*. Nathanael erkender således først Olimpia som død, da han ser de

tomme øjenhuler. »Olimpias *dødblege* voksansigt havde *ingen øjne*, men i stedet to sorte huller; hun var en *livløs* dukke« (s. 38, mine understregninger). Ansigter uden øjne bliver til dødens kranier, som dem Nathanael ser i sin fars arbejdsværelse: »Det var, som om menneskeansigter kom til syne rundt omkring mig, men uden øjne – afskyelige, med dybe sorte huller i stedet for« (s. 9).

Hertil kan vi yderligere koble de i fortællingen så centrale prædikater *varme* og *kulde*. Døden er kold. Uden Nathanaels anime-rende blik er Olimpias hænder og læber kolde, iskolde. Fra hendes legeme udgår en kulde, der bestemmes som »Todesfrost« (s. 32). Varme, livgivende varme, udgår derimod fra Olimpias levende modpart, Clara. To gange opvækkes Nathanael fra, hvad der betegnes som en »dødssøvn«. Det sker, idet henholdsvis moderen og Clara bøjer sig over sygesengen og ser på ham, således at han gennemstrømmes af en »mild, himmelsk varme« (s. 40).

At have øjne er altså i fortællingen koblet med liv og varme. At mangle øjne med død og kulde.

Men øjne kan i fortællingen ikke blot have eller mangles. Udover øjne og tomme øjenhuler figurerer i teksten løsrevne, udrevne, øjne – *øjne uden krop* så at sige. Freuds analyse udviser, at Sandmanden ikke blot vil blinde, kastre, dræbe drengen, men *have* de udrevne øjne. Selve de udrevne øjne, og ikke blot blindheden, er Coppelius/Coppolas projekt. Disse kropsløse øjne er i teksten fundamentalt tvetydige: både 'øjne' og 'ikke-øjne', både seende og ikke-seende, både forbundet med liv og med død.

Øjne uden krop optræder i forskellige udgaver og sammenhænge i fortællingen. Først og fremmest dog i forbindelse med Olimpia. Hendes øjne, der siges at være stjålet fra Nathanael, er det eneste organiske på den mekaniske dukke. Først da disse øjne indsættes i den livløse, mekaniske krop, forveksles det døde med det levende. Qua de udrevne øjne kan det døde fremtræde som eller forlenes med liv.

Men 'øjne uden krop' er også Coppolas briller. »Schöne Oke«, dejlige øjne, lokker optikeren og dynger Nathanaels bord til med briller. »Tusind øjne stirrede og skælvede krampagtigt og så på Nathanael; men han kunne ikke se væk fra bordet, og Coppola lagde stadig flere briller frem, og vildere og vildere sprang flammende blikke frem mellem hinanden og skød deres blodrøde stråler ind i Nathanaels bryst« (s. 28). Dette optrin har helt klart parallelle træk med Nathanaels digt, hvori Coppelius berører Claras øjne, så de springer ud mod Nathanaels bryst, og med den scene hvor professoren kaster Olimpias blodige, udrevne øjne mod

ham. For at slippe for Coppola og hans kropsløse øjnes stirrende blikke køber Nathanael, blodigt ironisk, et andet par kropsløse øjne – *kikkerten*.

Vi har i det foregående forbundet det at have øjne med liv og varme, og det at mangle øjne med død og kulde. Som vi skal se, lader den tredje gruppe af øjne sig forbinde med ild, gløder og flammer.

Forbindelsen mellem ild, gløder, flammer og kropsløse øjne er allerede angivet i det foregående citat: fra brillerne springer *flamme* blikke mod Nathanael. Coppelius kaster *glødende* kul mod drengens øjne for at få dem til at falde ud. Senere, i Nathanaels digt, træffer Claras udspringende øjne Nathanael som gnister, »svidende og brændende« (s. 23). Olimpias øjne beskrives aldrig som varme, altid som brændende, glødende, flammende: »stadig mere levende *flammede* blikket«. Og endelig er »Feuerkreis«, ildkreds, det ord, Nathanael råber i sit vanvid – første gang da Olimpias, dvs. hans egne, udrevne øjne stirrer ham i møde, og anden gang på toppen af tårnet da han ved en fejltagelse ser Clara gennem Coppolas øje, kikkerten.

I fortællingen optræder ild, glød og flammer også uden direkte forbindelse med kropsløse øjne. Det er imidlertid nærliggende at antage, at også den ild, der ikke er umiddelbart sammenkoblet med disse øjne, står i forbindelse med dem og måske kan bidrage til en nærmere bestemmelse af disse kropsløse øjnes værdi og funktion i teksten.

Ild optræder forskellige steder i novellen, men vigtigst er den ild, faderen og Coppelius arbejder ved i studererværelset, og som senere bliver årsagen til faderens død.

Som vi erindrer, fremstår de kropsløse øjne i fortællingen som et grænsefænomen mellem det levende og det døde. *Ilden* kan præcisere, i hvilken forstand de er det. Ildens funktion i »Der Sandmann« er nemlig udpræget at tilvejebringe en *overgang* eller en *overskridelse* fra en tilstand eller situation til en anden. Ilden etablerer en *transformation* – eller for at foregribe det følgende: en *transcendens*.

Skjult bag sit forhæng ser Nathanael sin far *bøje sig over ilden*. Herigennem effektueres en forvandling for drengens øjne: den tilbedte far transformeres til den forhadte Coppelius. »Han så helt anderledes ud. En frygtelig, krampagtig smerte syntes at have forvrænget hans blide, ærlige ansigtstræk til et hæsligt, modbydeligt djævleportræt. Han lignede Coppelius« (s. 9). Det samme sker, da faderen dræbes ved eksplosionen. Ilden forvandler hans ansigt.

»På gulvet foran ildstedet lå min far – død og med sortsvedet, frygteligt forvrænget ansigt« (s. 11). Ilden transformerer den gode far til den onde, den uskyldige til den djævelske, den levende far til den døde.

Det er præcis det samme, *kikkerten* – det kropsløse øje – gør. Den forvandler. Nathanael ser på Olimpia gennem kikkerten: »Nu først så Nathanael Olimpias vidunderligt formede ansigt. Kun øjnene forekom ham mærkeligt stive og *døde*. Men efterhånden som han så skarpere og skarpere gennem kikkerten, var det, som om der viste sig fugtige månestråler i Olimpias øjne. Og da først synskraften var blevet tændt, så det ud, som om blikket flammede op, mere og mere *levende*« (s. 29). Heri har vi også løsningen på en af tekstens mange gåder: Hvorfor er det synet af den elskede *Clara*, der bringer Nathanaels vanvid til udbrud den sidste – fatale – gang? Naturligvis fordi han ser hende gennem *kikkerten*. Og da Clara modsat Olimpia er *liv*, må kikkerten, det kropsløse øje, transformere hende til *død*. På tårnet fuldbyrdes igen kikkertlinsen den spådom, der lå i Nathanaels digt: »Nathanael ser ind i Claras øjne; men det er Døden, der venligt betragter ham med Claras blik« (s. 24). Derfor er det heller ikke mærkeligt, at Nathanael her udstøder ordet »Holzpuppe«, trædukke – det samme ord som han råbte, da sandheden om Olimpia gik op for ham.

Sandmandens *straffende* funktion, som Freuds kastrationstolkning understreger, fremhæves også i novellen. Sandmanden straffer de uartige børn, lyder det i barnepigens skrøne. Og kort efter straffer Sandmanden (Coppelius) virkelig Nathanael. Han straffer ham for at *kigge gennem forhænget*, for at se noget han ikke burde se.

Forhænget er en gængs metafor for den grænse eller barriere, der skiller livet fra døden, det dennesidige fra det hinsidige, det empirisk erkendelige fra det, der ikke kan erkendes med det blotte øje, det naturlige fra det overnaturlige. Et *blik* gennem forhænget er et blik ind i det, der normalt er, eller burde være, unddraget den menneskelige erkendelse.

Og hvad er det så, drengen ser gennem forhænget? For at forstå det, må vi erindre fortællingens spejlkabinet-opbygning og søge svaret i de optrin, der fordobler denne første afgørende scene.

To gange ser Nathanael Sandmanden (Coppelius/Coppola) sammen med en fader-figur. Første gang med Nathanaels egen far, anden gang med Olimpias »far« i den situation, hvor de to mænd under slagsmål sønderriver det »barn«, de selv har skabt.

Første gang råber Coppelius på øjne, »Augen her. Augen her«. Anden gang smider professoren Nathanaels angiveligt egne øjne efter ham. To gange ser Nathanael gennem et forhæng. Første gang ser han faderen og Coppelius i færd med et mystisk eksperiment. Anden gang ser han Olimpia sidde med mærkeligt døde, ikke-seende øjne.

Sammenstykker vi disse tekstfragmenter, kan svaret på det stillede spørgsmål kun lyde: Det, Nathanael ser, er faderen, der i forbund med Coppelius er i færd med at forsøge at skabe liv. Det »liv«, der er slutresultatet af en sådan proces, er Olimpia. Faderens projekt er at overskride grænsen mellem det døde, uorganiske og det levende. Og den instans, der skal transformere det uorganiske, mekaniske, døde til det levende, er - *øjnene*, de øjne Coppelius råber på, de øjne Nathanael skal levere.

Nathanael ser gennem forhænget faderen i færd med at ville overskride tærsklen mellem liv og død. Senere bliver det Nathanael *selv*, der foretager denne overskridelse - nemlig da han gennem kikkerten, det kropsløse øje, tænder *liv* i Olimpias døde øjenhuler.

Herigennem bliver også den forbindelse mellem faderen og Nathanael, som vi tidligere har nævnt, tydeligere. De er forbundet i et fælles projekt; begge ønsker *se-kraft*. Deres projekt er et vidensprojekt, et erkendelsesprojekt af overskridende karakter, en opklaring af livets, skabelsens dvs. *kønnets*, og *dødens* mysterium.

Griber vi tilbage til Freuds tolkning, så erindrer vi, at han i sin analyse blotlægger et ambivalent forhold til faderen. På den ene side et ødipalt begær rettet mod moderen og som følge heraf fjendtlige følelser rettet mod rivalen, faderen. Men samtidig ser Freud, som en spejlvending af denne »normale« ødipale relation, et begær rettet mod faderen, som i fortællingen bl.a. materialiseres gennem Nathanaels begær efter Olimpia, dvs. efter Nathanael selv - hvilket igen vil sige: et begær rettet mod sit eget køn.

I den forstand kan Freuds tolkning siges at pege på en *identitetsproblematik*, en køns-identitetsproblematik i Hoffmanns fortælling. Det kønnets mysterium, Nathanael søger svar på gennem beluringen af faderen og Coppelius og senere gennem Olimpia, er spørgsmålet om sin egen identitet. Hvad eller hvem er jeg? I Olimpia tror han at finde dette svar: »kun i Olimpias kærlighed genfinder jeg mit eget selv« (s. 35).

Denne søgen efter selvet er i fortællingen koblet med en søgen efter en anden form for forankring eller fastholdelse af selvet - en forankring og fastholdelse af selvet gennem fordoblingen, en for-

ankring og fastholdelse af livet igennem dets reproduktion i Olimpia. Men hvad er det for et »liv«, der skabes? Et illusorisk liv, et dødt liv, et blændværk. Den søgte og eftertragtede erkendelse bliver en mis-kendelse. Og i samme bevægelse som henholdsvis faderen og Nathanael, bevidst eller ubevidst, søger at overskride den forbudte grænse, bliver de selv ofre for den. Prisen for at ville se er blindhed. Prisen for at ville skabe liv er døden – ikke blot den konkrete fysiske død, men også den form for død, der kendetegner Olimpia. Såvel faderen som Nathanael underlægger sig »noget«, der ligger hinsides den bevidste vilje, og som gør dem ligeså udefrastyrede og automatiske som hende. I den forstand får Nathanael ret, når han siger, at han i Olimpia finder sig selv.

Teksten udsiger sin dom over dette maskuline erkendelsesprojekt, dette maskuline forsøg på at bemestre livets, kønnets og dødens mysterier gennem at skabe liv, idet den modstiller dette forsøg en anden form for livgivningsproces, en *feminin* livgivningsproces, hvis medium også kan siges at være øjet. Henholdsvis moderen og Clara opvækker to gange Nathanael fra en tilstand, der i fortællingen betegnes som en »*Todesschlaf*«. Og de gør det, idet de bøjer sig over hans sygeseng og altså ser på ham.

Tror man nu som læser at have redet trådene ud i Hoffmanns fortælling, skilt sand erkendelse fra falsk erkendelse, sandt liv fra falsk liv, så tager man fejl. Tolkningens formodede udgang er blot endnu et spejl, der nok engang tvinger læseren tilbage i fortællingens spejllabyrint.

Lad os igen tage udgangspunkt i øjnene. Hoffmann bringer forstyrrelser i et antitetisk system ved ikke blot at operere med »øjne« vs »ikke-øjne«, »liv« vs »død« osv., men indfører en tredieterm: kropsløse, udrevne øjne der hverken er det ene eller det andet eller både det ene og det andet, bestandigt placeret i overgangen mellem de to. Til de kropsløse øjne knyttes i fortællingen, bevidst eller ubevidst, forventningen om en erkendelse – eller måske snarere en mer-erkendelse, en hæven sig op over den menneskelige erkendelses begrænsninger. Helt konkret bevirker disse kropsløse øjne imidlertid en fortløbende forveksling, en miskendelse eller sammenblanding af det levende og det døde. Til de kropsløse øjne og til den person eller de personer – Sandmænden, Coppelius, Coppola – der er forbundet med disse øjne, er fortællingens mystik, som Freud også påpeger det, knyttet.

Det er et stående spørgsmål i fortællingen, om Coppelius og Coppola i realiteten er en og samme person, eller om identiteten

mellem dem alene etableres i Nathanaels hoved. Det er således Nathanael alene, der påpeger identiteten mellem de to: han »synes«, at Coppola ligner Coppelius, han »synes«, at Coppolas latter er Coppelius' osv. Novellen rejser kort sagt spørgsmålet om, hvad der er realitet, og hvad der er psykisk realitet.

Fortællingens første del er bygget op som en brevveksling mellem Nathanael og Clara, via dennes bror. Nathanaels første brev indeholder den beretning om de to barndomstildragelser, som vi indledningsvis gav et referat af. Claras svarbrev er formet som en udlægning eller fortolkning af de oplevelser, Nathanael har berettet. Fortællingen fremlægger hermed, i hvad der fremstår som en uformidlet form, to tolkninger af det samme fænomen.

Det er Nathanaels faste overbevisning, at alt, hvad han erindrer, faktisk har realitetsværdi: Coppelius *ville* faktisk sætte sig i besiddelse af hans øjne, Coppola *er* Coppelius, og de to er, eller repræsenterer, den samme hinsidige dæmoniske magt, som faderen også har forskrevet sig til. Clara har en anden fortolkning: »Alt det forfærdelige og skrækkelige, som du taler om, foregik kun i dit indre; den sande virkelige yderverden havde vel kun ringe del i det« (s. 13). Coppelius' djævelskab er en *projektion* af Nathanaels egen angst, og forbindelsen mellem Coppelius og Coppola eksisterer kun i Nathanaels egen fantasi.

Allerede her er der, i kraft af brev-formen, stillet et spørgsmål om *synsvinkel*: hvilke *øjne*, Claras eller Nathanaels, ser tingene, som de virkelig var? Hvad er i følge novellens selvforståelse erkendelse, og hvad er miskendelse? Er Claras udlægning den reale begivenhed og Nathanaels beretning det forvrængede og tilslørede spejlbillede – eller omvendt? I videre perspektiv er det spørgsmålet om, på hvilket niveau novellen skal læses.

Når teksten har stillet dette spørgsmål, indfører den endnu et par øjne, et *tredie* par øjne til hvilke håbet om en opklaring knyttes – nemlig fortællerens. Til dette par øjne knyttes forventningen om, at det fra en »meta-position« vil være muligt at skille sandt fra usandt, sand erkendelse fra forvrængning. Men i stedet for en opklaring fordobles gåden – fortællerens øjne transformeres til endnu et *slebet spejl*: »Måske vil du, åh min læser, så tro, at intet er mere vidunderligt og vanvittigt end det virkelige liv, og at digteren vel kun kan opfatte det som et matslebet *spejls* dunkle genskin« (s. 20, min understregning). Den sandhedsinstans, som fortællerens forfatterstemme formodes at være, falder bort.

Claras projektionsteori synes at få medhold i tekstens univers. Olimpias »liv« er ikke i hende selv – men i *øjnene* der ser hende.

I den forstand er det korrekt at sige, at hendes øjne – liv – er stjålet fra Nathanael. Men omvendt bliver Claras fortolkning også fatal. Hendes råd til Nathanael er at skille det, der foregår i »den sande virkelige yderverden«, fra det, der foregår i den indre. *Netop* fordi Nathanael husker Claras råd, forledes han til at købe Coppolas kikkert, der bliver redskab for hans egen projektive levendegørelse af Olimpia.

Tekstens konklusion kan derfor kun være, at det ikke længere giver mening at opretholde forestillingen om en grænse mellem den psykiske og den empiriske realitet, mellem indre og ydre. Grænsen er altid allerede nedbrudt: den psykiske realitet *har* empirisk realitet. Eller bedre: den empiriske realitet eksisterer ikke uafhængigt af og adskilt fra den psykiske. For at understrege øjen-metaforikkens betydning: Det sete er altid allerede en projektionsflade, et spejl. Det betragtede kan ikke adskilles fra betragteren. Der består ingen mulighed for ren objektiv erkendelse, gives ingen sikre, faste holdepunkter. Grænsen mellem erkendelse er gjort flydende eller helt ophævet.

At ville overskride grænser – se gennem forhænget – som Nathanael og hans far vil det, forudsætter, at der *er* grænser at overskride. I samme bevægelse som teksten opretter antitesen mellem liv og død, gennemhulles også denne. Objektverdenen, det døde, levendegøres af subjektets projektioner. Og livet er allerede mærket af døden, af det automatiske. Olimpia bliver en metafor for det subjekt, der er styret af noget hinsides en bevidst vilje – det være sig de ubevidste forestillinger såvel som de sociale konventioner. Afsløringen af Olimpia som mekanisk dukke har til følge, at alle byens damer gribes af skræk for at blive forvekslet med robotter – og at alle unge mænd mistænker deres kærester for at være det. Nathanaels mest afgørende miskendelse – hans tro på at Olimpia er et menneske – er i den forstand en erkendelse. I Hoffmanns univers er vi alle automater.

V

I kraft af den øjen-metaforik, der gennemsyrrer hele Hoffmanns mærkelige fortælling, indskrives eller transformerer den kønnets problematik, som Freud har afdækket bag tekstens overflade, i eller til en erkendelses- og miskendelses-problematik, der ikke blot omfatter spørgsmålet om køns-identiteten, men indlejrer dette i spørgsmålet om erkendelsens mulighed som sådan – og *øjet*, den manifeste term, er det element, der opretter denne forbindelse.

For øjet indgår i en række horisontale forbindelsesrelationer: til spejlet, til forvrængningen, til det mekanisk-døde, til det levende, til synet, til blindheden, til erkendelsen, til »meta-erkendelsen«, til fortællingens egne mulighedsbetingelser. Det er i kraft af dette netværk, at fortællingen består – ikke som en blot tilhørende ikklædning af en grundlæggende kastrationsforestilling, som subjektet ikke kan artikulere direkte, men som et specifikt betydningsarbejde, hvor den infantile forestilling ikke længere kan udestilleres som en essens eller som fortællingens oprindelige »tekst«. Den manifeste term, øjet, i »Der Sandmann« kan ikke føres tilbage eller tilbageoversættes til den fortrængte, »mandlige kønsorgan«. Analysens opgave er ikke at bevæge sig fra den manifeste term til den latente – og lægge den førstnævnte bag sig i samme øjeblik som den sidstnævnte er afdækket. Den manifeste tekst skal ikke *oversættes* til et infantilt fantasme. Det er dette, der skal integreres i den manifeste tekst.

Lad os afslutningsvis vende tilbage til Freuds artikel og læse videre i hans teori om »das Unheimliche«. Ikke for at undersøge selve uhygge-fænomenet, men fordi vi i denne teori finder ansatser til en *læsemåde*, der overskrider den mekaniske tilbageføring eller tilbageoversættelse, vi har kritiseret hans fiktionsanalyse for.

For kort at rekapitulere: Hvad vi her har kritiseret Freud for er, at han foretager en analytisk operation, der gør den fra teksten fortrængte term, kønsorganet og kastrationen, til den manifeste terms, øjet og øjenudrivelsens, betydning. I teorien om det uhyggelige modsiger Freud selv en sådan opfattelse. Det spændende ved Freuds artikel er, at han når frem til den slutning, at det uhyggelige ikke lader sig forstå som effekt af noget bestemt element eller nogen bestemt tildragelse *i sig selv*.

Freud distancerer sig i artiklen fra dem, der vil forbinde det uhyggelige med bestemte objekter eller hændelser, det være sig automatiske dukker, der forveksles med levende mennesker, eller sandmanden, der truer med at rive øjnene ud. Der kan ikke laves noget leksikon over uhyggelige fænomener.

Som det er fremgået af gennemgangen af Freuds analyse, finder han bag det konkrete fænomen, sandmanden, en infantil kastrationsangst. Men pointen er, at det heller ikke er denne kastrationsangst *i sig selv*, der er forklaringen på det uhyggelige gåde.

Dette bliver tydeligere, hvis vi følger Freuds argumentation lidt videre og inddrager fænomenet »den mekaniske dukke«. Uhyggeforestillingen »den levende automat« har som øjen-angsten en in-

fantil kilde, hævder Freud, men denne kilde er en med *lyst* forbundet infantil forestilling. At dukken skulle blive levende er en *ønske*forestilling for barnet. Og Freud konkluderer: »Her er kilden til det uhyggelige altså ikke en barndomsangst, men et barneønske, eller blot en barnetro« (s. 257, min understregning).

Det betyder med andre ord: Hvis man med Freud foretager den tilbageoversættelse, som vi i det foregående har kritiseret – altså udrevne øjne = kastration, levende dukke = infantil animismetro osv. – så må man komme til den konklusion, at det bagvedliggende indhold, som analysen blotlægger, altså kastrationen og animismetroen, *heller ikke i sig selv* kan forklare »das Unheimliche«. Den uhyggelige effekt er hverken fremkaldt af øjenundrivelsen eller kastrationsangsten eller dukken eller animismetroen.

Hvad så? Svaret må lyde: den uhyggelige effekt muligsgøres i kraft af en afstand, en forskel, en udvikling. Den levende dukke bliver først uhyggelig i kraft af en tilbagelagt psykisk udvikling, der får os til at opgive troen på animisme og tankens almagt. Øjenundrivelsen bliver først uhyggelig i ordets egentlige betydning, når kastrationsforestillingerne er fortrængt. Det uhyggelige er forbundet med det overvundnes eller det fortrængtes *tilbagekomst*.

Freud kan med andre ord først løse det uhyggeliges gåde, når han netop *ikke* blot fører det manifeste og aktuelle *tilbage* på det fortrængte og det fortidige, *men interpolerer det fortrængte, fortidige i det manifeste, aktuelle*. Den uhyggelige effekt opstår, når det fortidige, det overvundne eller fortrængte, dukker op i det aktuelle. Den uhyggelige effekt beror på en *relation* mellem to forskellige punkter eller psykiske udviklingstrin.

Noter:

1. Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, Studienausgabe bd. IV, Frankfurt am Main 1970.
2. Sigmund Freud: »Digteren og fantasierne« in: J. Dines Johansen (ed): *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori*, bind 1, Kbh. 1977.
3. Citeret efter Reclam-udgaven.

