

**Kjøttkunstneren Skrekkregissøren David Cronenberg  
om kjøttets lyst og om kropp og sinn ute av kontroll**

Finn Skårderud

**Kjøttkunstneren Skrekkregissøren David Cronenberg  
om kjøttets lyst og om kropp og sinn ute av kontroll**

I sine fysiske konfronterende filmer vektlegger regissøren David Cronenberg kroppens eksistensielle karakter. Han kroppsliggjør vårt indre og inderliggjør våre kropper. Og det store repeterende mønsteret er døden og dens forstadier i form av alder og forfall.

*Pathology has always done us the service of making discernible by isolation and exaggeration conditions which would remain concealed in a normal state.*

Sigmund Freud (1933)

*We've all got the disease – the disease of being finite. Death is the basis of all horror.*

David Cronenberg

*Artikkel 5*

*Essayserien 'Sult – biografiske essays om kropp og tegn' Tidsskrift for Norsk*

*Psykologforening*

*Takk til Else Margrethe Berg, Per Johnsson, Karin Johannisson, Jon Østbø og biblioteket ved Høgskolen i Lillehammer. En spesiell takk til Norsk filmkritikerlag for stipend til dette skriveprosjektet.*

Denne teksten anvender en skrekkfilmregissør, kanadiske David Paul Cronenberg, til å beskrive kroppens rolle i våre sinn. Jeg anvender ham også som en eksemplarisk case til å beskrive angstfremmende fiksjoner mer generelt. Skrekkfilmen er blant filmhistoriens mest populære sjangere, men den har stort sett et dårlig rykte. I det kulturelle hierarkiet betraktes den som lav. Men det er en lang og tett relasjon mellom den lave skrekken og den intellektuelle analysen. Det gjelder ikke minst akademiske disipliner som psykologi, psykiatri og psykoanalyse. For våre fag er skrekkfiksjonene høyst relevante. Dels peker de presist på hva som er mest skremmende i forskjellige kulturelle kontekster. Og dels minner de oss om at angsten ikke bare er noe vi frykter, men som vi også oppsøker; altså vår *angstlyst* (Skårderud, 1991, 1994b, 2002). Kanskje vi oppsøker ubehaget for å lære å beherske det.

KJÆRLIG HESLIGHET: I sine portretter av kroppslig forfall ønsker Cronenberg å formidle en empati til den vansirede kroppen. Som når vitenskapsmannen i «The Fly» gradvis blir mer og mer flue. Kan han bli elsket når han blir hesligere og hesligere? Her Jeff Goldblum sammen med Geena Davies.



Dette er et essay i en serie som tematiserer våre kropp. I norsk språk savner vi en god oversettelse av det engelske begrepet *embodiment*. Å bevege seg fra *body* til *embodiment* betyr å vektlegge menneskekroppens eksistensielle karakter. *Embodiment* viser til en filosofisk posisjon som vektlegger kroppen både som biologi og materie, og som et psykologisk, kulturelt og historisk fenomen. Begrepet peker på vår kroppslige væren-i-verden, at vi sanser, lever og erfarer som kultiverte og kjønnete kropp (Skårderud, 2008a; Csordas, 1999; Weiss & Fern Haber, 1999, Merleau-Ponty, 1962). Cronenberg er høyaktuell i en slik kontekst. Etter sitt gjennombrudd i 1975 med filmen «Shivers» ble han utropt til en fornyer av skrekkfilmen. Han hadde og har fortsatt en spesifikk interesse for den menneskelige kroppen. Han ble raskt en kultfigur og tilkjent farskapet til *body horror* eller *venereal horror*. I sine filmer kroppsliggjør Cronenberg vårt indre, og han inderliggjør våre kropp. Han gir angsten og uroen en kropp. Og han tilskriver kroppen mentale kvaliteter.

I dag er kroppsskrek sedvanlig innenfor denne sjangeren, men filmhistorisk kan den vanskelig forstås uten Cronenbergs bidrag. Det er usannsynlig at regissør Ridley Scotts kommersielle gigantsuksess «Alien» kunne ha blitt realisert uten den fantasikraften Cronenberg demonstrerte med «Shivers» fire år tidligere (Steenbeck, 1997). Denne første Alien-filmens suksess utløste en hel serie

av oppfølgere som spiller videre på kjernefortellingen om at monsteret ikke kommer utenfra, men innenfra. Du er ditt eget monster.

### **Venerisk skrekk**

Hva menes så med kroppsskrek eller venerisk skrekk i Cronenbergs forstand? På et overfladisk plan handler det om at filmskaperen i manus og regi anvender sin kreative fantasi til sjokkerende, groteske, ubehagelige, ifølge skeptikerne morbide og ifølge beundrerne helt nyskapende skremmebilder fra kroppens mulige og umulige katastrofer. Cronenberg erklærte på syttitallet at han ønsket å lage fysisk konfronterende filmer, og ga helt nye utfordringer til dem som lager spesialeffektene, som eksploderende hoder, muterende celler og nye kroppsåpninger.

De moderne vestlige kroppene er fremmedgjorte fra et liv i produksjonen og skjermene fra livets tradisjonelle farer. Vi sulter eller fryser sjelden, og for mange av oss er ikke vårt arbeid av fysisk karakter, men det stiller i stedet krav til våre relasjonelle, emosjonelle og intellektuelle kompetanser. Cronenberg vil gi oss tilbake en kroppslig opplevelse av film. Vi skal ikke bare se film, men *kjenne* film. Både hjerne og innvoller skal få sitt. Han er en klar tilhenger av den psykologiskfaglige suspekterte hypotesen om *catharsis*, renselse gjennom å få eksersert sine følelser (Rodley, 1997).

*Den diabolske psykiateren i «The Brood» har utviklet en særegen form for psykoterapi hvor pasientenes innestengte aggresjoner og traumer materialiserer seg i kjøtt og blod. Det er bokstavelig talt embodied mind*

Selv kjenner jeg en viss ambivalens i forhold til Cronenbergs samlede filmvirke. Sprut og gjør i de tidligere filmene oppleves som mer kjedelig enn urovekkende. Og hans repeterende utsagn om at kunst må være omstyrtende og kjettersk, foruroligende og nedbrytende (Balslev, 2007) oppfatter jeg som plagsomt juvenile. Men jeg har den dypeste respekt for originaliteten og selvstendigheten i hans prosjekt; og for alvoret. Cronenberg er en radikal eksistensialist som med konsekvent forskerholdning forsøker å forstå det senmoderne menneskets vilkår. Han vil dit få andre har vært: «Show the unshowable. Speak the unspeakable» (Rodley, 1997). At han gjentar de samme temaer, som kroppens og bevissthetens grenser, eller snarere grenseløshet, betyr ifølge Cronenberg selv slett ikke mangel på oppfinnsomhet, men en bevisst ambisjon om det som i musikken kalles «tema med variasjoner», som Bachs Goldberg-variasjoner (Browning, 2007). Og som kunstner har han modnet betydelig, og en slik modning har blitt verdsatt. Han som fikk tilnavnet Baron Blod, og var en skandale som ble diskutert i

nasjonalforsamlingen, er i dag en kanadisk stolthet. Det er gradvis blitt langt færre spesialeffekter og større emosjonell og eksistensiell dybde.

### **Cronenbergs prosjekt**

Cronenbergs kroppsprosjekt stikker altså dypere enn å si BØ! på utspekulert ekkelt vis. Det stikker dypere både estetisk, intellektuelt og politisk. Hans bakgrunn skiller seg fra mange andre nyere filmskaperes. Han er ikke den cinefile, som i likhet med en Quentin Tarantino har kultivert sitt talent i filmklubbene og gjennom videotitting. Cronenberg var en ung og ærgjerrig intellektuell som hentet mer inspirasjon fra litteraturen og filosofien enn fra filmhistorien. Når han er blitt spurt om forbilder, har han ikke vist til regissørene, men til forfatterne, som Vladimir Nabokov, William S. Burroughs, Samuel Beckett og Franz Kafka. Og flere filmer er adaptasjoner av litterære arbeider, som «Crash» fra 1996, som bygger på J. G. Ballards kultroman med samme tittel. Browning (2007) har skrevet en hel bok om åpenbare og mulige litterære inspirasjoner og referanser i Cronenbergs samlede filmvirke.

KRASJ: Filmatiseringen av J. G. Ballards roman «Crash» viser oss selvdestruktiv atferd motivert av sadomasochisme.

Hovedpersonen vikles inn i en surrealistisk, sadomasochistisk kult av bilulykkefetisjister som hisser seg opp i sitt fotogalleri av berømte bilulykker, og hvor skaden eller risikoen for skade utløser seksuell energi. Her James Spader som James Ballard og Holly Hunter som Helen Remington.



Cronenbergs ambisjon har altså vært å være langt mer enn en underholder. Han ønsket å fornye filmspråket, og gjennom en slik kunstnerisk bedrift å løfte frem menneskekroppen som så ofte har hatt lav status i vestlig kultur. Han ville løfte den frem gjennom nye og hittil usette bilder. Cronenberg viser en estetisk og klinisk begeistring for kropp, biologi og det ukjente indre universet vi bærer med oss. En av de monstrøse tvillinggynekologene i filmen «Dead Ringers» (1988) mener at «vi burde ha skjønnhetskonkurranser for innsiden av kroppen ... beste milt, mest perfekt utviklete nyrer». Cronenberg startet med å studere naturvitenskap i Toronto, men gikk etter hvert over til språk. Han behandler ikke den menneskelige tilstanden med medisin, men med metafor. Men han velger stadig medisinske metaforer, og legen og vitenskapsmannen er hyppige karakterer.

### **Avsender og mottaker**

I forhold til den første utfordringen om å fornye filmspråket mener altså mange at David Cronenberg har lyktes. Han er blitt en *auteur*, også kalt «Canadas første» (Bråten, 2005). I de filmelskendes verden er det en hederskront betegnelse på regissører som, til tross for produsenters og kommersielle aktørers press, lykkes med å utvikle sin helt egne personlige stil, sin *filmiske signatur*. Slik det finnes kombinasjoner av stil og innhold som kan beskrives med adjektiver som *kafkask* eller *fellinisk*, så finnes det også noe som kan betegnes som *cronenbergske*. Den cronenbergske estetikken og tilstanden er kropp som affektivt og effektivt ubehag, og kropper som symbolske representanter for sinn, kulturer og samfunn i kaos og krise. «Den cronenbergske kroppen» er blitt et begrep, med vekt på forvandlinger, mutasjoner og anomalier (Bråten, 2005). Hans kropper okkuperes av parasitter, besettes og transformeres til noe umulig. De bryter naturens gitte grenser og blir grenseløse. Hans ødeleggelser er parodiske overdrivelser av naturlige funksjoner som forplantning og fødsel, tilstander som herpes, medikamentmisbruk og TV-titting. Hadde ikke aids eksistert, hadde nok Cronenberg funnet det opp. Flere år før hiv-viruset ble offisielt påvist i 1981, hadde han allerede laget filmene «Shivers» (1975) og «Rabid» (1977) om seksualiserte epidemier. Hans verden er smittsom. Cronenbergs intellektuelle blanding av medisinske metaforer og bisarre fremtidsvisjoner er blitt kategorisert som «det moderne fantastiske» (Grant, 2000). I sitt filmspråk har han hentet inspirasjon fra den usannsynlige tekniske oppfinnsomheten til filmmediets første pionerer, som Georges Méliès og brødrene Auguste og Louis Lumière (Rodley, 1997). De laget fantastiske og kreative illustrasjoner langt vekk fra dagens psykologiske realisme i Hollywood-filmen. En samtidig referanse er den nyskapende maleren Francis Bacon (Stueland, 2009).



I forhold til den andre utfordringen, å utfordre splittelsen mellom kropp og sinn, er resultatet mer tvilsomt. I dette essayet vil det være særlig vekt på hans *kroppsprosjekt*, hvordan han teoretisk og filmatisk tematiserer kroppens roller i menneskelivene. Jeg vil ikke gå i dybden på det andre sentrale temaet i hans filmvirke, som er bevissthetens grenser i form av hallusinasjoner, psykose, rus og subjektive virkeligheter. Selv har han gjentatte ganger erklært at hans prosjekt er å bekjempe *den kartesianske dualismen*, skillet mellom kropp og sjel slik det har vært tenkt og levd i tre tusen år i vestlig kultur gjennom platonsk filosofi og paulinsk kristendom og senere legitimert og modernisert av filosofen Descartes (1596–1650). Cronenberg har hevdet at hans filmer representerer en motgift mot en slik dualisme (Rodley, 1997). Ved tematisk å løfte frem «kroppens egne erfaringer», tale dens sak, og ved å la film være en mer eksplisitt kroppslig erfaring, ønsker han å sette mennesket sammen igjen til en helhet.

## **FILMOGRAFI**

### **Spillefilmer**

Stereo (1969)

Crimes of the Future (1970)

Shivers (1975)

Rabid (1977)

Fast Company (1979)

The Brood (1979)

Scanners (1981)

Videodrome (1983)

The Dead Zone (1983)

The Fly (1986)

Dead Ringers (1988)

Naked Lunch (1991)

M. Butterfly (1993)

Crash (1996)

eXistenZ (1999)

Spider (2002)

A History of Violence (2005)

Eastern Promises (2007)

Denne filmografien refererer bare til spillefilmer hvor David Cronenberg selv har vært regissør. Den inkluderer altså ikke kortfilmer og TV-produksjoner, og ikke hans virke også som manuskriptforfatter, skuespiller, fotograf, klipper og produsent. For mer omfattende filmografi se <http://www.imdb.com/name/nm0000343/>.

Et slikt kroppsprosjekt må fortolkes i forhold til Cronenbergs egen historiske og kulturelle kontekst. Gitt hans bakgrunn i en vestlig intellektuell middelklassekultur, og født i 1943, er det ingen overraskelse at han ble en sekstiåtter. Han oppfattet seg selv som radikal og en som sto for anti-systemet. Innenfor datidens politiske retorikk erklærte han at hans filmer skulle bidra til sinnets og kroppens frigjøring. Og kropp betød da ikke minst seksualitet. Et tema i denne teksten er hvorvidt et slikt påstått budskap når frem til oss som ser Cronenberg, eller at det eventuelt ikke når frem, og kanskje blir fortolket med helt andre fortegn. At Cronenberg selv har utstyrt deler av sitt filmvirke med en slags idemessig bruksanvisning, er faktisk av begrenset interesse. Kunstneren har ikke lenger kontroll over kunstverket straks han eller hun har gitt det fra seg. Mottakeren har friheten til egne fortolkninger. Dette essayet vil presentere kroppslige, mentale og kulturelle figurer som jeg leser ut av hans filmer. Når Cronenberg utvikler *body horror* som sjanger, hvordan konstituerer han da det monstrøse innenfor samtidskulturen? For å diskutere dette er det behov for en kort introduksjon til skrekkfilmen som sjanger (Skårderud, 2002).

### **Innledende betraktninger om filmskrek**

Angstens ideelle medium er filmen. Film som kunst og vare har et rikholdig utvalg av effekter og muligheter for å snike seg forbi vår intellektuelle kontroll. Filmmediet stimulerer oss samtidig gjennom flere sanser, og det har en evne til å gi oss en sterk opplevelse av realisme. Film har således en særegen evne til å blande fantasi med overbevisning. Men samtidig skapes det distanse. Skrekkfilmen nøytraliserer angsten ved å utnytte distanse og sette estetiske rammer rundt den. Selv om vi skakes riktig grundig, vil det hele kunne avsluttes med «gudskjelov, det var bare en film». Lerretet skal ikke bare bli forstått som et sted for projeksjon, det er også et sted for proteksjon – fordi



det lages en ramme. Det er på én gang en «screening» og en «screening-off» (Laplanche & Pontalis, 1988).

*Cronenberg vil gi oss tilbake en kroppslig opplevelse av film. Vi skal ikke bare se film, men kjenne film. Både hjerne og innvoller skal få sitt*

Skrekkfilmen har nesten uavhengig av kvalitet vært en av filmhistoriens mest populære sjangere. Frankensteins monster, Dracula og dobbeltmennesket Dr. Jekyll & Mr. Hyde er skikkelser som beseierer generasjon etter generasjon. Men sjangeren har et dårlig rykte. I det kulturelle hierarkiet betraktes den som lav. Skrekken har langt fra samme dårlige rykte i andre kunstarter. Det antikke dramaet er rikt på skrekkevísjoner. I malerkunsten finner vi skrekken i Hieronymus Boschs helvete, i Fuselis «Mareritt», i Munchs «Skrik», Picassos «Guernica» og oppløste mennesker hos Francis Bacon. I litteraturen er skrekken en yndet sjanger med Edgar Allen Poe som en pionerskikkelse. Litteraturkritikken unnlater velvillig å lese hans groteske horrorhistorier som realistiske voldsspekulasjoner. I stedet oppfattes skrekelementet og hans vold metaforisk og som en forløper for symbolismen.

Filmmediets styrke, men absolutt også dets svakhet, er den sterke opplevelsen av noe konkret. Med sin stimulering av mange av våre sanser risikerer det å bli overtydelig og slik tappet for symbolsk og metaforisk rom. I den menneskelige psykologien er fravær av symbolisering ensbetydende med utagering.

### **Psykoanalysen**

Å kategorisere skrekkfilm som lavkultur, er problematisk av flere grunner. Dels finner vi flere av filmhistoriens beste scener i skrekkfilm. Sjangeren har tiltrukket seg de ypperste billedmagikere med tilganger til så vel sine egne barndommers traumatiske landskaper som filmmediets muligheter, som Alfred Hitchcock, Roman Polanski, Brian de Palma og David Lynch. Og veien er kort til Bergmans angstvisjoner.

Og skrekkfilmen som påstått lavkultur har vært som fluepapir på det høye: den intellektuelle analysen. Det har vært en særlig nær relasjon mellom psykoanalysen og den filmatiserte angsten. David Cronenberg er en av de regissørene som meget hyppig er lest psykoanalytisk, og har blitt gjenstand for en betydelig mengde akademisk litteratur (f.eks. Browning, 2007). Skrekkfilmen er blitt fortolket som underbevissthetens sjanger. Skrekken og psykoanalysen møtes i natten. I den opprinnelige psykoanalysen var drømmen «kongeveien til det ubevisste». Skrekkfilmen er filmete mareritt. Slektskapet mellom film og drøm er åpenbart. Lyset er slukket og andre forstyrrende

sansestimuli er begrenset. En nattlig drøm og en helaftens spillefilm varer omtrent like lenge, nitti minutter. Filmens språk og drømmens språk er også sterkt beslektet. I begge medier benyttes kondensering, forskyvning og symbolisering av budskapet.

Psykoanalytiske tenkere har også forsøkt å forklare vår *angstlyst*, dragningen mot skrekkvisjonene. I «Jenseits des Lustprinzips» beskriver Sigmund Freud (1920/75) de negative sidene ved våre fantasiliv: marerittene og dødsønskene. Han beskriver hvordan barn leker rundt det farlige, for å vinne kontroll over frykten og frydefullt vende tilbake til det velkjente. Psykoanalytikerens Michael Balint videreutvikler Freuds tanker med sin teori om *thrills*. Mange barneleker og pubertetsritualer kan forstås som symbolsk realitetstesting og «vikarierende erfaring», en øvelse i angstfritt å beherske en stadig større del av virkeligheten (Skårderud, 1991). Bruno Bettelheim skriver i «The uses of enchantment» (1989) om skrekkfiksjoner som ervervelse av *språklige* evner for senere å kunne tåle sterke følelser. Han skriver vakkert om eventyrenes troll, onde stemødre og drap av hekser som akseptable inkarnasjoner av det onde i barnet.

### **Monsterets sosialpsykologi**

Skrekkfilmen er ikke minst en rik kilde til å fortolke historiske epoker. Som sjanger representerer den en unik blanding av psykologiske, sosiale og mytiske elementer. Som så mange myter dreier det seg om kampen mellom det onde og det gode, og både klassiske og nyere skrekkfilmen kan leses som kulturelle allegorier, insisterende fremstillinger, om kulturens grunnleggende konflikter. Om skrekkfilmen skal lykkes med å møte sin tid, må den skremme oss med noe som faktiske er skremmende. Det skremmende kan være det evige, som å miste livet eller å miste et barn eller en kjær. Men det skremmende kan også være mer kontekstuellet. Skrekkfilmen gir oss et innblikk i de forskjellige epokers kollektive fantasier om det truende, om forskjellige iscenesettelser av det arketypiske monsteret (Grixti, 1989; Waller, 1988). Det skal ikke mye velvilje til for å lese skrekkfilmen som sivilisasjonskritikk. Dette er meget eksplisitt hos David Cronenberg.

KRAMER VS KRAMER: «The Brood» viser til Cronenbergs egen skilsmisse og kamp om foreldreretten.»Kramer Vs Kramer» var emosjonelt falsk og han ønsket å vise hvor smertefulle slike konflikter virkelig er. Her ses regissøren selv og skuespilleren Cindy Hinds på settet.



Monstrene er følsomme for tidsånden, og det frister til noen kjappe kategoriseringer, en røff guide til monstrenes sosialpsykologi. 1930-tallet var et cineastisk høydepunkt for skrekk og gru. Og datidens monstre avspeilet presist samtidens angst. Den økonomiske depresjonen representerte fallitt, en brå forvandling i livet og et liv blant de utstøtte og hjelpeløse. Dracula, Frankensteins monster og King Kong er menneskelige nettopp fordi de lider av den ufrivillige skjebnen som marginaliserte.

Under 1950-tallets kalde krig skiftet monstrene vesen. De ble umenneskelige. Femtitallets skrekkfilm lå ofte nær opp til den samtidige science fiction-sjangeren. Både skrekken og science fiction åpnet sansene for nye muligheter: Mumier kan leve, menn kan bli til ulver, og vi kan få besøk av marsmenn. Men mens skrekkfilmene bekjempet de fremmede og lukket mulighetene, lot science fiction med sin teknologiske optimisme mulighetene forbli åpne. Grovt kategorisert: Mye science fiction baserte seg på dialog, intelligens og det verbale. Skrekken benyttet seg av destruksjon, vold og det nonverbale. Typisk fremmedgjørende titler for femtitallets skrekkfilmer er «The Blob», «Them!», «The Thing» og «It. The terror from beyond space». Monsterets trussel var ofte konformitet og et liv som zombie. I det borgerlige samfunnet var dette levendegjøringer av marerittet om det konforme massemennesket. Med monsteret som fremmed, inhumant og fra et sted der ute ivaretar det på én gang Sovjet, verdensrommet og den nukleære faren.

1960-tallet er et viktig vendepunkt for monstrene. De skifter nasjonalitet og bolig. I tidligere amerikansk skrekkfilm var mange monstre utledninger fra en diffus fortid. De kom gjerne fra Sentral-Europa. Men samtidig var det umulig å stadfeste det scenografiske landskapet. Topografien var hentet fra bakgården i filmselskapenes studioer. Nå blir de amerikanere. De flytter i rekkehus med hage. De lever ikke lenger i fortid, men i samtid. Hitchcocks «Psycho» (1960) er en viktig fornyer. Den moderniserer horrorrens scenografi. Den har fortsatt skyggene, kandelabrene og natten med seg. Men det moderne skrekklandskapet er vårt eget: kontoret, motorveien og motellrommet. Den endelige skrekken utspiller seg i dusjrommets hvithet. Skrekkviteren og sosiologen Andrew Tudor (1989) mener at 1960 er vendepunktet hvor monsteret blir inderliggjort og blir en indre trussel. Den indre trusselen i «the metamorphosis narrative» blir ifølge ham nå vanligere, og skyver mer i bakgrunnen «the invasion narrative» og «the knowledge narrative» med gale vitenskapsmenn (Eliassen, 1994).

EMBODIED MIND: I «The Brood» har den diabolske psykiateren utviklet en psykoterapi hvor innestengte traumer materialiserer seg i kjøtt og blod, bokstavelig talt embodied mind. Og den kvinnelige hovedpersonen, spilt av Samantha Eggar, føder små mordere gjennom en kogongaktig utvekst på magen.



I 1968 ble det født et svært spesielt barn i amerikansk film. Roman Polanski sprengte tradisjonelle rammer da han lot den nyfødte i «Rosemary's Baby» være en djevel i vuggen. Med Satans øyne stirrer han opp på sin jordiske mor. Djevelbarnet er et kroneksempel på at den angstfylte dystopien har flyttet inn i kjernefamiliens tetthet. De nye skrekkfilmene fra denne epoken problematiserer familien som en tvetydig institusjon. Familien er selv blitt monstrøs ved sin livsførsel. Familiehorror som blomstrende filmsjanger på 1960–1970-tallet kan med utbytte sees i sammenheng med de samtidige forandringene i vestlig familieliv. Skilsmisene øker, og nye ungdomsproblemer med ruskultur problematiserer det håpefulle avkommet. Incest og seksuelle overgrep blir «gjenoppdaget» innenfor behandlerapparatet. Det skjer i de beste familier. Den seksuelle frigjøringen griper om seg. Feminismen endrer rollene mellom kvinne og mann, far og mor. Skrekkfilmen betrakter en slik sosial forandring med den blodigste konservatisme. Den selvstendige kvinnen viser seg å være en kamuflert elskerinne av djevelen.

Monsteret kommer enda nærmere på 1970-tallet. Det var et familiemedlem. Nå blir det deg selv, ditt sinn og din kropp. Og David Cronenberg er den som leder an i en slik trend.

### Liv og filmvirke

La oss så dermed vende mer spesifikt tilbake til David Paul Cronenbergs liv og virke. Det finnes en rik litteratur om Cronenberg, og i to intervjuer presenterer han sin egen versjon, henholdsvis «Cronenberg on Cronenberg» redigert av Chris Rodley (1997) og «David Cronenberg» av Serge Grünberg (2006).

#### Foreldrenes død

Han vokste opp i Toronto i Canada, og bor fortsatt der. Foreldrene var sekulære jøder. Cronenbergs far var opprinnelig journalist, men skrev også fiksjon. Han beskrives av sønnen som bibliofil, og huset var overfylt av bøker. En del av hjemmets vegger var ikke ordentlige vegger, men stabler av bøker av mangel på hylleplass. Moren var pianist. Cronenberg beskriver selv sin barndom som svært god, og foreldrene som støttende og oppmuntrende. Og jødedom lærte han lite av hjemme. Begge foreldrene var ikke-troende, og stereotypien om den invaderende og kvelende jødiske moren hadde lite å gjøre med hans liberale oppdragelse. Til tross for harmonien beskriver Cronenberg likevel en følelse av isolasjon eller *outsiderness* (Rodley, 1997).

Ett forhold har åpenbart vært formende for Cronenbergs senere filmverk: Først farens og deretter morens relativt tidlige død. Farens kropp ble langsomt og gradvis brutt ned av mystisk sykdom, og Cronenberg beskriver forfallet som forferdelig å være vitne til. Det store repeterende temaet hos Cronenberg er døden og dens forstadier i form av alder og forfall.

Som barn hadde han to store interesser. Den ene var vitenskap, og i filmen «Dead Ringers» om to eneggete tvillinggynekologer portretter han dem også som barn. Bildene av de to identiske guttene er ifølge ham selv et selvportrett av ham som barn, med briller og mikroskop (Rodley, 1997). Og naturvitenskapene er altså en gjennomgående tematikk i hans kunstneriske univers. Den andre interessen er litteraturen, med en tidlig og sterk drift mot å skape og publisere. Han var et skrivende barn, og påstår å ha begått en liten roman i ungdomsårene. Og hans utdanning bærer preg av en slik dobbeltinteresse. Han begynte med å studere naturvitenskap for så å hoppe av og i stedet begynne med engelsk og litteratur.



## Kommentert filmografi

Cronenberg er en selvlært filmskaper. Både rollen som autodidakt og at han er kanadier, har vært viktige for hans originalitet. Hans bakgrunn var lavbudsjett og underground. Dels ble han ikke sosialisert inn i utdannelseinstitusjonenes konvensjoner om hvordan film skal se ut. Og Canada er som filmnasjon fjernt nok fra Hollywood-industriens gjenkjennelige estetikk, kalkulerede moral og tunge kommersielle press. Etter kortfilmer, TV-erfaringer og to eksperimentelle kunstfilmer, «Stereo» og «Crimes of the future», debuterte han for alvor med «Shivers» i 1975. Og den ble en skandale i det offentlige Canada og en suksess blant de innvidde. Cronenberg fikk plutselig kultstatus. Filmen handler om en vitenskapsmann som eksperimenterer med å utvikle en parasitt. Denne kommer helt ut av menneskelig kontroll og invaderer innbyggerne i en hypermoderne vidunderbydel som lover fremskritt, velstand og borgerlige dyder. Parasitten sprer seksuell hyperaktivitet, og sosial orden bryter sammen i en stor orgie av vold og knulling. Filmen er klart inspirert av Don Siegels klassiker «The Invasion of the body snatchers» fra 1955. Men da var det søvn, livløshet, mangler på følelser og den kommunistiske konformiteten som truet samfunnet. Nå er det følelser, energi og libido som truer.

Stilen var etablert. To år senere følger Cronenberg opp tematikken og den provoserende estetikken med «Rabid». En ung kvinne, spilt av pornoskuespillerinnen Marilyn Chambers, blir skadet i en motorsykkelukke, og hun blir operert med svært eksperimentelle metoder. Kunstig fremstilt vev flyttes fra kvinnens lår til overkroppen, men uheldigvis utvikles en voldelig mutasjon: en blodsugende fallo i en vaginallignende åpning i kvinnens armhule. Som en vampyr må hun angripe andre for å oppnå tilfredsstillelse. Og hun er smittsom. Legeeksperimentene utløser en hær av smittsomme zombielignende vampyrer, et rasende og infisert proletariat. Og den sosiale ordenen rakner igjen.

Cronenberg ble ytterligere kjent og beryktet med et eksploderende hode i «Scanners» fra 1981. Ideen til «Scanners» hentet Cronenberg fra sin favorittforfatter William S. Burroughs roman «Naked lunch», som han senere filmatiserte i 1991 (Bråten, 2005). En liten gruppe mennesker har usedvanlige telepatiske og telekinetiske evner. Og det viser seg at dette er et resultat av legemidler gitt til gravide kvinner. De telepatiske vanskapningene er delt i de to sedvanlige gruppene, de snille og de slemme. De destruktive forsøker å anvende sine særegne talenter til å ødelegge samfunnet. Det avsløres at lederne for de to krigende gruppene er brødre, resultater av legen som eksperimenterte med medikamenter på sin kone.

Også i «The Brood» fra 1979 og de senere «The Dead Zone» (1983) og «eXistenZ» (1999) handler det om grenseløse sinn, om mentale erfaringer hvor sinnet forlater kroppen, og i de to første

som svært destruktive evner. Portrettet av psykiateren i «The Brood» er ikke særlig fordelaktig for standen. Denne diabolske legen har utviklet en særegen form for psykoterapi hvor pasientenes innestengte aggresjoner og traumer materialiserer seg i kjøtt og blod. Det er bokstavelig talt *embodied mind*. Den kvinnelige hovedpersonen føder små mordere, *broods*, gjennom en kokongaktig utvekst på magen. Cronenberg har kalt denne filmen hans mest selvbiografiske. Han viser til sin egen skilsmisse og konflikten om foreldreretten som river barnet i stykker. Han har også uttalt at dette er hans versjon av familiekonflikten i den populære filmen «Kramer Vs Kramer», hvor Meryl Streep og Dustin Hoffman kriger om sønnen (Rodley, 1997). Cronenberg beskriver denne filmen som emosjonelt falsk og ønsket å lage sin langt mer realistiske presentasjon som virkelig viser hvor smertefulle slike konflikter kan være. Og i sluttbildene innser vi at aggresjonen også har flyttet inn i datterens kropp.

«Videodrome» fra 1983 er et høydepunkt i Cronenbergs karriere når det gjelder fantasiene om kroppens sinn og sinnets kropp. Han tematiserer det moderne mediasamfunnet med fjernsynets avhumaniserende kobling av sex og vold. Det eksperimenteres med TV-mediets muligheter for å forvandle og kontrollere sinnet. Hovedpersonen, spilt av James Woods, blir oppmerksom på realityprogrammet Videodrome, som er et snuffshow med tortur, mord og sadisme. Han blir gradvis mer og mer hallusinert, og han blir selv transformert til en blanding av menneske og teknologi. Han blir en representant for «the new flesh», en levende videomaskin med åpning for kassetter i bukhulen. Det er bokstavelig talt *embodied culture*.

Det finnes en klar stringens i Cronenbergs filmvirke. Radikale eksperimenter endrer mennesket som art, og nye livsformer kriger med gamle. Og den erklærte opprøreren Cronenberg viser i tekster og intervjuer sin empati og identifikasjon med det nye, enten det er sykdommen, mutasjonen eller parasitten (Rodley, 1997). Men det er også en tydelig utvikling fra en interesse i den sosiale verden mer og mer over til indre liv. I de første filmene er det gale vitenskapsmenn som eksperimenterer med den menneskelige kroppen, og som utløser sosialt kaos i kanadiske metropoler («Shivers», «Rabid»). I hans neste periode rammer kaoset utløst av vitenskapsmennene mer personlig, som i «The Brood», «Scanners» og «Videodrome».

*Han viser oss melankoliens kropp, de kroppene som forvandles til noe annet i håp om at individet eller menneskeheten skal føle seg annerledes. Men i stedet for forvandling til noe bedre blir det oppløsning*

Cronenbergs karakterer modnes og blir mer komplekse og mer artistiske i takt med at Cronenberg selv modnes som filmkunstner (Beard, 2006). I det vi kan kalle en tredje periode er det

vitenskapsmennene selv som blir forvandlet av eksperimentene. Dette er mesterlig fortalt i «The Fly» fra 1986, Cronenbergs nye versjon av en amerikansk filmklassiker; Kurt Neumanns film med samme tittel fra 1958. Vitenskapsmannen kommer i skade for å blande sitt eget genetiske materiale med en flue; og gradvis blir han mer og mer flue. Dette er også en refleksjon om kjærligheten. Kan han bli elsket når han blir hesligere og hesligere?

Det store høydepunktet i Cronenbergs produksjon er etter min mening «Dead Ringers» fra 1988. Dette er et svært bevegende og melankolsk psykologisk portrett, formgitt som gynekologisk horror med britiske Jeremy Irons i rollen som begge brødrene. De to tvillinggynekologene har sammen utviklet instrumenter for å operere underlivene til kvinner med misdannelser. Og dramaet skrur seg til etter hvert som brødrene blander legepraksis med rusmisbruk og vrangforestillinger.

I «Crash» fra 1996 går Cronenberg løs på James G. Ballards roman fra 1973. Han viser oss selvdestruktiv atferd motivert av sadomasochisme. Hovedpersonen er gift, og parets sexliv har forfalt til å hisse hverandre opp ved å fortelle om sin utroskap. En kveld forårsaker han en trafikkulykke med alvorlige følger. Og gradvis vikles han inn i en surrealistisk, sadomasochistisk kult av bilulykkefetisjister. Skaden eller risikoen for skade utløser seksuell energi. Den lille subkulturen hisser seg opp i sitt fotogalleri med mange av historiens berømte bilulykker, som James Deans. Selvskading som seksuell stimulering representerer en egen underkategori i den vide fenomenologien av selvdestruktiv atferd (Skårderud, 2009).

I nyere filmer beveger han seg ytterligere mot den personlige psykologien med vekt på hvordan vi kan se verden forskjellig, altså spenninger mellom subjektive og objektive erfaringer, mellom realiteter og realitetsbrist («eXistenZ», «M. Butterfly» fra 1993 og «Spider» fra 2002). I hans to foreløpig siste filmer begynner det cronenbergske prosjektet å bli utydeligere og filmene langt mer konvensjonelle. «A history of violence» fra 2005 og «Eastern promises» fra 2007 har begge vold som tema, men nå i mer gjenkjennelige former enn i hans tidligere originale og ikke-realistiske ekspresjonisme. Hans mest originale filmer er de hvor han opererer med et tydelig monstrøst element, som altså ikke er tilfellet i disse to siste. La oss så diskutere hva som kan legges i begrepet monstrøs.

### **Cronenbergs monstrøse figurer**

I denne delen av essayet vil jeg forsøke å løfte frem noen kjernetemaer i det cronenbergske prosjektet, her kalt figurer. Jeg forholder meg både til innhold og til form. Kyndige og inspirerende

norskspråklige veiledere i horrorrens estetikk og psykologi er essays av Anne Jerslev og Knut Ove Eliassen i redaktør Alexanders Elguréns antologi «Det skrekkelige».

### **Det monstrøse**

For å nærme meg den cronenbergske skrekken spesielt, har jeg behov for å etterlate noen ord om *det monstrøse* i allmennhet. Ordet monster kommer fra latin og betyr «en vanskapning som bebuder gudenes vrede». Hvordan kategoriserer vi det monstrøse i et verdslig språk? Et sentralt trekk kan være *det fremmede*. Når vi fullt ut kjenner monsteret, er det ikke lenger så monstrøst; eller vi har flyttet oss sjangermessig fra horror til terror, fra skrekkens krypende uhygge til thrillerens eller actionfilmens konkrete spenning. Møtene mellom det menneskelige og det monstrøse i skrekken er en symbolsk iscenesettelse av forholdet mellom det kjente og det skjulte, mellom det hjemlige og det fremmede, mellom det oversiktlige og det uoversiktlige. Og det fremmede er en sentral tematikk hos Cronenberg; *transformasjonen* hvor noe nytt og ukjent blir utviklet. Grensesprengende medisinske eksperimenter, oppfinnsom kirurgi, påstått befriende psykoterapi og avansert teknologi forandrer mennesket radikalt, og forandringen er i seg selv monstrøs fordi resultatet er hinsides kontroll og visshet.

### **Den freudianske uhyggen**

Sigmund Freud tok skrekken på alvor og beskrev den som en symbolsk iscenesettelse av det fortrengetes hjemkomst. I sitt essay «Das Unheimliche» spiller Freud (1919/1970) på det språklige opphavet for *uhyggen*. *Unheimlich* på tysk betyr *u-hjemlig* og samtidig *ikke-hemmelig*. «Det uhyggelige er,» skriver Freud, «det som en gang var hjemlig, velkjent. Forstavelsen ‘u’ ved dette ordet er bare fortrenghingens merke.» Når vi føler uhygge, er det altså ifølge Freud fordi vi står overfor det kjente i fortrenghingens forkledning (Eliassen, 1994).

### **Kategoriens kollaps**

Den amerikanske filosofen Noël Carroll (1990) er i sin bok «*The philosophy of horror. Or paradoxes of the hearth*» mer opptatt av det bevisste enn av det freudianske ubevisste. Han vil vise hvordan monsteret truer våre etablerte tankemodeller (Eliassen, 1994). Monsteret er ifølge Carroll i seg selv et ikke-akseptabelt vesen. Monsteret er skrekkelig fordi det i kraft av sin eksistens truer en orden. Men dette er ikke nok. Carroll vil vise hvordan et genuint monster ikke bare truer våre etiske og sosiale grenser, men også våre epistemologiske grenser. Det betyr at monsteret truer våre kategorier for viten. Det truer våre kategorier som er forutsetningen for å vite noe om verden. Skrekken utfordrer vår erkjennelse ved å stille oss overfor eksistensen av fenomener som ikke lar seg ramme inn av

våre tradisjonelle kategorier. «Skrekken oppstår når erkjennelsens kategorier kollapser,» skriver litteraturviteren Knut Ove Eliassen med henvisning til Carroll.

*Grensesprengende medisinske eksperimenter, oppfinnsom kirurgi, påstått befriende psykoterapi og avansert teknologi forandrer mennesket radikalt, og forandringen er i seg selv monstrøs fordi resultatet er hinsides kontroll og visshet*

Hva betyr dette mer konkret? Én klassiker er alle de udøde: Dracula, spøkelser og zombier. Andre eksempler er de besjelete tingene, som hus og biler som lever. Så er det blandingsformene av dyr og menneske, som paringen av menneske og flue i Cronenbergs «The Fly». Monsteret som sammenbrudd av erkjennelsesnorm og estetisk form kommer også særdeles tydelig til uttrykk i «Videodrome», hvor den nye begeistringen for videoteknologien utarter og forvandler James Wood til halvt menneske og halvt videomaskin; altså en *cyborg*, en krysning av menneske og en kybernetisk organisme, som Terminator, Robocop og replikantene i Ridley Scotts «Blade Runner» fra 1982; og altså en krysning av skrekk med science fiction. Det monstrose kan også ha mer karakter av psykologi og mindre av biologi og teknologi, som i dobbeltgjengermotivet i «Dr. Jekyll and Mr. Hyde», eller i psykiateren Hannibal Lecters monstrose følsomhet og genialitet i Jonatan Demmes «The silence of the lambs» fra 1991. Fellestrekket er at vi ikke kjenner dem, og derfor er de skremmende. De er utenfor våre kognitive skjema, og derfor utenfor vår kontroll. Eliassen (1994) beskriver dem som «kognitivt diffuse». Med mine egne ord: Monsteret symboliserer *grenseløshetens problem*. Monsteret er per definisjon grensesprengende.

### **Det urene**

Det leder oss videre til en av grenseløshetens sentrale teoretikere: den amerikanske sosialantropologen Mary Douglas. I boken «Purity and danger» (1966) drøfter hun *urenhetens* kulturelle funksjon. Enhver kultur forsøker å etablere symbolsk orden gjennom å definere noe som «inne» og noe annet som «ute». Slike grenser og distinksjoner er grensene som skaper virkeligheten. Et symbolsk uttrykk for dette vil ofte være hva som oppleves som «rent» og «urent», ikke minst i forhold til mat, kropp og seksualitet. Det urene truer orden. Det formløse og det grenseløse er i seg selv truende og faller inn under Mary Douglas' begrep om det urene. Douglas' begrep om det urene som noe skittent som må skilles ut, er beslektet med psykoanalytikerens og litteraturteoretikerens Julia Kristevas (1982) begrep om *abjektet*. Abjektet er et ondt objekt, noe ondt som ikke «er meg», men som kleber ved og blander seg med min kropp og som må utstøtes for at jeg skal bli «meg selv».

Både Douglas og Kristeva er hyppig referert til i litteraturen om skrekk (Eliassen, 1994; Browning, 2007). Boken om abjektet heter da også i originaltittelen «Pouvoirs de l'horreur», som direkte oversatt betyr skrekkens makt. Horrorfenomenet kan fortolkes som en versjon av det urene, eller av abjektet. Det skrekkelige er det som faller mellom kategoriene eller det som truer dem. Slik sett kan monstrologien leses som en katalog over epokers og kulturers forskjellige tabugrenser. Monsteret åpner for en annen, fremmed og truende verden, som til daglig er utdrevet som uren, og setter denne verdenen i kontrast til vår kjente hverdag.

La oss nå se mer på konkrete iscenesettelser av det monstrøse hos Cronenberg. Rent filmisk konstruerer han sine monstre som blandinger av klassiske *gotiske* monstre, slik som i klassiske skrekkfilmer fra trettitallet med mørke og ukjente trusler fra fortiden, med senmoderne landskaper i form av mye lys, kunnskap og ukjente trusler fra fremtiden (Haas, 1996).

### **Forfallet, døden og forsoningen**

Døden er en helt sentral figur hos Cronenberg. I det som kan kalles det cronenbergske prosjektet, som er utforskning og konfrontasjon, finnes det et stort metaprojekt om *livet som en sykdom*, og døden som en tilstand uten helbredelse. Så lenge den erklærte ateisten Cronenberg ikke kan ha tillit til noen form for religiøs anestesi, kan filmene sees på som alternative utforskninger og håndtering av dødsangst.

Cronenbergs helter er som regel sensitive, gjerne positivt ekstraordinære mennesker som står noe isolert på siden av fellesskapet; som han selv sier at han gjorde og gjør (Haas, 1996). Og de blir syke eller er allerede syke. De søker en gjenfødelse, og forsøker å reise tilbake til eksistensens mystiske opphav. Kampen mot forfallet utløser radikale medisinske og psykologiske eksperimenter, og disse kan sees på som regissørens problemer med å akseptere kroppens ubønhørlige forfall (Steenbeck, 1996). Dette er eksperimenter som igjen leder til mutasjoner, død og ødeleggelse. Parasittene romsterer i heltens mage, før han kaster dem opp i toalettet («Shivers»), den kvinnelige helten blir offer for sitt nylagete kjønnsorgan i armhulen («Rabid»), rammet av en monstrøs psykosomatisk tilstand («The Brood»), skadet av en futuristisk versjon av legemiddelskade i svangerskapet («Scanners»), omgjort til en levende videomaskin og utsatt for hjerneskadelige TV-bilder («Videodrome»), sendt i årelangt koma («The Dead Zone»), fått blandet sitt genmateriale med en flue («The Fly»), eller ødelagt av rusmidler (Dead Ringers» og «Naked Lunch») (Grünberg, 2006). Slik sett blir de alle monstrøse. De representerer noe kjent, men det kjente er kroppsliggjort på ukjente og skremmende vis.



Det er nærliggende å fortolke en slik bearbeidelse av dødstemaet og dødsangst i sammenheng med relativt tidlige tap av sine foreldre, og ikke minst farens vonde død. Og Cronenberg erklærer selv at i portrettene av kroppslig forfall, oppløsning og ødeleggelse, eksempelvis som når vitenskapsmannen i «The Fly» gradvis blir mer og mer en flue, en sannsynlig metafor for aldring, så forsøker han å formidle en empati i forhold til den vansirete organismen. Altså: Vi må forsone oss bedre med sykdom, det heslige og ille stank. Men det lyder dog krampaktig når han skal omfavne svulster og spredning med begeistring, og det er noe romantiserende dystopisk over et utsagn i «Shivers» om at sex er noe som er oppfunnet av kjønnsykdommene.

Kunstens og filosofiens rolle er ifølge Cronenberg (Rodley, 1997) å bringe oversikt og trøst. Og da kan man ikke benekte de tyngste realitetene. Om optimismen skal være sann, må den erkjenne døden, smerten og sykdommen. Han søker skjønnheten og nåden i en tåre, og forsoningen i å sette fantasien i sving med det som faktisk er vondt. (Rodley, 1997). På filosofen Schopenhauers vis søker han trøst i vissheten om at vi alle er *fellow sufferers* (Skårderud, 2006).

### **Kontrolltapet**

Det eksperimenteres, og det går galt. Kontrollsvikten som en sentral figur får altså fantasifulle og monstrøse *inkarnasjoner*, gjort til kjøtt, i Cronenbergs filmer. Sigmund Freud lette etter sannheten, ikke i normaliteten, men i patologiene. Cronenberg utforsker de senmoderne patologiene, og kontrollsvikten er da historisk mer aktuell enn noensinne. Fremskritt, vekst, produksjon og teknologi som materielle fenomener; og begjær, ambisjon og misunnelse som affektive fenomener, setter kontrollen på spill. Ingen er i full kontroll, selv om noen klamrer seg til illusjonen om dette.

Cronenberg hevder selv at han har en større nærhet til følelsen av kaos enn de fleste. Dette er også noe av grunnlaget hans for å kjenne seg som en outsider (Rodley, 1997; Grünberg, 2006). Slik blir han selvfølgelig en effektiv sivilisasjonskritiker med temaer som medieindustri, legemidler, vitenskapelige eksperimenter og radikale psykoterapiprosjekter. Det monstrøse rommet hos Cronenberg er gjerne et hypermoderne og sterilt laboratorium eller klinikk med fascinerende navn: Keloid Clinic («Rabid»), The Somafree Institute («The Brood»), Consec («Scanners») og Spectacular Optical («Videodrome»).

I det følgende vil jeg beskrive hvordan Cronenberg dikter og skriver sine visjoner av kaos og kontrolltap inn i de tradisjonelle grunnfablene i skrekkfiksjon. Den svenske filmprofessoren Örjan Roth-Lindberg (1991) førte meg i sin tid inn i hvordan det meste av klassisk skrekkfilm kan føres tilbake til tre grunnleggende fortellinger, i ren eller mikset form. De tre fortellingene kalte han *Janus*, *Homunculus* og *Nosferatu*.

### *Janus: Det nevrotiske mennesket*

Janus viser til menneskets dobbelthet. Monsteret er *den splittede personligheten*. Den store beretningen er Stevensons roman «The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde» fra 1886.

Det psykologiske selvet i denne fortellingen er i en klassisk nevrotisk klemme, slik det ble beskrevet av Sigmund Freud. Det er konflikter mellom indre og ytre, det gode og det onde, det dyriske og menneskelige og mellom natur og kultur. Litteraturviteren Knut Ove Eliassen (1994) leker kreativt med navnene: Det ytre lag av sivilisasjon dør hos legen Jekyll (*je-kill*), og selvet går i oppløsning. Det primitive driftslivet, *det'et*, trer frem i form av den hittil skjulte Mr. Hyde (*hide*). En moderne versjon av en slik indre konflikt mellom human og dyrisk, mellom omsorgsfull far og morder, finner vi i Stanley Kubricks mesterlige filmatisering av Stephen Kings roman «*Shining*» (1980). Jack Nicholsons vaktmester på et vinterstengt hotell er blitt et nytt filmatisk ikon for det latente raseriet som ikke lenger lar seg temme.

INDRE SKJØNNHET: En av de monstrøse tvillinggynekologene, begge spilt av Jeremy Irons, i «*Dead Ringers*» sier at man burde hatt skjønnhetskonkurranser for innsiden av kroppen. Som mest perfekt utviklete nyrer eller beste milt. Her gjenspeiles Cronenbergs estetiske og kliniske glede over vår kropp og vårt ukjente indre.



Og vi finner en slik fabel solid ivaretatt av Cronenberg. Menneskene blir utsatt for en kroppslig påvirkning, og den primitive innsiden blir brått vrent ut, i form av galopperende kåtskap eller rabiat raseri, som i «Rabid». Den kvinnelige hovedpersonen har øyeblikk av stor fortvilelse hvor hun innser sin egen smittsomme destruktivitet, og trygler om hjelp. Især i tidligere filmer, som i «Shivers», hadde han også et politisk prosjekt hvor han delvis påstår at parasittenes epidemiske spredning av vold, lyst og begjær er revolusjonær, et opprør mot en trang, glatt og løgnaktig normalitet. Men i neste film «Rabid» er allerede revolusjonen avlyst og erstattet med selvmord.

I en av Cronenbergs aller nyeste filmer, den meget vellagete «A history of violence» spiller Viggo Mortensen det klassiske dobbeltmennesket. Han er en kjærlig familiefar og god småborger. Når han så ulykkeligvis støter på fysisk vold, brister den siviliserte overflaten, og han eksploderer som en bombe når han kommer i kontakt med sin egen aggressivitet og voldelige historie (Bråten, 2005).

### ***Homunculus: Gale vitenskapsmenn***

*Homunculus* viser til drømmen om å skape organisk liv. I denne fabelen viser monsteret til vitebegjæret. Fornuftens store overmot, *hybris*, har vært og er den ukritiske troen på vitenskapen. I skrekkvisjonene blir det for mye av det gode og vitenskapen går amok. Mennesket leker Gud, og mister kontrollen over sitt skaperverk. Her finnes et Faust-motiv med den hovmodiges allianse med Djevelen. Den overmodige rasjonalitetens idealtypiske uttrykk er Mary Shelleys beretning fra 1816 om vitenskapsmannen Dr. Frankenstein og hans monster (Eliassen, 1994). Shelleys genialitet var skikkelsens tvetydighet. Det overdimensjonerte Frankensteins monster er like tragisk som det er stygt. Han er rent *det*. Han mangler individualitet. Han er et nyfødt barn i en forvokst kropp, og derfor er han til å bli glad i. Monsterets skjebne er mangel på kjærlighet. Monsteret kan virke mer humant i sin lengsel etter forståelse enn Frankensteins vilje til viten.

Og det er ingen andre nyere regissører som gjør Cronenberg rangen stridig når det gjelder gjenbruk av denne fabelen. Vitenskapsmennene ønsker å skape nye mennesker i en blanding av personlige ambisjoner og skuffelse over hvordan menneskene takler moderniteten. Når livet portretteres som sykdom, slik det ofte er hos Cronenberg, får legen en særlig viktig rolle. Legen har samfunnets lisens og legitimitet til å krysse hudens grenser og tre inn i vårt indre. Legenes intensjoner er ofte gode, men i tråd med fabelen innser de ikke rekkeviddene av sine nyskapende prosjekter. I «Rabid» er det radikal plastisk kirurgi som går amok, mens det er psykiaterens suggererende psykodrama om foreldreskap og aggresjon som utspilles i «The Brood». Aller skumlest er legene i

«Dead Ringers», med to briljante, monstrøse og dypt ulykkelige tvillinggynekologer i delirisk rus på vei inn i kvinnens kroppslige indre, som de beruset mener er vanskapt og derfor må korrigeres.

### *Nosferatu: Kjærlighet ved første bitt*

I fabelen Nosferatu er det ikke vitebegjæret, men *det seksuelle begjæret* som er monstrøst.

Skrekkfilmen er en advarsel til dem som ikke aktivt kniper benene sammen. Vampyren er den idealtypiske figuren, og den mest kjente vampyren er for oss greven fra Bram Stokers roman «Dracula» fra 1897. Dracula er et seksualisert monster. Hans tilværelse virker trist. Det er en tilstand som avhengig, av jomfruers blod. Og tilstanden er smittsom. Den uskyldige og aseksuelle kvinnen blir etter et kyss i halsen av en vampyr seksuelt utfordrende, aggressiv og forførende. Hun blir en *vamp*. Den første filmatiseringen ble laget av den tyske ekspresjonistiske klassikeren Murnau i 1921 med tittelen «Nosferatu». Ekspresjonismens lys- og skyggeeffekter var perfekte for den klassiske skrekkfilmen, og mange av Murnaus scener var så briljante at Werner Herzog kopierte dem direkte i sin utgave fra 1979. Hovedrollen i den opprinnelige versjonen ble spilt av en viss Max Schreck. Den kunstnerisk største vampyrfilmen er produsert her i Skandinavia, danske Carl Dreyers «Vampyr» fra 1931.

*I det cronenbergske prosjektet finnes det et stort metaprojekt om livet som en sykdom, og døden som en tilstand uten helbredelse*

Vampyrtemaet er tydelig i Cronenbergs kroppsskrekkfilmer fra 1970-tallet, og det er mest eksplisitt i «Rabid». Men i flere av filmene problematiseres seksualiteten som blir monstrøs. Vi ser en tvetydighet i det cronenbergske prosjektet. Seksualiteten kan være frigjørende og revolusjonerende, men den blir destruktiv fordi den utartet til handlinger uten kjærlighet. Filmene portretter jakten på *overskridelse*, blant annet uttrykk som maskulin brutal seksualitet. Dette oppnås, men kostnaden er at det skader andre, ikke minst kvinnen. Denne kostnaden slår tilbake på mannen i en slik grad at han både er et etisk monster i egne øyne og et biologisk monster som en konkret metaforisering av tilstanden. Og han går under. Beard (2006) skriver at det siste stadiet i dette maskuline monsteret er «en dyp, suicidal melankoli». En slik selvkritisk problematisering av mannen og mannlig seksualitet er tydeligst i «Videodrome» og i filmene som følger umiddelbart etter denne.

I sum: David Cronenberg forener moderne versjoner av alle de tre grunnfablene fra skrekkfiksjonen i sitt eget prosjekt, som psykologiske varianter av kontrolltapet.

## Kroppens hevn

Nok en sentral figur i Cronenbergs prosjekt om kontrollsvikten er altså hans billedlegginger og fortolkninger av menneskets kropp. I intervjuer med Rodley (1997) beskriver han enda en av sine fascinasjoner: institusjoner og store selskaper. *Corporation* på engelsk kommer etymologisk av kropp, latin *corpus*. Han ser på institusjonene som store organismer hvor hvert enkelt menneske er som en celle, og hvor disse blir *inkorporert* til ett fellesskap. Han trekker parallellen med menneskekroppen, hvor hver enkelt celle lever sitt eget liv og dør, mens eksistensen til individet er mer konsistent. Han er opptatt av spenningene mellom delen og helheten, som både er separat og uløselig forbundet. Hva vet delen om helheten, og hva vet helheten om delen? Kanskje lite, sier Cronenberg.

Cronenberg tar kroppens parti i den filosofiske diskusjonen om forholdet mellom kropp og sinn. Hans filmfilosofiske prosjekt er å løfte frem kroppens selvstendige liv, gi den en egen vilje, og portrettere livene til nye organer, kroppsdelar og kroppspraksiser. Eller som det heter i «Videodrome»: «Long live the new flesh!» Han vil ikke bare forsone seg med den faktiske farskroppen som forræderisk henfalt forsvant, men han utnevner seg selv til den som skal bidra til kjøttets frigjøring og selvstendigjørelse.

## Den tvetydige kroppen

*Kroppens prestisje og rolle har endret seg dramatisk opp gjennom århundrene. I antikken kunne den dels bli oppfattet som en nødvendig plage, et lavt og kjødelig hylster rundt ideene og sjelen. Militær eksersis og industriell produksjon har vært en del av kroppens disiplinering og dens anvendelse som arbeidsredskap. I vår nyeste modernitet har den i tiltagende grad blitt et språklig redskap. Kroppen er en fasade som på en gang både uttrykker og skjuler noe indre. Kroppene er langt mer noe vi selv bygger og dyrker. Det ytre gir utsagn om sosial og personlig identitet, samtidig som dette ytre er med på å skape denne identiteten. Sentralt er kroppens symbolske formidling av selvkontroll. Ved å kontrollere kroppen demonstrerer vi at vi har kontroll over våre liv. At vi i så sterk grad tyr til kroppen, kan være fordi den er så konkret. Den er tydelig i en kultur av utydelighet (Skårderud, 1994b; 2009).*

*Kunstens og filosofiens rolle er ifølge Cronenberg å bringe oversikt og trøst. Og da kan man ikke benekte de tyngste realitetene. Om optimismen skal være sann, må den erkjenne døden, smerten og sykdommen*

Vår investering i kropp er mildt sagt et tvetydig prosjekt. Ved å verdsette det kroppslige legitimerer vi det sanselige og det erotiske. Men når kroppene er blitt så symbolsk viktige for



selvkontroll og selvfølelse, krever dette også mer tukting. Cronenberg kunne garantert slutte seg til idehistoriker Trond Berg Eriksens inspirerende betraktninger om *kroppens hevn* (1989). Kroppen er både dyrket som språk og plaget som fysisk organ. Kroppen anvendes i psykologiske og sosiale prosjekter som går på bekostning av dens tålegrenser. Begrepet kroppens hevn viser til at når vi i for stor grad anvender kroppen som symbolsk redskap for psykologiske, moralske og sosiale prosjekter, risikerer vi også kroppens kollaps. På den ene siden at det er *kroppens kontrolltap*, eksempelvis i form av utmattelse, overbelastning, feilernæring, treningsskader med mere. På den andre siden er det *sinnets kontrolltap* i form av *overopptatthet* av kroppslige erfaringer, som vekt, trening og utseende. DUALISMENS MOTGIFT: Regissøren har en rekke ganger sagt at hans prosjekt er å bekjempe skillet mellom kropp og sjel. Vi skal ikke bare se film, men kjenne den på kroppen. Slik settes mennesket sammen igjen til et hele. Fra «The Fly».



Bak disiplineringen lurer hele tiden kontrolltapt. Ved siden av skjønnheten finnes anoreksien og bulimien. Blant musklene lurer depresjon og steroider, og lett kamouflert av brunfargen finnes hudkreften. Den hevingjerrige kroppen har sin formskaper i Cronenberg, og han gjør den monstrøs i den flertydige betydningen av både skremmende, ubehagelig, vanskapt, men også noe som utfordrer våre etablerte kategorier. Cronenbergs kropper går ofte i oppløsning. En måte å lese dette på er som en formidling av hvor grenseløst åpen og sårbar den moderne kroppen er. Selvet går i oppløsningen



når den individuelle kroppen går i oppløsning. Kroppsødeleggelsen kan sees som en kraftfull kulturell og psykisk metafor, som en insisterende symbolisering av opplevelse av ustabilitet og det ubeskyttede (Jerslev, 1994).

### ***Cronenberg og den kartesianske dualismen***

Cronenberg har altså erklært at hans filmprosjekt er et filosofisk argument mot den kartesianske dualismen. Et slikt oppgjør er på mange måter nødvendig, og det er levert viktige teoretiske bidrag for å sette menneskets kropp og sinn sammen igjen av eksempelvis Friedrich Nietzsche og kroppens store fenomenolog Maurice Merleau-Ponty (Skårderud, 1994b). Dualismens store utfordrer i dag er nyere empiri som ikke minst er gjort mulig gjennom radiologisk teknologi. Vi er gradvis i ferd med å utvikle et faglig språk som forener *objektive*, naturvitenskapelige kunnskaper om følelser og bevissthet og individets *subjektive* erfaringer. Hva er hukommelse? Hvordan påvirkes hjernen av kjærlighet, relasjoner, omsorgssvikt eller traumer? Hvordan kan psykoterapi påvirke sinnets biologiske prosesser? Vi vet at våre affekter er fenomener som har *både* psykiske og fysiske manifestasjoner. Våre sinn er kroppslige (embodied mind), og våre kropper er besinnet (minded body). Nye røster innenfor en slik spennende, integrerende, anti-kartesiansk og *nevropsykoanalytisk* er eksempelvis Antonio Damasio, Mark Solms, Jaak Panksepp og Allan Schore.

### ***Troverdig?***

Men kan vi tro på Cronenbergs utsagn om å være engasjert anti-kartesianer? Nei. Han er fortsatt en hardbarket kartesianer med den forskjell at han vender det hele på hodet. Bevisstheten har filosofisk blitt fremhevet fremfor kroppen. Ved å la kroppen få sin egen bevissthet og vilje løfter Cronenberg romantisk kroppen opp på bekostning av tanken, fornuften og følelsesreguleringen. Gjennom monstrøse bilder av selvstendiggjort slurpende moderkjøtt på ville seksuelle veier skader han sitt eget filosofiske prosjekt. Det er i et slikt perspektiv ikke minst interessant å se på deler av mottakelsen. Ved å vise lyst og begjær uten tilstrekkelig affektregulering og uten merkbar moral har han nettopp blitt fortolket som en puritaner uten å ville det. Når kroppene blir selvstendiggjort og utagerer sin seksuelle vilje og lyst som eksempelvis i «Shivers» og «Rabid», blir de det hele menneskets fiende, og Cronenberg kan bli oppfattet som en skeptiker til den seksuelle frigjøringen som preget hans egen amerikanske samtid i hans formende år som filmskaper. Feminister har ofte hatt vansker med å svelge Cronenberg-prosjektet. Den etablerte og psykoanalytisk orienterte horrorviteren Robin Wood erklærer Cronenberg som reaksjonær (Browning, 2007). På vei fra avsenderen til mottakeren endrer budskapet fortegn. Og «Videodrome» blir hyppig oppfattet som en viktig kritikk av mediesamfunnet,

uten at Cronenberg selv er enig i dette. Han har i stedet uttrykt fascinasjon for den menneskelige videomaskinen han har skapt (Browning, 2007).

### **Formens oppløsning**

Med sine effekter har skrekkfilmer ofte forarget og forstyrret den offentlige orden. Cronenbergs «Crash» ble sensurert av Oslos daværende kinosjef. Men om vi forholder oss til den *klassiske* skrekkfilmen, finnes knapt en sjanger som i samme grad har vært den siste skansen for puritansk moral i et tolerant samfunn. Den klassiske skrekkfilmens formelle oppbygning har vært tilnærmet uendret helt siden den første stumfilm om Frankenstein fra 1910. En tilsynelatende og harmonisk normalitet råder, monsteret truer dette, de gode beseirer monsteret, og normaliteten gjenoprettes. I den klassiske skrekkfilmen er det gode og det onde absolutte. Man forhandler ikke med en varulv en fullmånenatt. Livet er hellig. Og volden er sjelden industriell, tilfeldig og bagatellisert som den kan være i actionfilmen. Det monstrøse truer grenser. Med gjenopprettelsen av orden blir den klassiske skrekkfilmen en grenserestaureringens estetikk. Fortellingene om skrekk er historisk også fortellingene om trygghet.

Nyere skrekkfortellinger utfordrer de klassiske narrative. Modernismen har også inntatt denne sjangeren, med vekt på fragmentering av de tradisjonelle formlene. Cronenberg er en av skrekkfiksjonens store modernister. Orden gjenoprettes ikke, men i stedet utløses sosialt kaos i filmer som «Shivers» og «Rabid». Det er sorry end eller no end. Angsten fordrives ikke, fordi det monstrøse ikke blir fordrevet. Filmene nærmer seg det apokalyptiske. En felles tendens i flere filmer på 1960- og 1970-tallet, også i en annen populær sjanger som westernfilmer, er at heltene uteblir. De er ikke lenger til å stole på. Og Cronenbergs helter er altså syke. I klassiske skrekkfilmer kom fornuften og den intelligente helten, *individet*, og reddet det hele. Og kjærligheten kunne også ordne mye. Den holder ikke lenger like godt. Hos Cronenberg er den fysiske kjærligheten selv blitt monstrøs.

Monsteret er kategoriens sammenbrudd og formens kollaps. I de nyere fiksjonene er det altså ikke bare monsteret som er monstrøst, men grenseløsheten og oppløsningen rammer også fortellingen og sjangeren. Med psykopatologien som metafor er de modernistiske filmene nærmere psykosens sammenbrudd av realitetene, mens den klassiske skrekkfiksjonen minner oss mer om klassiske nevrotiske konflikter. Det nevrotiske selvet svetter mellom indre begjær og aggresjon og kulturens normer, kontroll og tabuer; mellom indre og ytre realiteter. I det psykotiske er realitetene i oppløsning.

## Avslutning

Cronenbergs prosjekt handler om å tre over grenser. Det gjelder seksualitet, sosiale identiteter, allment god tatt atferd og subjektiviteten selv. Grenseovertredelsene kommer filmatisk til uttrykk blant annet som kroppslige forvandlinger og mutasjoner. Han tar utgangspunkt i kulturens motsetninger. På den ene siden er det orden, undertrykking og kontroll, og på den andre siden er det frigjøring og seksualitet. Men frigjøringen er selv ikke forankret i en alternativ kontroll og vakler derfor mot katastrofen. Den blir til sykdom og oppløsning både av subjektet og av de sosiale rammene som definerer et samfunn. Teknologien er instrumenter i en slik oppløsning, og kroppen og det psykologiske selvet er åstedene for eksperimentering. Og de insisterende repeterende temaene hos Cronenberg er nettopp teknologi, kropp og subjekt.

Et slikt fokus med meningstap og kontrolltap viser til de postmoderne kulturelle betingelsene. Men Cronenberg er selv ingen postmodernist. Han er en modernistisk filmskaper som forholder seg til postmodernitetens mentale og kulturelle realiteter. Han innser meget klart at de såkalte store fortellingenes tid er forbi. De var illusjoner. Men en slik innsikt er ikke frigjørende i hans filmprosjekt. Tvert imot så etterlater de tap, sorg og fortvilelse. Hans karakterer er følsomme skikkelser som på radikale vis forsøker å kompensere for det tapte. De leter etter en ny helhet, men de går selv under fordi prosjektene er psykologisk og sosialt dysfunksjonelle. Beard (2006) hevder at under de ofte spektakulære bildene pågår det en etisk selvransakelse hos filmskaperen. Dels er det en utforskning av begjæret etter å overskride forbudte grenser, kanskje nettopp fordi det er forbudt. Men det er også en utforskning av hvordan et slikt begjær kan skade andre. Beard har kalt sin omfattende analyse av Cronenbergs filmer for «The artist as monster», nettopp fordi han så selvkritisk utforsker sin egen mulige monstrositet. Å skape kan også være å skade.

MEDISINMETAFOR: Cronenberg behandler ikke den menneskelige tilstanden med medisin, men med metafor. Men han velger stadig medisinske metaforer, og legen og vitenskapsmannen er hyppige karakterer. Her Cronenberg som gynekolog i filmen «The Fly».



Med perspektivet om tapet som utløser handlinger for å hele, men handlingene selv blir destruktive, kan Cronenbergs filmunivers beskrives som en videreutvikling av melankoliens estetikk. Med melankoli menes her en kulturell tilstand, en stemning og en tidsånd mer enn enkeltpersonens tristhet. Følelser er ikke bare noe vi har inne i oss, men også mellom oss, og de utveksles i sosiale prosesser (Johannisson, 2009). Cronenbergs melankoli er den evige utfordringen om at vi må håndtere vissheten om døden. Men det er også den tidsaktuelle melankolien i form av fragment-ering, kaos og tap av kontroll. Han viser oss *melankoliens kropp*, de kroppene som forvandles til noe annet i håp om at individet eller menneskeheten skal føle seg annerledes. Men i stedet for forvandling til noe bedre blir det oppløsning. Og så er det *kroppenes melankoli*, alle de fysiske tegnene som viser til at man er annerledes mentalt og kroppslig, en person som er utenfor og frakoblet og i oppløsning. Både i den estetiske og medisinske forståelsen av melankoli er kanskje opplevelsene av det frakoblede og det utenforstående blant de mest sentrale (Skårderud, 1998). Cronenberg gitt oss en del å tenke på.

Finn Skårderud

Regional avdeling for spiseforstyrrelser

Oslo universitetssykehus, Ullevål

0407 Oslo

E-post: finns@online.no

## KONSULENTGRUPPEN



Else Margrethe



Karin Johannisson



Per Johnsson

Professor dr. med Finn Skårderud skriver biografiske essays i Tidsskrift for Norsk Psykologforening. De publiseres med cirka tre måneders mellomrom, og blir vurdert av tre faste konsulenter. Else Margrethe Berg er lege og spesialist i psykiatri. Karin Johannisson er professor i idé- og vitenskapshistorie ved Uppsala universitet, med medisinens historie som spesialitet. Per Johnsson er psykolog og dosent ved Lunds universitet.

---

#### THE FLESH ARTIST

---

The Canadian film director David Paul Cronenberg (b. 1943) is crowned as the inventor of body horror or venereal horror. He is a highly original and independent artist, called «the first Canadian auteur». His first films were very provocative, and established him as a cult figure in the horror audience. His images are fantastic and inspired by the inventiveness of film pioneers like Méliès and the Lumière brothers. Cronenberg's films are philosophical investigations of themes like the borders of consciousness and the human body. He is a radical existentialist searching the essences of human life. This essay describes David Cronenberg's life and artistic work with particular emphasis on his illustrations of the body. His films are embodiments of our common anxieties, constituting contemporary monstrosity, and as such represents a critique of our societies. Central figures in his movies are illness, anxiety of death and anxiety of our loss of control. This essay presents skepticism to Cronenberg's statement that his films represent a critique of the Cartesian dualism of mind-body. They are absolutely dualistic, but turn the topic up-side-down: praising the body and reducing consciousness. The Cronenberg project is here described as an original further development of the aesthetics of melancholy.

Keywords: Biography, embodiment, film, horror, qualitative research, David Cronenberg.

---

#### Referanser

Balslev, S.S. (2007). Kød-kunstneren. *Weekendavisen*, 21. september 2007.

Beard, M. (2006). *The artist as monster. The cinema of David Cronenberg*. Toronto: Toronto University Press.



- Bettelheim, B. (1989). *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*. London: Vintage.
- Browning, M. (2007). *David Cronenberg. Author or film-maker?* Bristol & Chicago: Intellect.
- Bråten, L.A. (2005). David Cronenberg. *Klassekampen*, 25. oktober 2005.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror*. New York & London: Routledge.
- Costello, J. (2000). *David Cronenberg*. London: Pocket Essentials.
- Csordas, T.J. (1999). Introduction: The body as representation and being-in-the-world. I T.J. Csordas (red.), *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*, ss. 126. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Eliassen, K.O. (1994). Formens kollaps. I A. Elgurén (red.), *Det skrekkelige*, ss. 129–162. Oslo: Aschehoug.
- Eriksen, T.B. (1989). *Nietzsche og det moderne*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Freud, S. (1919/1970). *Das Unheimliche. Studienausgabe Band IV*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Freud, S. (1920/1975). *Jenseits des Lustprinzips. Studienausgabe Band III*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Freud, S. (1933/1971). Femininity, i *The complete introductory lectures on psychoanalysis*. London: George Allen & Unwin.
- Grant, B.K. (red.) (1984). *Planks of reason. Essays on the horror film*. London: The Scarecrow Press.
- Grant, M. (red.) (2000). *The modern fantastic. The films of David Cronenberg*. Santa Barbara: Greenwood Press.
- Grixti, J. (1989). *Terrors of uncertainty. The cultural contexts of horror fiction*. London: Routledge.
- Grünberg, S. (2006). *David Cronenberg. Interviews*. London: Plexus.
- Haas, R. (1996). Introduction: The Cronenberg monster: Literature, science and psychology in the cinema of horror. *Post Script*, 2, 3–10.
- Jerslev, A. (1994). Iscenesættelse af kroppen I en moderne horrorfilm. I A. Elgurén, (red.), *Det skrekkelige*, ss. 103–128. Oslo: Aschehoug.
- Johannisson, K. (2009). *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

- Kristeva, Julia (1982). *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Laplace, J., & Pontalis, J.B. (1988). *The language of psychoanalysis*. London: Karnac Books.
- Mathijs, E. (2008). *The cinema of David Cronenberg. From baron of blood to cultural hero*. London & New York: Wallflower Press.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *The phenomenology of perception*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Rodley, C. (red.) (1997). *Cronenberg on Cronenberg*. London & Boston: Faber & Faber.
- Roth-Lindberg, Ø. (1991). Personlig meddelelse.
- Skårderud, F. (1991). Angstlyst! *Samtiden*, 1, 2–13.
- Skårderud, F. (1994a). Forferdelse og forherdelse. I A. Elgurén, (red.), *Det skrekkelige*, ss. 22–46. Oslo: Aschehoug.
- Skårderud, F. (1994b). Idéhistorier om kroppen. *Tidsskrift for Den Norske Lægeforening*, 114, 177–184.
- Skårderud, F. (1998). *Uro. En reise i det moderne selvet*. Oslo: Aschehoug.
- Skårderud, F. (2002). Beven. Litt monstrologi. I A. Hoff (red.), *Mitt liv som film. Myter i film*, s. 47–74. Oslo: Tiden.
- Skårderud, F. (2006). Psykoterapi og eksistens. Irvin D. Yalom – portrett og samtale. *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, 43 (3), 248–265.
- Skårderud, F. (2008a). Sult. Biografiske essays om kropp og tegn. *Tidsskrift for Norsk psykologforening*, 45, 410–11.
- Skårderud, F. (2008b). Kropp, kompleksitet og kompetanse. Et mentaliseringsbasert perspektiv på spiseforstyrrelser, selvskade og rus. I P. Nygren & H. Thuen (red.), *Barn og unges kompetanseutvikling*, ss. 211–220. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skårderud, F. (2009). Smertens bilder. Selvskading i film. *Tidsskrift for Den norske Lægeforening*, 129, 896–899.
- Steenbeck, (1997). Introduction. I C.Rodley (red.), *Cronenberg on Cronenberg*, s. x–xxi. London & Boston: Faber & Faber.
- Stueland, E. (2009). *Gjennom kjøttet. Disseksjonens og kroppens kulturhistorie*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Tudor, A. (1989). *Monsters and mad scientists. A cultural history of the horror movie*. London & Cambridge: Basil Blackwell.

Waller, G.A. (red.) (1987). *American horrors. Essays on the modern American horror film*. Chicago: University of Illinois Press.

Weiss, G. & Haber, H.F. (1999). Introduction. I G. Weiss & H.F. Haber (red.), *Perspectives on embodiment. The intersections of nature and culture*, s. xii–xvii. New York and London: Routledge.