

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 26.02.18

Skreklitteratur

(_sjanger, _skjønnlitteratur) Også kalt bl.a. “grøsserlitteratur”, “gotisk litteratur” og “horrorlitteratur”. “The novels were labelled Gothic because of the frequent choice of a medieval setting” (Campbell 1987 s. 175). Betegnelsen “gothic” ble i England på 1700-tallet også brukt om det som ikke føyde seg etter opplysningstidens prinsipper og ikke inngikk i den klassisistiske kunstretningen. Betegnelser på undersjangerer er bl.a. “vampyrlitteratur” og “splatter-krim”.

Litteratur som handler om skrekkelige vesener og hendelser, og som skal skape en følelse som minner om skrekk hos leseren. Vi skal ikke oppleve det farlige eller monstrøse som like fryktelig som personene i handlingen gjør. “Skreklitteraturen transformerer frykt til nytelse” (Duperray 2000 s. 8). Denne litteraturen viser menneskets begrensninger, særlig vår manglende kunnskap om det grufulle i tilværelsen. De litterære tekstene rommer ofte blandinger av ekstreme opplevelser og følelser knyttet til erotikk, religion og satanisme. Litteraturen tematiserer tabuer. Enhver konvensjonell moral går under i handlingen (Demougin 1985 s. 1402). Den “gotiske” litteraturen framstiller psykisk og sadistisk vold, besettelser, og andre fenomener som bryter med samfunnets tabuer og som går på tvers av hverdagens bruk av common sense (R. Christiansen 1988 s. 40). Effekten av å skakes av slik litteratur kan være en katarsis, en slags renselse eller lutring.

Skreklitteratur kan oppfattes som kunstneriske forkledninger av menneskets paralyserende angst overfor døden, og denne angsten er kanskje større for det sekulære menneske enn for det religiøse. Skreklitteraturens oppkomst kan dermed knyttes til sekulariseringen i den vestlige verden. I en gudløs og dermed “meningsløs” (absurd) verden blir menneskenes angst sterkere. Språk, litteratur, kunst skaper mening, ordner og forklarer et stykke på vei det uforklarlige, selv om de store gåtene (ondskapen, døden) fortsatt blir stående. Det har blitt hevdet at skreklitteraturen inngår i en litterær “representasjonskrise”, dvs. problemer knyttet til det å framstille menneskers indre kaos, lidelse og sublimе følelser. Litteraturen skaper en effekt av “avrealisering” (“déréalisation”) (Demougin 1985 s. 1402). Slottene, ruinene, de himmelragende fjellene osv. kan oppfattes som et *indre* landskap (Didier 1989 s. 106).

Leseren kan ha en “pathological craving for fearful experiences” (James R. Foster sitert fra Campbell 1987 s. 266). Vanligvis er det et monster som skaper skrekken

(et uhyre, en alien, en drage, en heks osv. eller en egenskap). “What can horrify us? Typically, a monster” (Bordwell og Thompson 2007 s. 330). Monsteret kan være en synlig, rar skapning eller befinne seg inne i en normalt utseende person. Det ytre eller indre monsteret er “a dangerous breach of nature, a violation of our normal sense of what is possible” (Bordwell og Thompson 2007 s. 330). Monsteret kan være så skrekkelig at mennesker som møter det, blir sinnssyke (psykopatologi, dvs. ulike former for mentale lidelser, svekkelser og sykdommer). Normaliteten utfordres av det overnaturlige. Vanlige emner i tekstene er altså grensetilfeller og overskridelse av det normale. Det ikke-kategoriserbare blir personifisert i skikkelser som er fremmede og skremmende. “The monster, then, serves to displace the antagonisms and horrors evidenced *within* society to *outside* society itself.” (Moretti 2005 s. 84)

Det gotiske er “vertikalt” ved å lede oss ned i den menneskelige erfarings avgrunner, ned i dyp av angst og skrekk, der det avskyelige finnes (Maurice Lévy gjengitt fra Mullen 2013 s. 43).

“Ordene *monster* og *monstrøs* kommer af det latinske *monstrousus*, der betegner noget, der afviger fra det normale og sædvanlige for eksempel ved at være misdannet og vanskabt. En anden afledning af ordet, *monstrum*, kommer af *moneo*, og betegner noget, der advarer og minder om noget andet. Et monster er altså kun et monster i kraft af dets forhold til det normale, det ikke misdannede, og altså i kraft af dets forhold til mennesket. Monsteret viser sig at være en kulturel kategori. Det kan udfordre og gennembryde kulturens grænser og grænserne for, hvad der er normalt. Monsterfænomenet viser sig at være i evig forandring ligesom grænserne for, hvad vi synes er væmmeligt og skræmmende også ændrer sig konstant. En række af de monstre som vi finder i kulturhistorien viser sig på mange måder at være entydigt onde afbildninger af kaos og frygt.” (Louise Folker Christensen i <http://atlasmag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

Det kan være en demonisk ondskap som presser seg inn i en hverdagsvirkelighet, noe overnaturlig som snur virkeligheten på hodet. “Vi mennesker har et enormt behov for å se det vi frykter. Det er den eneste måten vi kan håpe på å få kontroll over redselen på. Trusselen må identifiseres!” (Kjetil Johansen i *Aftenposten Innsikt* november 2011 s. 87) Trusselen kan være mer eller mindre realistisk, fra seksuelle overgrep og seriemordere til demonpakter, gjenferd som søker hevn, statuer som blir levende, vampyrer på jakt etter blod osv. “Gothic concepts such as vengeance, fate, and damnation” (Hopkins 2005 s. 85) er sentrale. Vi kan være i tvil om det som skjedde var en sanse-/bevissthetsforstyrrelse, en drøm eller realitet (Mayer 2000).

Generelt frykter vi mennesker mer det ukjente enn det kjente. I essayet “Det uhyggelige” (“Das Unheimliche”) fra 1919 har Sigmund Freud en teori om hva som vekker menneskers grunnleggende frykt: Det vekker vår frykt når noe som vi

tror er kjent og dagligdags, plutselig viser seg å være noe helt annet enn det vi trodde, nemlig når det viser seg å være annerledes, ukjent, fremmed. Grunnen til frykten er ifølge Freud todelt: enten en gjenoppliving av overtro som vi trodde vi hadde lagt bak oss, eller at noe vi hadde fortrenget dukker opp igjen. Det fortrengete kan f.eks. være kastrasjonsangst. Et eksempel som kan illustrere Freuds mening om det uhyggelige som oppstår i eller fra det dagligdagse, er lidende hyl fra en låst hytte i et område vi kjenner godt og forbinder med ro og harmoni.

Monsteret “represents the desires of the id that challenge dominant ideological values and thus must be denied or repressed. This denial takes the form of a distorted Other, a projection outward of unacceptable desires by way of denying them within ourselves. One of Freud’s examples is witches, which he explains as psychic projections of repressed desire onto a scapegoat group” (Robin Wood gjengitt fra Mathijs og Mendik 2008 s. 80). Leseren kan dukke ned i “the mystery and perversity of the human psyche” (Hopkins 2005 s. 86). Psykoanalytiske tolkninger har vektlagt hvordan verkene viser det fortrengetes tilbakekomst (Winter 2010 s. 179). Grusomheter kan ligge på lur i oss alle. Vårt moderne samfunn “pays lip service to the value of scientific evidence, but cannot persuade people by any show of statistics that the death penalty does not discourage murder. This is not because murder outrages their humanity, but on the contrary because it throws doubt on it. They catch in themselves the gales of rage, the hatred of a nagging mate, and the soft urge to poison a rival; and their revulsion for the murderer is also their fear of that glimpse in the dark mirror.” (Bronowski 1966 s. 93)

“Fear, in other words, coincides with the ‘return of the repressed’. And this brings us perhaps to the heart of the matter. The literature of terror is studded with passages where the protagonists brush against the awareness – described by Freud – that the perturbing element is *within them*: that it is they themselves that produce the monsters they fear. Their first fear is – inevitably – that of *going mad*. ‘Remember, I am not recording the vision of a madman.’ (*Frankenstein*) [...] This is the return of the repressed. [...] The repressed returns, then, but disguised as a monster. [...] This formal model is the monster metaphor, the vampire metaphor. It ‘filters’, makes bearable to the conscious mind those desires and fears which the latter has judged to be unacceptable and has thus been forced to repress, and whose existence it consequently cannot recognize. The literary formalization, the rhetorical figure, therefore has a double function: it *expresses* the unconscious content and at the same time *hides* it. Literature always contains *both* these functions. [...] the repressed content, which has remained unconscious, produces an irresistible fear. Spurious certainties and terror support each other.” (Moretti 2005 s. 102-104)

“Marxism and psychoanalysis thus converge in defining the function of this literature: to take up within itself determinate fears in order to present them *in a form different from their real one*: to transform them into *other* fears, so that readers do not have to face up to what might really frighten them. It is a ‘negative’

function: it distorts reality. It is a work of ‘mystification’. But it is also a work of ‘production’. The more these great symbols of mass culture depart from reality the more, of necessity, they must expand and enrich the structures of false consciousness: which is nothing other than the dominant culture. They are not confined to distortion and falsification: they form, affirm, convince. And this process is automatic and self-propelling.” (Moretti 2005 s. 105)

“The central characters of this literature – the monster, the vampire – are *metaphors*, rhetorical figures built on the analogy between *different semantic fields*. Wishing to incarnate Fear as such, they must of necessity combine fears *that have different causes*: economic, ideological, psychical, sexual (and others should be added, beginning with religious fear).” (Moretti 2005 s. 105)

“It presents society – whether the feudal idyll of *Frankenstein* or the Victorian England of *Dracula* – as a great corporation: whoever breaks its bonds is done for. To think for oneself, to follow one’s own interests: these are the real dangers that this literature wants to exorcise.” (Moretti 2005 s. 107) “The fear of bourgeois civilization is summed up in two names: Frankenstein and Dracula. The monster and the vampire are born together one night in 1816, in the drawing room of the Villa Chapuis near Geneva, out of a society game among friends to while away a rainy summer.” (Moretti 2005 s. 82) *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* av Mary Shelley ble utgitt i 1818.

Vitenskapsmannen Frankenstein “is immediately afraid of it and wants to kill it, because he realizes he has given life to a creature stronger than himself and of which he cannot henceforth be free.” (Moretti 2005 s. 85) Og i Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) er det monsteret “Hyde who will become master of his master’s life. The fear aroused by the monster, in other words, is the fear of one who is afraid of having ‘produced his own gravediggers’.” (Moretti 2005 s. 86)

For den engelske 1800-tallsdikteren Percy Bysshe Shelley “the state of terror was one of literally ‘aweful’ hypersensitivity to the phenomenon of the natural universe. The mind’s receptive powers were enormously increased, like the tautened strings of a musical instrument, and certain clues and hints about invisible and possibly supernatural forces might just enter the abnormally increased range of mental perception.” (Holmes 1987 s. 261)

“I kulturhistorisk sammenheng finner vi flere eksempler på [...] behovet for å bli eksponert for det skrekkelige. Historikeren Darren Oldridge omtaler fenomenet som “Djevelens teater”: Lenge før filmens dager trakk f.eks. rettssaker mot mordere, hekser, trollfolk o.l. store menneskemasser. Alle ville se det/den fryktelige. Rammene rundt sørget både for å iscenesette og kontrollere trusselen. Men også eksorsismer var populære. Store menneskemengder kunne samle seg for å være vitne til hvordan demonene ble drevet ut av besatte mennesker. I 1566 trakk

en langvarig eksorsisme av en 15-årig jente i den franske byen Laon opp mot 10 000 tilskuere. Myndighetene fikk sågar bygd tribuner folk kunne sitte på.” (Kjetil Johansen i *Aftenposten Innsikt* november 2011 s. 87)

De som ble hengt, hadde ofte en svart sekk over hodet, og grunnen kan ha vært at de ikke i dødsøyeblikket skulle kaste en forbannelse over noen med “det onde øye”. “The evil eye is a human look believed to cause harm to someone or something else. The supernatural harm may come in the form of anything from a minor misfortune to disease, injury or even death. Folklorist Alan Dundes, in his edited volume “The Evil Eye: A Casebook,” notes that “the victim’s good fortune, good health, or good looks – or unguarded comments about them – invite or provoke an attack by someone with the evil eye. [...]” ” (<http://www.livescience.com/40633-evil-eye.html>; lesedato 01.08.14)

“Monsteret er aldri en gjest en vinterdag i vårt opplyste hus. Det står utenfor, i mørket, og presser ansiktet mot vindusruten. Det bringer bud om umulige muligheter og vitner om at det finnes former og krefter hinsides vår fatteevne. Et stykke på vei er monsteret definert ut fra sitt utenforskap. [...] Man kan si at monsteret bare kan være monster i kraft av sin ekstreme singularitet. [...] Når vi trenger dypere ned og lenger ut i verdens mysterier, forflyttes randsonen mellom det kjente og det ukjente, og denne randsonen er alltid bebodd av monstre.” (Hagerup 2009 s. 17-18) I skrekklitteraturen blir ikke monsteret nødvendigvis utryddet – og dermed kan det dukke opp igjen og igjen. Og monstrene kan være vakre og fascinerende, f.eks. “beautiful, decadent, Byronic male vampires” (Brigid Cherry i http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_cherry.htm; lesedato 03.06.14).

En undersjanger er splatterpunk, som har beskrivelser av “acts of violence described in elaborate, gruesome detail [...] the rise of so-called splatterpunk fiction, an aggressively grubby underground movement now seeks to compete with more conventional horror writers [...] The writer commonly credited with coining the term splatterpunk, the novelist David J. Schow, put it this way, “It’s not enough to see the shadow behind the door – people want to see what’s making the shadow, what it looks like and how it comes apart.” [...] Much of this work assumes that subtlety is pointless; that part of the thrill of the esthetic experience is to be hit in the face by it. Splatterpunk is the print medium’s latest attempt to compete with ever more sophisticated visual images, and if you take comfort from nothing else about this fiction, it is a measure of print’s enduring vividness and power that violence seems even more punishingly assaultive and nasty in splatterpunk than it does in other media.” (Ken Tucker i <http://www.nytimes.com/1991/03/24/books/the-splatterpunk-trend-and-welcome-to-it.html>; lesedato 11.12.14)

“Body horror” er “any form of Horror or Squickiness involving body parts, parasitism, disfigurement, mutation, or unsettling bodily configuration, not induced by immediate violence. For example: Being shot in the chest and having your

organs exposed is Bloody Horror, not body horror. Turning into a monster is a Baleful Polymorph, but still not a body horror. Having your chest tear open of its own free will, exposing your organs as your ribcage is repurposed as a gaping maw full of boney teeth? That is Body horror.” (<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BodyHorror>; lesedato 23.08.16) Et eksempel på “body horror” er japaneren Sakyo Komatsus novelle “The Savage Mouth” (1968; oversatt til engelsk i 1978). Hovedpersonen vil ikke lenger leve av å ta liv, verken dyr eller planter. Dermed begynner han å kutte av deler av sin egen kropp og spise dem. “Sickened by the absurdity of life, one man prepares to turn his own world inside-out. Stocked with pans, knives, slicers, burners, an oven, sauces, vegetables, and relishes, the man sets up the last and most important piece of equipment which he has been procuring for three months. Supine on the table with his legs stretched, the machine cuts and cauterizes, slices and dices.” (<https://tonguesofspeculation.wordpress.com/2014/10/09/the-savage-mouth-sakyo-komatsu/>; lesedato 23.08.16)

I boka *The Strategy of Desire* (1960) skrev Ernest Dichter: “We conducted a study of horror shows and found the following: Horror films horrify and fascinate us because they show us forces out of control. What is horrifying is that the uncontrollable monster is, in many aspects, really ourselves. What is fascinating is that we would not really mind being a little bit out of control every once in a while, if only just to redress the balance. Central to all horror films today is the unmotivated lethal impulse of some kind of monster and the total inability of these monsters to control it, as well as the almost total inability of society to control the monster.” (sitert fra Berger 2002 s. 101) “One reason that society cannot control these monsters, Dichter suggests, is that they are really reflections of our own guilt (and society’s, as well) about such things as our responsibility for having created them and for not recognizing that, in certain ways, they have elements of our humanity about them. In some way, we are not able to admit our resemblance, in certain ways, to these monsters. We feel a certain ambivalence about these monsters. We wonder – Is the evil found in the monster or in his creator, and, by implication, society?” (Berger 2002 s. 102).

Dichter skriver også om skrekk i fiktive verk: “The film’s society is a victim of both the monster without and the monster within. So it is with the audience watching the film. In the form of the monster, they have the vicarious and powerful expression of their own grudges against the powers that be; in the form of the monster’s eventual punishment they have the vicarious and powerful expression of their own disapproval of their own impulses.” (sitert fra Berger 2002 s. 102) Litteratur og film kan gi det onde og grusomme konkrete skikkelser som det er lett å ta avstand fra. Det onde som bor i en selv kan fordrives (en slags sjelelig “eksorsisme”).

Noen renessanse- og barokkforfattere skrev historier om det makabre, grusomme og monstrøse, f.eks. italieneren Matteo Bandello på 1500-tallet og franskmannen Jean-Pierre Camus på 1600-tallet. Noen av Camus’ mange verk er *Det blodige*

amfiteater, Skrekkelige syn og Dødelige møter (Souiller 1988 s. 255). Den gotiske litteraturen i Storbritannia på 1700-tallet hentet inspirasjon fra Shakespeares tragedier og fra tragedier skrevet på begynnelsen av 1600-tallet (“Jacobean tragedies”). Shakespeares *Hamlet* har blitt kalt “this most notable harbinger of the Gothic genre proper.” (Hopkins 2005 s. 148). Den franske forfatteren Prosper Jolyot de Crébillon skrev i første halvdel av 1700-tallet tragedier med mange skrekkinnslag.

Handlingen i skrekklitteratur kan være preget av vold eller trussel om vold, villet ondskap og grusomhet. Tekstene viser f.eks. tyranniets fordervelse av både tyrannen og ofrene. Det kan forekomme nær-døden-opplevelser, innesperring og klaustrofobi, psykiske lidelser som fobier o.l., magi og mystikk. Handlingen kan foregå i gamle, avsidesliggende og falleferdige hus, i labyrintiske underjordiske ganger der det er lett å gå seg vill i mørket, i voldsomme fjell-landskap, uhyggelige skoger, hemmelighetsfulle slott – og det kan være med en “secret which merely becomes more mysterious the more is revealed” (Hopkins 2005 s. 86). Det trenger imidlertid ikke å være en slik ytre skrekkstaffasje. Noen skrekkbøker foregår på et indre, sjelelig plan i en ellers vanlig virkelighet, med menneskers angst og mentale avgrunner som tema. Mennesker er fascinert av det forbudte (Boran 2002 s. xi). Mennesket har gjennom alle tider blitt tiltrukket av det ulovlige og ujevnelige. “Det onde dukker opp på de mest uventete steder; alt synes å stå i dets tjeneste.” (Klein 1975 s. 363). Det onde ligner naturens krefter, sterke, men ganske uforklarlige.

“There’s something inherently wrong with the human personality. There’s an evil side to it. One of the things that horror stories can do is to show us the archetypes of the unconscious: we can see the dark side without having to confront it directly.” (den amerikanske regissøren Stanley Kubrick sitert fra Mullen 2013 s. 206)

Leseren kan sies besitte en dose sadisme og få en nytende sitring ved andres lidelser (Klein 1975 s. 372). Leseren opplever angstlyst ved andres smerte, en “delightful horror” som kan kalles en sublim følelse. Det sublime som opplevelse skal kunne komme gjennom mange inntrykk, fra storslagen natur til menneskelig grusomhet (perversjoner som sadisme og masochisme) (Klein 1975 s. 158). Den irske filosofen Edmund Burkes estetiske verk *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) beskriver mange av de stedene og opplevelsene som skaper en nytelsesfull skrekk (det sublime), og kan leses som en teoribok om skrekklitteraturens fascinasjon. Ved lesing av skrekklitteratur kan redsel transformeres til nytelse, fordi verken eksistensen eller fornuften står på spill for leseren (Winter 2010 s. 207). Burke skrev: “When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful”. Det har blitt hevdet at den skrekken som skapes gjennom litteraturen er en “imaginativ hedonisme” (Winter 2010 s. 252).

Den tyske 1700-tallsfilosofen og kritikeren Johann Gottfried von Herder oppfattet skrekkromaner og “det sublimes tid” (“Zeit des Erhabenen”) som uttrykk for et usivilisatorisk utviklingstrinn i mennesket. Herder hevdet at ved å nyte det skrekkelige, hjelper vi de arkaiske behovene i oss i å bli tilfredsstilt, mens de ellers rasjonaliseres bort eller kommer til uttrykk i reelle grusomheter. Vi må tillate at dette arkaiske anerkjennes som en del av oss selv, mente Herder (gjengitt etter Bürger 1983 s. 154-155).

I boka *Renhet og trussel: En studie av forestillinger om urenheter og tabu* (1988) hevder Mary Douglas at objekter og skapninger som forstyrrer eller ødelegger den kulturelle orden, f.eks. fordi de befinner seg midt mellom to faste kategorier, altså er motsetningsfulle eller formløse, oppleves som urene og ekle.” (gjengitt etter Müller-Doohm og Neumann-Braun 1991 s. 224)

Kanskje har sjangeren sin legitimitet i menneskets vilje til å vite, til å erkjenne – uansett hvor fryktelig sannheten måtte være. Jamfør romantittelen *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (1794) av William Godwin. Og noe av det frykteligste er døden – fordi den er det store ukjente. Døden som fenomen både avskrekker og fascinerer. Elisabeth Bronfens bok *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992) prøver å forklare den patriarkalske kulturs fascinasjon for vakre, døde kvinner, en kultur der kvinnen er “Den andre”, det ekskluderte og ukjente.

“Horror stories almost always put their finger directly on what’s bothering people in the real world.” (Stephen King sitert fra Mathijs og Mendik 2008 s. 260) Den franske revolusjon i 1789 viste en latent trussel i ethvert samfunn, selv det mest toppstyrte og diktatoriske, nemlig sammenbrudd i de sosiale strukturene (Duperray 2000 s. 6). Under overflaten lurte kaoset. Når den sosiale orden bryter sammen, gjør de bakenforliggende verdiene det også (Duperray 2000 s. 51). Dette er kanskje en av grunnene til at skrekk litteraturen oppstår mot slutten av 1700-tallet.

“Morality and monstrosity were two hallmarks of 18th century aesthetic judgement” (Fred Botting, gjengitt etter Duperray 2000 s. 12). Fortellingene kan vekke tvil om etikk/moral holder til å gjelde hele virkeligheten.

Handlingen i *Frankenstein* “finner sted i 1790-åra, altså mens revolusjonen pågikk i Frankrike. Romanen kan leses som en allegori, hvor idealismen til Victor Frankenstein sammenfaller med de idealistiske verdiene som preget revolusjonens begynnelse. Men det Frankenstein skaper, det som kommer ut av idealismen hans, er et monster, akkurat som at revolusjonen førte til Terroren. Monsteret ødelegger sin skaper, akkurat som Terroren ødelegger revolusjonen” (engelskprofessor David Spurr sitert fra *Dagbladets Magasinet* 6. januar 2018 s. 51).

Den beryktede franske forfatteren Marki de Sade ga en sosialpsykologisk forklaring på publikums sans for skrekk litteratur. Han mente at alle blodsutgytelsene i samfunnet hadde gjort folk avstumpet: “[D]et var ingen som

ikke i løpet av fire-fem år hadde måtte tåle mer ulykke enn århundrets mest berømte forfatter kunne klare å framstille. Derfor måtte man ta helvete til hjelp for å finne på interessante titler, man måtte søke i kimærenes rike [...]. Naturen, som rommer flere undere enn moralistene vil ha det til, overskrider stadig de grensene som moralistene gjerne vil sette for dens hensikter. Enhetlig i sine planer, men uregelmessig i sine virkninger, ligner naturen en vulkans alltid urolige bryst, der det stadig kastes ut blandinger av edelsteiner til tjeneste for menneskets luksus og ildmørje som tilintetgjør menneskene.” (sitert fra Klein 1975 s. 159-160) Under den franske revolusjon stod Ann Radcliffes skrekkromaner høyt i kurs i Frankrike, og tallrike franske romaner imiterte den britiske forfatteren (Demougin 1985 s. 1402). Under revolusjon designet kunstneren Jacques Louis David en triumfbue som skulle inneholde giljotinerte hoder (R. Christiansen 1988 s. 15).

En del av de engelske skrekkromanene har en sterk anti-katolsk holdning. Katolske munkes viser seg å være djevler i munkekutte. Bøkene ble ofte kalt gotiske fordi de foregikk i middelalderen (dvs. mens England ennå var katolsk). Ordet gotisk går igjen, f.eks. ble skurken i bøkene ofte omtalt som “the gothic villain”. Mange hadde allerede bidratt til å gjøre interessen for middelalderen sterkere, blant andre den engelske biskopen Richard Hurd med boka *Letters on Chivalry and Romance* (1762). M. G. Lewis’ *The Monk* (1796) “offers an extreme picture of how power, perhaps especially the power held by spiritual figures, can corrupt absolutely” (Boxall 2006 s. 76).

“Jeg befinner meg i en krypt under en gul murkirke, ved Piazza Barberini i Roma. Foran meg, i et kapell, ligger hodeskaller og ribben stablet oppå hverandre. Mellom stablene står det mannsskjeletter i munkekutter, med grinende tanngarder og brune øyehuler. Hvelvingen i kapellene er dekorert med ryggvirvler, hoftekammer og andre skjelettdeler, formet som blomster. Etter å ha stått her en stund, skjønner jeg at stedet er et populært turistmål. [...] Hva er det med munken som gjør ham så egnet som romanfigur? Dette nærmest ansiktsløse, fromme og impotente mannsvesenet, hva har han å tilby? Jo: Munken lever en innelukket tilværelse, i et frivillig fengsel, og er en person som man ikke vet sikkert hva består av, eller kan komme til å finne på. Han har gitt opp den verdslige verden, og bruker sin tid på å tjene ideen om en guddom, for å rense seg fra denne verdens synd og begjær, og med det bli et fromt og rent menneske. Det er idealet. Det viktige her, som gir munken et potensial litterært sett, er at han er en moralsk karakter; det vil si, han står bundet til en ed, og har en forpliktelse som setter klare grenser for hva han kan og ikke kan gjøre. Om munken trår over noen av disse grensene, vil fallet være stort. Med et moralsk fall åpnes det opp for skyld, desperasjon, angst, sinne, anger og soning. For munken har et kall, i en religiøs verden som er dikotomisk konstruert, hvor man forholder seg til kampen mellom det gode og det onde. Denne verdenen må munken få innsikt i, uten å falle for fristelsene som legges ut av Motstanderen. En annen side av munkenes virke er at de tradisjonelt har vært konservatorer og utviklere av kunnskap, fra teologi og historie til naturvitenskap. Munken sitter altså på hemmeligheter om naturen, allnaturen og mennesket – i

middelalderen lenge holdt unna allmuen ved at kirkelige ritualer foregikk på latin. [...] Munken er altså som mann impotent, men han er ikke kastret. Her finnes det muligheter. For selv om munken skal være kysk, kan det godt hende at begjæret bobler i ham. Han er en ladet figur, og skulle han renne over, kan resultatet bli stygt; en innsikt som Marquis de Sade visste å benytte seg av.” (Jonny Halberg i *Morgenbladet* 24. desember 2009 – 7. januar 2010 s. 56)

Adelen var fryktet for sin hardhet og sin vilkårlighet (“Fürstenwillkür” på tysk). Adelsfolk (aristokrater) blir ofte framstilt som enten ondskapsfulle skurker eller idioter. De representerer de gamle verdiene og forkaster de nye idealene om frihet, likhet og brorskap (Klein 1975 s. 151). Adelen er som vampyrer – de suger blodet ut av folk, utnytter og misbruker dem. Vampyrene kan tolkes som kroppsliggjøring av adelige herskere, som står i opposisjon til borgerne. Borgerne må i allianse med den lokale bondebefolkningen utslette sine blodsugende undertrykkere (Faulstich 2008 s. 204). Gamle vampyrhistorier rommer altså en utopi: Motstand og revolusjon kan knekke absoluttistiske herskere (Faulstich 2008 s. 205). De første vampyr-romanene ble skrevet i en overgangsperiode der borgerskapet var i ferd med å rive til seg makten. Adelsfolkene framstilles som vilkårlige i sin maktbruk, ofte ondskapsfulle og grusomme, og tenderer til å være “sosiale vampyrer” (Klein 1975 s. 363). Adelen bruker sin privilegerte stilling til lovbrudd og til å hindre andre i deres utfoldelse. I England var det på 1790-tallet dessuten en “antirevolusjonær heksejakt” (Klein 1975 s. 303), grunnet frykt for at den franske revolusjon skulle spre seg.

“One is bound to Dracula, as to the devil, for *life*; no longer ‘for a fixed period’, as the classic bourgeois contract stipulated with the intention of maintaining the freedom of the contracting parties. The vampire, like monopoly, destroys the hope that one’s independence can one day be brought back. He threatens the idea of individual liberty. For this reason the nineteenth-century bourgeois is able to imagine monopoly only in the guise of Count Dracula, the aristocrat, the figure of the past, the relic of distant lands and dark ages. Because the nineteenth-century bourgeois believes in free trade, and he knows that in order to become established, free competition had to destroy the tyranny of feudal monopoly. For him, then, monopoly and free competition are irreconcilable concepts. Monopoly is the *past* of competition, the middle ages. He cannot believe it can be its *future*, that competition itself can *generate* monopoly in new forms.” (Moretti 2005 s. 92-93)

“Oppkomsten av det opphøyde og fryktinngytende som estetisk kategori på 1700-tallet, skyldtes blant annet at borgerskapet erstattet adelens grusomhet med nye sosiale egenskaper som “fellow feeling” og sympati. Når verden blir human, drømmer vi om grusomhet. Borgerskapet bar frem frihetens, likhetens og broderskapets evangelium og dyrket samtidig det absoluttistiske despoti fra 1600-tallet i estetisk form.” (Eivind Tjønneland i *Morgenbladet* 21. – 27. mai 2010 s. 38)

“Man kunne kanskje beskrive oppkomsten av gotisk litteratur som en følge av en stadig voksende skare gravlundsentusiaster blant poetene, og den relativt nye fascinasjonen for det skremmende i en avkristnet natur, det “sublime” som motsatsen til det “vakre”. Det blir kanskje også for enkelt – selv om det er fristende å anta at så snart Gud var blitt sekularisert ut av kirkegården og fratatt farskapet til en skremmende og fascinerende natur – så gjenstod kun ahistorisk skrekk i form av demonisk vold og kroppslig forråtnelse. [...] De nyklassisistiske smaksdommerne anså den gotiske litteraturens absurditeter, forvirring og “dumme” virkemidler som mislykkede fremstillinger av menneskets tilværelse, og harselerte over dette. Men først og fremst etterlyste de instruktiv moral. I likhet med romansene før dem, var gotiske romaner en irrasjonell, upassende og umoralsk måte å kaste bort tiden på, mente smaksdommerne. Men det som var enda verre, var at de gotiske romanene var populære. Kritikken ble etterhvert mer ambivalent: latterliggjøring bidrar til å befeste aksepterte sosiale verdier samtidig som den innrømmer en viss bekymring. Faktisk førte de gotiske romanenes stadig økende popularitet til en forverring av den nyklassisistiske frykten for at alle romanser og romaner ville ha uheldige sosiale effekter og føre til oppløsning av samfunnet. Selv om de ble beskrevet som litterært og moralsk upassende, var mange gotiske romaner faktisk produsert for å fremme moral, dyd og fornuft. De var altså fanget mellom et påstått konvensjonelt moralsk prosjekt på den ene siden, og et ikke-akseptert, gotisk språk på den andre.” (Kjetil Korslund i <https://kjetilkorslund.wordpress.com/2009/10/19/darkwave/>; lesedato 12.06.15)

William Godwins roman *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (1794) har en hovedperson som på første side beskriver seg selv slik: “I had an inquisitive mind.” Han liker også å lese, og blir ansatt av adelsmannen Falkland som sekretær og bibliotekar. Falkland er det vi i dag ville kalt schizofren (Klein 1975 s. 304). “The distemper which afflicted him with incessant gloom, had its praoxyms. Sometimes he was hasty, peevish and tyrannical” står det tidlig i romanen om den gåtefulle adelsmannen. En annen adelsmann i romanen, Barnabas Tyrell, er mer entydig en skurk. Tyrells fremste kjennetegn er uberegnelighet – et typisk trekk ved den aristokratiske forbryter (Klein 1975 s. 306). Han demoniseres. Det engelske samfunnet har ingen motmidler til Tyrells overgrep; han kan ikke kontrolleres eller styres av fornuft. Samfunnet er så korrump at han ture fram og ødelegge andres liv: “This untamed, though not undiscerning brute, was found capable of destroying the prospects of a man, the most eminently qualified to enjoy and communicate happiness. The feud that sprang up between them was nourished by concurring circumstances, till it attained a magnitude difficult to be paralleled; and, because they regarded each other with a deadly hatred, I have become an object of misery and abhorrence.” Adelsfolk framstilles som æreløse, mens bondesønnen Caleb derimot er ærlig og godhjertet.

“Ved nærmere ettersyn er den gotiske fortellingen en katastrofehistorie om menneskers identitet”, hevder Max Duperray (2000 s. 54). Dobbeltgjenger-, speil- og skyggemotiver er vanlige i den tidlige skrekklitteraturen (Klein 1975 s. 374).

“Although early Gothic novels were often set abroad, the sense of unease and the obsession with doubling that characterise the form also typically include the fear that it also had something profound to say about the reader’s own condition. Its principal characteristics are a concern with the fragmented and often doubled nature of the self” (Hopkins 2005 s. xi). Mange skrekkhistorier inneholder “characteristically Gothic motifs of uncertain identity and uncanny doubling” (Hopkins 2005 s. 144). Det kan være “emphasis on the idea of the riven psyche and the dark, lustful Other” (Hopkins 2005 s. 89). Historiene pendler mellom på den ene siden overskridelse av tabuer og sosiale og moralsk lover, og på den andre siden villet underkastelse under lovlige prinsipper og autoriteter. Men autoritetene, opprinnelsen og det overleverte har noe suspekt ved seg. Respekt for de “legitime” autoritetene fører til skjensel og nedverdiggelse. Duperray siterer William P. Day: “The gothic fantasy’s pervasive anxiety about legitimacy is the literary expression of the failure of the Divine Father as a source of authority” (2000 s. 55).

Det skjer noe med menneskets “selv” når skrekken setter klørne i oss: “Fear and sensibility are effective imaginative forces to the extent that they disintegrate the conscious, many-faceted self and compel it into a single form of life, charged with a single unifying energy.” (Welburn 1986 s. 34) “In Sensibility, the imagination drowns in the excess of its own delights; in Gothic terror, the intensity of fear squeezes subjective life to nothing through an invasion of outer darkness.” (Welburn 1986 s. 68) “Gothic signifies a writing of excess.” (Hopkins 2005 s. xi) Skrekkforfatteren Charles Robert Maturin, kjent for romanen *Melmoth the Wanderer* (1820) understreket hvor viktig skrekken var for å skape en intens følelse for leseren: “I question whether there is a source of emotion in the whole mental frame so powerful or universal, as the fear arising from objects of invisible terror.” (siteret fra Duperray 2000 s. 145) “The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown” (den amerikanske forfatteren Howard Phillips Lovecraft siteret fra Duperray 2000 s. 145). Spenningen i en skrekkbok eller -film er ikke minst knyttet til *når* noe grusomt kommer til å skje (Shiona McArthur i Boran 2002 s. 73).

Det er mulig å oppfatte skrekk litteratur som et indirekte uttrykk for religiøse erfaringer. Howard Phillips Lovecraft mente at skrekk innen kunsten skaper en “kosmisk frykt” som er forenelig med en religiøs verdensanskuelse: “The one test of the really weird [story] is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe’s utmost rim.” (Lovecraft i 1927; siteret fra Winter 2010 s. 217).

Lovecraft skrev i et brev i 1923: “Jeg er ikke så begeistret over et synlig likhus eller en sekt av demoner, som jeg er av *mistanken* om at det finnes et likhus under et eldgammelt slott, eller at en svært gammel mann deltok i en demonisk sekt for femti år siden. Jeg brenner etter det eteriske, det fjerne, det skyggefylte, og det

tvilsomme...” (sitert fra *Bokvennen* nr. 3 i 1995 s. 47) Hans novelle “The Call of Cthulhu” (1928) begynner slik: “Det mest barmhjertige i verden, mener jeg, er menneskesinnets manglende evne til å koordinere hele dets viten. Vi lever på en fredelig øy av uvitenhet i midten av svarte sjøer av uendelighet, og det var ikke ment at vi skulle reise langt... en dag vil sammenpuslingen av atskilte vitenskaper åpne opp slike fryktinngytende perspektiv over realiteten, og over vår fryktelige posisjon deri, at vi vil enten bli gale av åpenbaringen eller flykte fra det dødelige lyset inn i freden og tryggheten av en ny dunkel middelalder.” (*Bokvennen* nr. 3 i 1995 s. 48-49)

“Cosmic Horror” “remains an important and vital subgenre that H.P. Lovecraft and his contemporaries might take great pride in having introduced to the horror genre. The term “Cosmic Horror” can be applicably defined Lovecraftian Horror and Cosmicism, and cosmic horror is heavily influenced by the philosophical notion of existential nihilism and philosophical pessimism, as well as the desolate quality of the natural world, and cosmos in general. [...] Thematically, the primary attribute of the cosmic horror story is the idea that human beings are insignificant and inconsequential in the scope of cosmic reality. Humanity is at best a nominal footnote in the history of the universe, and at worst deserves no notice whatsoever. While the stories themselves seem essentially pessimistic, Lovecraft himself believed that the negative connotation of “pessimist” was improper, preferring “indifferentist”. [...] The fear of the Other, the alien, and the unknown are central tenets that underscore the terror in the cosmic horror story. The xenophobia and racist overtones in many of Lovecraft’s stories are unarguable, but the underlying fear of what one does not understand remains the pervasive note. One might argue that the enduring nature of Lovecraft’s work is not in spite of his racism, but precisely because his racism allowed him to tap into every reader’s deepest irrational terror of the Other. This alienation further extends to the self. There is often an alien nature to a character’s ancestry and personal relationships, with questions of alien or supernatural parentage and sinister personal acquaintances. Furthermore, the characters are often loners, and isolated people without close personal ties. [...] The characters of cosmic horror stories often skirt the line of rationality and sanity. Sanity is displayed as a fragile and tenuous thing, with the experience of the horrors of the true nature of reality being enough to drive one to madness.” (http://lovecraft.wikia.com/wiki/Cosmic_horror; lesedato 28.11.17)

“Gothic writing is preoccupied with a nightmare world-order of uncontrollable, unpredictable events where almost nothing of subjectivity can exist except that state of inner vacuum which we call terror. A central quality of the world encountered in Gothic literature is that it is regularly experienced to be at once unintelligible and inescapable compelling. Consciousness, as embodied in the character with whom we mainly identify, is powerless, at the mercy of situations which cannot be controlled, caught up in fearful happenings which have no rational explanation.” (Welburn 1986 s. 46)

I de gotiske romanene er det “always a strong sense of a controlling power behind the scenes. It works, however, in an inhuman or anti-human way. It is frightening in its disregard of human feelings, which suggests that it is diabolical or stems from some ‘adept’ who has sold his soul, twisted his humanity out of all recognition, for the sake of unlimited power.” (Welburn 1986 s. 47-48) Men usikkerhet råder, med “suggestion and indeterminacy so fundamentally associated with the Gothic” (Hopkins 2005 s. 91).

Gotisk litteratur ofte “portray all states of mind that intensify normal thought or perception. Dream states, drug states, and states of intoxication have always been prevalent in the Gothic novel because repressed thoughts can surface in them.” (Linda Bayer-Berenbaum sitert fra Hopkins 2005 s. xii) Forfatterne ville f.eks. konfrontere sine lesere med “the dark, repressed, and kinky sides of their own erotic fantasies. As Barker explains, “The monster, at its best, transforms and transforms, like a dream-mate, responding to every nuance of desire” [...]. Barker argues that children have “a healthy appetite for the monstrous” [...], which gets repressed and turned to guilt as society exerts its constraints on the developing individual; the horror author reclaims that childlike vision of the world, allowing us to engage with pleasure in bodily difference once again. [...] In Clive Barker’s world, monsters see the world with the innocence of children, seeking out pleasure and sensation, refusing to respect the limits human morality places on the body: “The monsters concede no limitations. Amongst their tribe, eyes, ears, mouths, teeth, tongues, limbs, bellies and genitals are designed to devour experience on a scale we dream of as children, thinking it will be the reward of adulthood, only to find in maturity we were freer as infants” (p. 337).” (Jenkins 2007 s. 50-51)

Gotisk litteratur var på 1700-tallet “located primarily in Italy and dealt with the habits of those who were different from its original readers in nationality and, above all, in religion. Now, it finds its most urgent energies in the home, in the presence of those most like, and most nearly related to, those who read and watch it.” (Hopkins 2005 s. 151). Mange barnefilmer har skrekkinnslag.

Medieforskeren Henry Jenkins hevder at skrekklitteraturen oppstod i romantikken “with authors seeking within the monster and his creator powerful metaphors for their own uneasy relationship with bourgeois culture” (Jenkins 2007 s. 46). Den gotiske romanen har, blant andre av David Punter i *The Literature of Terror* (1980), blitt oppfattet som borgerskapets psykiske bearbeidelse av egen utrygghet: “The historical novel, according to Punter, filled the void of popular ignorance of the past and helped explain the world the bourgeoisie were beginning to appropriate. The Gothic novel embodied their suppressed fears of a world, already there and already operating, but operating by laws they did not comprehend or know how to control.” (gjengitt etter Welburn 1986 s. 50) Bøkene viser ”den sosiale scenes skjørhet og illusjonens makt” (Duperray 2000 s. 127).

Den franske revolusjonen frisatte borgerskapet politisk-ideologisk. Forfattere som Marki de Sade pekte i sine romaner indirekte på det uutholdelig krevende ved å være fri (Le Brun 1986 s. 127). Det grusomme er én av mange måter å realisere en radikal frihet på. De Sade ville utforske den erotiske energiens transformasjoner for å erkjenne “frihetens materialitet” (Le Brun 1986 s. 319), dvs. de handlingene der friheten og åpenheten i hva et menneske er tydeligst manifesterer seg. Det samme kan sies om skrekklitteraturen: Den viser mennesker som er skrekkelig frie – til å handle edelt, eller til å begå de verste ugjerninger. Leserne konfronteres i skrekklitteraturen med frihetens utrygghet. Litteraturen sirkler rundt tabuer og det forbudte. Et verdisystem smuldrer opp og personene befinner seg i et moralsk ingenmannsland. Litteraturen spiller også på overtro, på onde makter som styrer menneskers liv.

I boka *Signs taken for wonders: On the sociology of literary forms* (1983) hevder Franco Moretti at “The monster expresses the anxiety that the future will be monstrous. [...] The monster, then, serves to displace the antagonisms and horrors evidenced *within* society *outside* society itself.” (s. 84) Monsteret hos Mary Shelley er skapt – det er et produkt som det blir umulig å kvitte seg med og som truer. Moretti hevder at dette monsteret er et uttrykk for et framvoksende proletariat som truer borgerskapets frihets- og individualitetstenking. “Like the proletariat, the monster is denied a name and an individuality. He is the Frankenstein monster; he belongs wholly to his creator (just as one can speak of a ‘Ford worker’).” (s. 85) Den kapitalistisk investerende borger har “produced his own gravediggers” (s. 86), fordi den kapitalistiske logikken “forms by deforming, civilizes by barbarizing, enriches by impoverishing” en voksende arbeiderklassen. “[T]he factories would undoubtedly multiply the feared ‘race of devils’ [i *Frankenstein*] to an infinite number” (s. 90). “Mary Shelley wants to convince us that capitalism has no future: it may have been around for a few years, but now it is all over.” (s. 89) Også andre har tolket *Frankenstein* som advarsel mot den begynnende industri-tidsalderen (Mai og Winter 2006 s. 224).

“Mary Shelley wants to convince us that *capitalism has no future*: it may have been around for a few years, but now it is all over. Anyone can see that Frankenstein and the monster die without heirs, while Robert Walton survives. It is a glaring anachronism, but one for which Mary Shelley has prepared us. The sociological fulcrum of *Frankenstein* [is] the creation of the proletariat” (Moretti 2005 s. 89).

“[F]or Mary Shelley the demands of production have no value in themselves, but must be subordinated to the maintenance of the moral and material solidity of the family; and [...] the factories would undoubtedly multiply the feared ‘race of devils’ to an infinite number. [...] Capitalism is a dream – a bad dream, but a dream nonetheless.” (Moretti 2005 s. 90)

“Frankenstein and Dracula lead parallel lives. They are indivisible, because complementary, figures; the two horrible faces of a single society, its *extremes*: the

disfigured wretch and the ruthless proprietor. The worker and capital: ‘the whole of society must split into the two classes of *property owners* and *propertyless workers*.’ That ‘must’, which for Marx is a scientific prediction of the future (and the guarantee of a future reordering of society), is a forewarning of the end for nineteenth-century bourgeois culture. The literature of terror is born precisely *out of the terror of a split society*, and out of the desire to heal it.” (Moretti 2005 s. 82) “[T]he monster expresses the anxiety that the future will be monstrous.” (Moretti 2005 s. 84)

“[T]he monster incarnates [...] the dialectic of estranged labour described by the young Marx: ‘the more his product is shaped, the more misshapen the worker; the more civilized his object, the more powerless the worker; the more intelligent the work, the duller the worker and the more he becomes a slave of nature. ... It is true that labour produces . . . palaces, but hovels for the worker. ... It produces intelligence, but it produces idiocy and cretinism for the worker.’ Frankenstein’s invention is thus a pregnant metaphor of the process of capitalist production, which forms by deforming, civilizes by barbarizing, enriches by impoverishing – a two-sided process in which each affirmation entails a negation.” (Moretti 2005 s. 87)

“Like the proletariat, the monster is denied a name and an individuality. He is the Frankenstein monster; he belongs wholly to his creator (just as one can speak of a ‘Ford worker’). Like the proletariat, he is a *collective* and *artificial* creature. He is not found in nature, but built.” (Moretti 2005 s. 85)

“Mary Shellys *Frankenstein – Eller den moderne Prometheus* er en monsterroman par excellence fordi den netop viser den skrøbelige og bevægelige grænse mellem det menneskelige og det ikke-menneske. Vi får aldrig et entydigt svar på hvem, der er fortællingens egentlige skurk, monstret eller dets skaber videnskabsmanden Victor Frankenstein. Modsætningen mellem hvem der er menneskelig og hvem der er monstrøs, hvem der er god og hvem der er ond er nemlig konstant til diskussion i romanen. [...] “Min afsky for dette umenneske var ufattelig. Jeg skar tænder ved tanken om ham, og jeg ønskede brændende at udslette det liv, jeg så tankeløst havde skænket.” Ude af stand til at elske og anerkende sin skabning fornægter han det og lader det møde verdenen alene og ulykkelig. Monsteret har som sådan ikke et navn, men er i danske oversættelser gennem tiden blevet betegnet som Den elendige, Skabningen, Væsnet, Umennesket, Overmennesket og netop Monsteret. [...] Han er desuden enorm, og lever næsten dyrisk i skoven af bær og nødder og er væsentligt mere udholdende end mennesker. Samtidigt er han adræt, veltalende, æstetisk, musikglad, historisk interesseret og reflekteret. Han lærer sig selv fransk og læser bøger af Plutarch, Goethe og John Milton. Ligesom Victor Frankenstein kan han altså ikke kategoriseres entydigt. Han er en hybrid mellem noget menneskeligt og ikke- menneskeligt både i forhold til sit fysiske ydre og i forhold til sit følelsesliv. Han tilskrives en menneskelig længsel efter kærlighed og anerkendelse, der står i modsætning til Victor Frankensteins umenneskelige

destruktionstrang.” (Louise Folker Christensen i <http://atlasmag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

Frankenstein er den første romanen om en “mad scientist” som ikke bare setter sitt eget liv i fare, men alle mennesker. Han er en amoralsk vitenskapsmann med hybriser (Schroer 2007 s. 338).

Monsteret i *Frankenstein* “er ikke skabt ondt, men bliver ondt af at færdes i den menneskelige verden. Da det går op for ham, at hans skaber og fader Victor Frankenstein, foragter ham, fyldes han af vrede og hævner sig på uhyggeligste vis på Frankenstein. Men det er ham i mod – han er hele vejen i gennem bevidst om det forkerte i sine handlinger, men trods skyldfølelsen er han overbevist om retfærdigheden i sine hævn gerninger. [...] Frankensteins monster er altså ikke blot skabt af Victor Frankenstein. Det bliver også en projektion af skaberen selv både i forhold til det gode og det onde i Frankensteins menneskelige natur. På denne måde nuancerer romanen forholdet mellem godt og ondt og forholder sig samtidigt kritisk overfor mennesket, dets indre natur samt dets særstatus i verden. Spørgsmålet om hvem, der er mest menneskelig og mest monstrøs, Frankenstein eller hans monster, forbliver altså åbent. [...] Frankensteins monster er ikke blot et monster – det er også en cyborg. For næsten ligegyldigt hvilken fremstilling af værket man konsulterer, så er monsteret frembragt ad videnskabelig, teknologisk vej. Frankensteins monster er tilmed litteraturhistoriens første eksempel på en cyborgfigur. En cyborg er en hybrid mellem et menneske og en maskine, der altså ligesom monsteret befinder sig på grænsen mellem det menneskelige og ikke-menneskelige.” (Louise Folker Christensen i <http://atlasmag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

“Og så er der den type cyborgfigur, der består af teknologisk modificeret organisk materiale, som det altså er tilfældet med Frankensteins monster. Han består udelukkende af dødt væv, så han indeholder ikke som sådan maskinelle dele, men han er en cyborg, fordi han er frembragt teknologisk. Han er derfor i stand til at udfordre de kulturelle grænser både på det menneskelige plan, i kraft af sin status som monster, og på det videnskabelige plan, i kraft af sin status som cyborg. [...] Civilisationskritikken har endda bevæget sig helt ind i romanens titel *Frankenstein – eller den moderne Prometheus*. Den henviser til den græske mytologis Prometheus, guden, der gav menneskene ilden og dermed muligheden for at skabe liv. Han blev straffet af Zeus fordi skabelsen af liv ikke er en opgave for menneskene, men for guderne. Hans straf var, at han blev fastlænket til en klippe, hvor han fik hakket sin lever ud af Zeus’ ørn, der efterfølgende åd den. Der blev ved at vokse en ny lever ud så straffen gentog sig over lang tid. Victor Frankenstein bliver i romanen en moderne Prometheus, fordi han som menneske og videnskabsmand tager skabelsen af liv i egne hænder og romanen igennem bliver han straffet for sin skabertrang. I og med, at Frankensteins monster er skabt som en cyborg, og at den teknologiske skabelse får så ulykkelige følger, bliver det moderne videnskabelige fremskridt stærkt problematiseret af Mary Shelly. Så sideløbende

med at være dybt kritisk overfor menneskets inderste, viser romanen sig også at være et af skønlitteraturens mest uomgængelige civilisationskritiske værker.” (Louise Folker Christensen i <http://atlas-mag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

“Da det går op for Victor Frankenstein, at han i en selvsk rus har leget med kræfter, han er ude af stand til at styre, fremfører han videnskabskritikken ganske eksplicit: “Hvis det studium, man helliger sig, har tendens til at svække ens kærlige følelser og ødelægge ens sans for de simple glæder, som ikke kan sammenblandes i nogen legering, så er dette studium afgjort uhensigtsmæssigt, det vil sige upassende for menneskesindet. Hvis denne regel altid blev fulgt, hvis ingen lod nogen bestræbelse overhovedet indvirke på ligevægten i éns kærlighed til sine nærmeste, ville Grækenland ikke være blevet trælbundet, Cæsar ville have sparet sitt land, Amerika ville være blevet opdaget mere gradvist, og imperierne i Mexico og Peru var ikke blevet udslettet.” [...] Ved at være en monstrøs spejling af sin menneskelige skaber, minder han os om det onde ved den menneskelige natur og ved at være videnskabeligt frembragt, minder han os om det potentielt onde ved videnskabens civilisatoriske frembringelser. For når mennesket, kan være både ondt og monstrøst kan den menneskelige kulturs fremskridt naturligvis også være det.” (Louise Folker Christensen i <http://atlas-mag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

“Monsteret til Dr. Frankenstein er et vesen som søker tilhørighet. Han har ikke noe navn, ingen familie, ingen venner, ikke noe hjem. Det gjør historien aktuell. - Han er papirløs, akkurat som veldig mange av dagens hjem- og statsløse [...] - Hvis vi flytter oss tilbake igjen til romanens samtid, til både den franske og industrielle revolusjonen, så skapte begge disse en stor mengde av hjemløse, landstrykere, ja, flyktninger. Frankensteins monster en av dem.” (David Spurr i *Dagbladets Magasinet* 6. januar 2018 s. 52).

Den franske romantikeren François-René Chateaubriand hevdet at det var sekularisering som hadde ført til at skrekkromantisk litteratur oppstod. Folk trodde ikke lenger på helvete som et sted for fysisk pine og straff, men følelsene knyttet til helvete som et sted med skrekk og lidelse fantes likevel hos folk, uten å ha noe bestemt holdepunkt. Derfor ble disse følelsene nedfelt i skjønnlitteraturen som en slags erstatning. Skrekken er dermed i mennesket, ikke utenfor det. Dette synet støttes av forskeren Colin Campbell.

Campbell kobler sansen for det skrekkelige i lyrikk (kirkegårdslyrikk) og romankunst på 1700-tallet til religionens minkende rolle. De sterke religiøse følelsene knyttet til frelse og fortapelse mistet noe av sitt fundament. Derfor vendte folk seg andre steder for å få en tilsvarende emosjonell intensitet. I England og andre land var puritanismen på tilbaketog, og det var spesielt puritanismen som hadde “developed a ‘taste’ for the strong meat of powerful religious emotion, and when their convictions waned, seeking alternative fare with which to satisfy their

appetite. Draper refers to the middle classes 'craving' the feeling they could no longer express in their religion, and needing to express their 'surplus' feeling in melancholy, whilst Sickels comments that 'the intensity of belief and emotion which we have lost for ourselves we not infrequently seek to regain through vicarious experience – nor are fear, remorse, and despair by any means exceptions to this rule'. One could say that the Puritans, or those who inherited their mentality, had become addicted to the stimulation of powerful emotions and were now seeking substitutes for the original. An obvious place to find them was in literature where artificially created feelings could be experienced by 'living' real-life situations vicariously; this was certainly what the graveyard poets and the Gothic novelists sought to provide." (Campbell 1987 s. 134)

John W. Draper er forfatter av boka *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism* (1929). Eleanor M. Sickels har blant annet publisert *The Gloomy Egoist: Moods and Themes of Melancholy from Gray to Keats* (1969). Colin Campbell baserer sitt syn også på bl.a. Devendra P. Varma's *The Gothic Flame* (1957), Louis I. Bredvolds *The Natural History of Sensibility* (1962), Montague Summers' *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel* (1964) og Peter Hainings *Gothic Tales of Terror: Classical Horror Stories from Great Britain, Europe and the United States* (1973).

Campbell skriver videre: "There is, as Sickels points out, an obvious psychological as well as an historical connection between the decline of religious terrorism and the rise of terror-romanticism. Except that, as Bredvold observes, the Gothic cult which by 1750 had been grafted on to the exploitation of melancholy, was strictly to do with horror, not terror. The latter, a 'real' emotion, had long been employed in tragedy and was intended to make one tremble with fear. Horror, on the other side, is a more self-conscious and disingenuous emotion, from which we typically obtain a pleasurable shiver. It is clear that we have now arrived at the point of being able to conclude, with Draper, that what happened to Puritanism between 1660 and 1760 was that 'the middle classes reinterpreted Protestantism on a Sentimental, rather than a Calvinistic basis'." (1987 s. 134-135) Det Campbell kaller "the Gothic self-pitying morbidity of the Calvinists" (1987 s. 135), fikk utløp i kunsten.

Horace Walpole ga ut sin sjangerdannende skrekkroman (gotiske roman) *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764) med et forord der han skriver at han har funnet manuset: "THE following work was found in the library of an ancient catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529." (Walpole i Fairclough 1968 s. 39) Sannheten var at Walpole selv hadde diktet historien, men forordet kunne gi inntrykk av at hendelsene hadde funnet sted. Om formålet med boka heter det i forordet: "Terror, the author's principal engine, prevents the story from ever languishing; and it is so often contrasted by pity, that the mind is kept up in a constant vicissitude of interesting passions." (Walpole i Fairclough 1968 s. 40)

Walpole bidro sterkt til å skape nye assosiasjoner rundt ordet “gotisk” ved å bruke det i sin roman. Det Walpole la i ordet, var sannsynligvis forbundet med middelalderens edle riddere, nifs overtro og gamle, storslagne ruiner (jamfør forordet der han hevder at teksten er oversatt fra et manuskript datert 1529). Senere bidro flere andre til å gjøre ordet og interessen for middelalderen sterkere, f.eks. Richard Hurd med *Letters on Chivalry and Romance* (1762).

Walpole skrev i et brev datert 9. mars 1765 til W. Cole at han begynte å skrive *The Castle of Otranto* etter å ha våknet fra en drøm, “without knowing in the least what I intended to say or relate” (siteret fra Kayser 1973 s. 80). Det var altså noe skummelt også ved måten boka ble til på.

The Castle of Otranto inneholdt alle elementene som ble vanlige i ettertidens skrekkromaner: “Cruelty, tyranny, eroticism, usurpation” (Boxall 2006 s. 58). Det er overlevert noen av Walpoles kommentarer til skrivingen sin egen roman: “Walpole claimed that the story first came to him in a dream, and that he had been “choked by visions and passions” during its composition.” (s. 58) Walpole var nervøs for hvordan romanen skulle bli mottatt, men kom til å bidra til å innlede en “gotisk” periode innen flere kunstarter: “Concerned for the reception his work might receive, he not only first published it under a pseudonym [med navnet Onuphrio Muralto], but went so far as to pretend that it was the translation of a sixteenth-century italian manuscript. The whimsy of Walpole’s literary experiment is mirrored in the construction of his own gothic revival mansion, Strawberry Hill” (s. 58).

Noen ganger i *The Castle of Otranto* er ifølge fortelleren følelsene sterkere enn det ord kan uttrykke. Walpole bruker en benektelsesretorikk som litterær praksis: “Words cannot paint the horror of the princess’s situation.” (Walpole i Fairclough 1968 s. 62) “The passions that ensued must be conceived; they cannot be painted.” (Walpole i Fairclough 1968 s. 91). Noen landskaper overgår hva ord kan uttrykke. I Ann Radcliffes skrekkroman *A Sicilian Romance* (1790) minner landskapene svært om det vi kan se i mange av den italienske maleren Salvator Rosas bilder: dunkle og skremmende skjønne samtidig. Radcliffe brukte for øvrig som litterær praksis å forklare og oppklare det tilsynelatende overnaturlige i sine bøker slik at leseren skjønner at alt har en naturlig årsak.

I forordet til *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* skriver Mary Shelley om hva slags leseropplevelser hun ønsker å skape med denne romanen: “I busied myself to think of a story [...] which would speak to the mysterious fears of our nature and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart.” (Shelley i Fairclough 1968 s. 262)

Hva er et menneske? Dette store spørsmålet belyses i noen skrekkromaner gjennom at vi opplever ytterpunktene i hva mennesker er i stand til av oppofrelse og

grusomhet. Allerede Frankensteins monster grubler over hva mennesket har i seg av godhet og ondskap: “Was man, indeed, at once so powerful, so virtuous, and magnificent, yet so vicious and base? He appeared at one time a mere scion of the evil principle and at another as all that can be conceived as noble and godlike. To be a great and virtuous man appeared the highest honour that can befall a sensitive being; to be base and vicious, as many on record have been, appeared the lowest degradation, a condition more abject than that of the blind mole or harmless worm.” (Shelley i Fairclough 1968 s. 385-386; i kap. 13) “[E]vil is typically glamorous in the Gothic” (Hopkins 2005 s. 139).

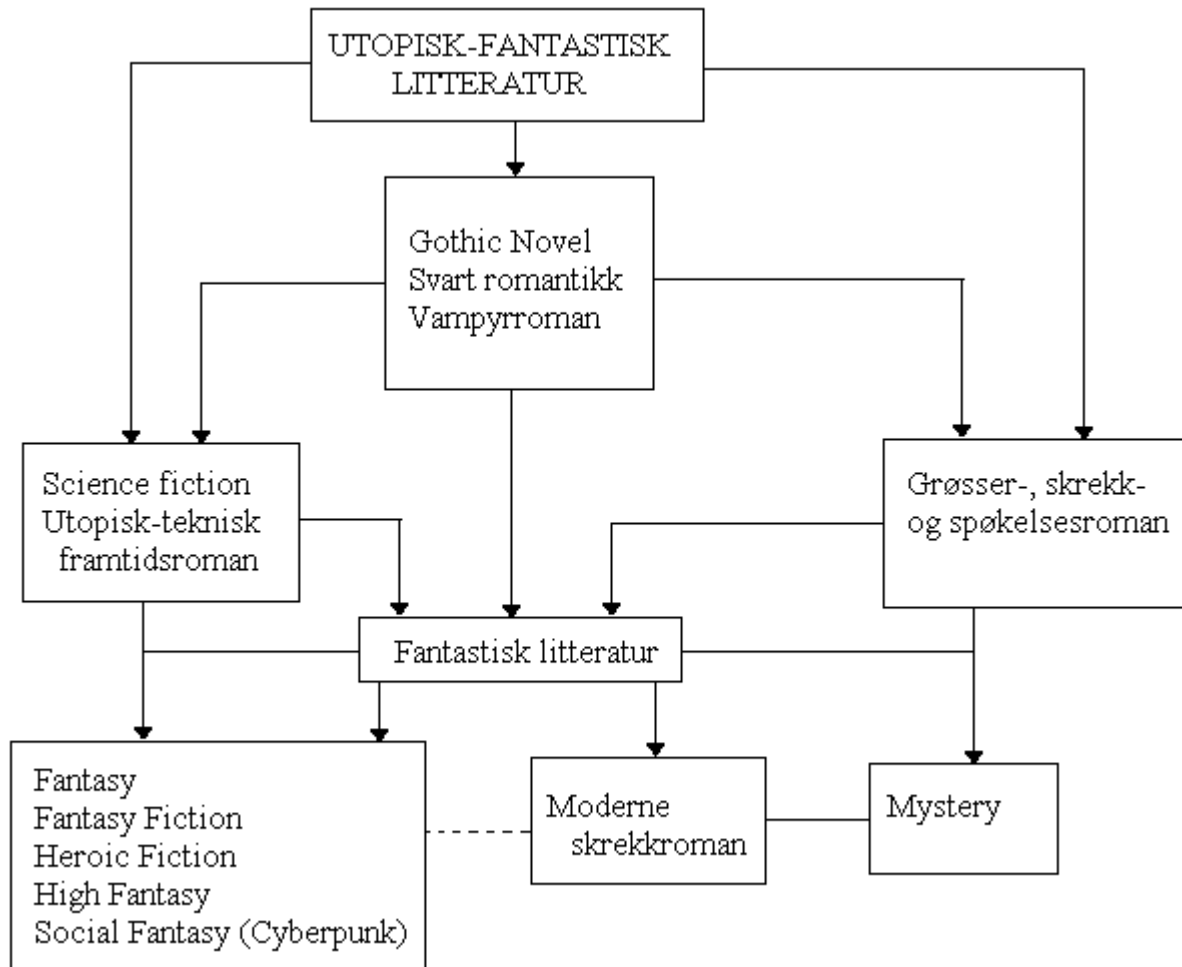
Den spanske forfatteren Agustín Pérez Zaragoza y Godínez ga i 1831 ut en serie på 12 skrekkhistorier med en fellestittel som på engelsk har blitt oversatt til *Funeral gallery of phantoms and ensangrentadas shades, that is the tragic historian of the catastrophes of the human lineage*.

Det litterære motivet “persecuted maiden” tas ofte i bruk; en “beauty in distress”, en “angelic creature” som forfølges og plages. Den mannlige seksualitet blir ofte framstilt som aggressiv og voldelig. Og beskrivelser av seksuelle grusomheter aksepteres lettere, uten sensur, hvis de blir tilskrevet en djevel (Todorov 1970 s. 167). “The real nightmare of [en kvinnelig romanheltninne] is that she will wake up to a chaotic landscape [...] where the integrity of her own role has been cast into doubt” (Kiely sitert fra Duperray 2000 s. 109). En annen faktor som skaper skrekk, er “intrafamily lust and [...] nightmarish swift transmutations of love into hatred, or pride into abjection, of desire into disgust” (Judith Wilt sitert fra Duperray 2000 s. 128).

H. P. Lovecraft var “a devout naturalist, materialist, rationalist, and atheist. So fully did he believe in science that he felt the imagined contravention of natural law to be the most terrifying of horrors. And that was the effect he sought to simulate.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 231)

I *Frankenstein* er det etter hvert hele menneskehetens skjebne som står på spill. Vitenskapsmannen Frankenstein blir fristet til å gi monsteret en kvinnelig partner, mot at Frankenstein selv og hans familie skal være trygge mot overfall fra monsteret. En kvinnelig partner betyr at det kan komme monster-barn ... Frankenstein vurderer hva han skal gjøre, med disse tankene: “Had I right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? [...] now, for the first time, the wickedness of my promise burst upon me; I shuddered to think that future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price, perhaps, of the existence of the whole human race.” (Shelley i Fairclough 1968 s. 436; begynnelsen av kap. 20) Frankenstein og andre romanhelter i skrekkliteratur straffes for sitt vitebegjær, for å ville kjenne de dypeste hemmeligheter i tilværelsen (Duperray 2000 s. 57).

Frankenstein regnes av mange både som en skrekkroman og en science fiction-roman. Forbindelsene mellom disse sjangrene er mangfoldige, som vist i den følgende figuren hentet fra Seefeldt og Metz 1999 s. 111 (litt forenklet og oversatt fra tysk; de engelske termene står også hos Seefeldt og Metz):



Uhyggen i skrekkliteratur kan øke ved at leseren vet at fortellingen er basert på noe sant. Bram Stokers *Dracula* (1897) er en oppdiktet historie, men det skal ha eksistert en person i Romania på 1400-tallet som ble kalt Dracula. Den rumenske adelsmannen Vlad Tepes (rumensk for “Vlad spidderen”) ble også kjent som kalt “Draculaea” (“Djevelens sønn” eller “Dragens sønn”). Hans offisielle navn var Vlad 3. I løpet av sin herskertid i området Valakia skal han ha drept 40.000 mennesker ved å spidde dem på lange staker, og ble fryktet i hele regionen for sin grusomhet. Bram Stoker skal også ha blitt inspirert av den ungarske grevinnen Elisabeth Bathory, som trodde at hun ville bevare sin skjønnhet hvis hun drakk og badet i jomfru-blod. Ofrene ble hengt opp i lenker mens deres blod ble tappet.

“ ‘Dracula’, David Pirie has written, ‘ . . . can be seen as the great submerged force of Victorian libido breaking out to punish the repressive society which had imprisoned it; one of the most appalling things that Dracula does to the matronly women of his Victorian enemies (in the novel as in the film) is to make them

sensual.' It is true. For confirmation one only has to reread the episode of Lucy. Lucy is the only protagonist who falls victim to Dracula. She is punished, because she is the only one who shows some kind of *desire*. Stoker is inflexible on this point: all the other characters are immune to the temptations of the flesh, or capable of rigorous sublimations." (Moretti 2005 s. 98)

Området Lozère i Sør-Frankrike ble i årene 1764-67 (området het Gévaudan på den tiden) hjem søkt av en eller flere ulver som til sammen drepte over hundre mennesker. Folk i trakten var livredde, saken ble et nasjonalt anliggende og kongen sendte tropper for å drepe udyret. De lyktes ikke. Dermed ble skrekken større, og mange trodde at udyret var en varulv. Tekster ble skrevet og trykt som viste bilder av en gigantisk ulv og andre skremmebilder. Avisene inneholdt artikler, dikt m.m. om ulvens eller ulvenes herjinger (Coron 1998 s. 43). (Christophe Gans' film *Ulvepakten* (2001) er basert på de historiske hendelsene.)

“Tror du på gjenferd?” ble den franske grevinnen du Deffant, en begeistret leser av skrekkromaner (og en venn av Voltaire) spurt, og svarte: “Jeg tror ikke på dem, men er redd for dem” (sitert fra Winter 2010 s. 206). Forskeren Richard Alewyn har hevdet at denne blandingen av rasjonell viten og irrasjonell overtro inngikk i den kollektive mentalitet på 1700- og 1800-tallet (gjengitt etter Winter 2010 s. 206). Og skrekkromanene var en av grunnene til at romantikerne gjenoppdaget middelalderen som inspirasjonskilde (Didier 1989 s. 106).

Overtroiske mennesker oppfant monstre, også i storbyer. “Towards the end of 1837 there were widespread rumours that a super-being was abroad in the city [= London]. He was reported to be powerfully built and to have wings like a bat, horns like a goat, and a long tail. Furthermore, he breathed coloured flames and jumped over high walls with ease. This early Batman was soon referred to as Spring-Heeled Jack. [...] One story, supported by many witnesses, was that a frightening-looking creature had been seen climbing the spire of a church in Bow, where it had crouched like some gargoyle, glaring malevolently at the people below. After a while it had taken a flying leap down to the roof beneath and vanished. It was reported that the mysterious character had also been seen scaling the walls of the Tower of London. This was too much for the Mayor. He opened a public fund to provide for the recruitment of a number of special constables. [...] A tract published in London in 1838, entitled *The Apprehension and Examination of Spring-Heeled Jack who appeared as a Ghost, Bear, Baboon, Demon, Etc.*, may have been an enterprising writer's highly coloured fabrication based on the young Warwickshire masquerader” (Anglo 1977 s. 68-69). (“The young Warwickshire masquerader var en ung mann som hadde kledd seg ut som Spring-Heeled Jack for å skremme folk.” “In 1867 the Newsagents Publishing Company produced *Spring-Heeled Jack*, a serial in forty penny parts [dvs. serier i Penny Dreadfuls], with illustrations portraying Jack as a cross between Mephistopheles and Caliban. [...] All the same, his terrifying appearance seems to have scared the living daylight out of good and bad alike.” (s. 71)

Eksempler på skrekklitteratur:

Horace Walpole: *The Castle of Otranto* (1764)

François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud: *De ulykkelige elskende* (1764)

Clara Reeve: *The Champion of Virtue* (1777; senere ble tittelen endret til *The Old English Baron*)

Joseph-Marie Loaisel de Tréogate: *Grevinnen fra Alibre* (1779)

William Beckford: *Vathek* (1782)

Sophia Lee: *The Recess, or a Tale of Other Times* (1783-85)

Charlotte Turner Smith: *Emmeline: The Orphan of the Castle* (1788), *The Old Manor House* (1793)

Ann Radcliffe: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *The Mysteries of Udolpho* (1794)

Eliza Parsons: *The Castle of Wolfenbach* (1793)

William Godwin: *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (1794)

Karl Grosse: *Horrid Mysteries* (1796; oversatt fra tysk)

François Guillaume Ducray-Duminil: *Victor, eller barnet i skogen* (1796), *Coelina, eller mysteriets barn* (1799)

Matthew Gregory Lewis: *The Monk* (1796), *The Castle Spectre* (1798)

Regina Maria Roche: *The Children of the Abbey* (1796), *Clermont: A Tale* (1798)

Charles Brockden Brown: *Wieland or The Transformation: An American Tale* (1798)

Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr: *Pauliska eller den moderne perversitet* (1798)

W. H. Ireland: *The Abbess* (1799)

T. J. H. Curties: *St. Botolph's Priory; or the Sable Mask* (1806)

Charlotte Drake: *Zofloya or the Moor* (1807)

Percy Bysshe Shelley: *Zastrozzi* (1810), *St Irvyne, or the Rosicrucian* (1811)

Caroline Lamb: *Glenarvon* (1816)

E. T. A. Hoffmann: *Djevelens eliksir* (1816)

Mary Wollstonecraft Shelley: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818)

John William Polidori: “The Vampyre, a Tale” (skrevet 1816, publisert 1819)

Charles Robert Maturin: *Melmoth the Wanderer* (1820)

Victor Hugo: *Han fra øya* (1823)

Étienne-Léon de Lamothe-Langon: *Vampyren, eller jomfruen fra Ungarn* (1825)

Edward Lloyd: *Sawney Beane, the Man Eater of Scotland* (1825 og framover) – publisert i en serie Penny Dreadfuls i Storbritannia

Maurits Hansen: “Novellen” (1827)

William Harrison Ainsworth: *Rookwood* (1834)

Frederick Marryat: *The Phantom Ship* (1839)

James Malcolm Rymer: *The Black Monk* (1841 og framover) og *Varney the Vampyre; or, The Feast of Blood* (1845-47) – begge publisert i Penny Dreadfuls-serier i Storbritannia

Émile Erckmann og Alexandre Chatrian: *Ulvemannen* (1859)

Sheridan Le Fanu: *Uncle Silas* (1864), *Carmilla* (1872)

Robert Murry Gilchrist: *The Stone Dragon and Other Tragic Romances* (1894)

Marie Corelli: *The Sorrows of Satan* (1895)

Bram Stoker: *Dracula* (1897)

Amanda Ros: *Irene Iddlesleigh* (1897), *Delina Delaney* (1898)

Dick Donovan: *Tales of Terror* (1899)

Arthur Machen: *The House of Souls* (1906)

Gaston Leroux: *Operafantomet* (1909-1910)

Howard Philips Lovecraft: “The Music of Erich Zann” (1921), “The Hound” (1924), “The Dunwich Horror” (1928) – tre noveller; mange av hans tekster var inspirert av nattlige mareritt

Antonin Artaud: *Munken* (1931) – basert på Matthew Gregory Lewis’ gotiske roman

Stephen King: *Misery* (1987)

John Ajvide Lindqvist: *Låt den rätte komma in* (2004), *Papirvegger* (på norsk 2007; skrekk-noveller)

Laila Rolstad: *Nekronauten* (2009)

Lene Kaaberbøl: *Kadaverdoktoeren* (2011)

“Først på begynnelsen av 1800-tallet dukker det i europeisk sammenheng opp en forfatter som hadde noe mer enn nyhetens interesse. Det var E.T.A. Hoffmann. Hoffmann var en sen romantiker, og skrev fantastiske fortellinger. En av dem ble utgitt i 1812, og het *Djevelens eliksirer*. Boken regnes som en av urtekstene innen den gotiske romansjangeren. I likhet med Edgar Allan Poe utforsker Hoffmann tilværelsens yttergrenser, både i fysisk og psykologisk forstand. [...] Hovedpersonen Metardus blir som ung munk i Kapusinerordenen. Han lengter etter å bli from, men oppdager at han har taleevner som setter den lokale menigheten i ekstase. Etter den orale suksessen henfaller han til forfengelighet og storhetstanker, og ender med å tenke på seg selv som den hellige Antonius. Etter det blir han sendt ut i menneskenes verden igjen, med et oppdrag i Roma. *Djevelens eliksirer* er en mørk dannelsesreise, med dramatiske skildringer av Metardus’ kamp mot de fristelsene som verden tilbyr. Kontrasten mellom cellelivet og aristokratiets luksus blir så stor at Metardus ikke klarer å håndtere den: I den frie verden er han fra første stund av en hyperbol som blir mer og mer degenerert av sin vaklevorenhet: Skal han tjene Gud, eller skal han overgi seg til begjæret, og finne Aurelie, kvinnen han elsker, uten å ha sett henne? Metardus går lidelsesveien. Til siste side er det, etter voldsomme følelsesutbrudd, store moralske kvaler og uendelig lyst, usikkert om vår helt endelig klarer å sone seg tilbake til det hellige broderskap.” (Jonny Halberg i *Morgenbladet* 24. desember 2009 – 7. januar 2010 s. 56)

I Storbritannia og mange andre land i Europa var skrekkliteraturen i perioden 1765-1840 blant den mest populære og mest leste litteraturen (Winter 2010 s. 208). Fra 1830-tallet av ble det publisert mye skrekkliteratur i Storbritannia i form av såkalte “Penny Dreadfuls”. Dette var føljetonghefter der hvert hefte var på åtte sider og teksten trykt i to kolonner (Duperray 2000 s. 89). Heftene kostet en penny per stykk. Mange av forfatterne var anonyme og plagierte kjente forfattere. Blant navngitte forfattere som skrev skrekkliteratur i disse heftene, var James Malcolm Rymer med *The Black Monk, or The Secret of the Grey Turret* (1844) og *Varney*

the Vampyre, or the Feast of Blood (samme år). I perioden 1815-40 ble det i Storbritannia gitt ut hefter i serier med titler som *Calendar of Horrors* og *Terrific Tales* (Anglo 1977 s. 14). Walter Scott ga i 1830 ut boka *Letters on Demonology and Witchcraft*.

Jane Austen skrev skrekkroman-parodien *Northanger Abbey* (utgitt posthumt i 1818). I denne boka nevner Austen en rekke titler som de fleste trodde var oppdiktede av forfatteren. Forskeren Montague Summers har imidlertid vist at disse bøkene faktisk eksisterte, bøker med titler som *Castle of Wolfenbach*, *Mysterious Warnings*, *Clermont*, *The Necromancer of the Black Forest* og *Horrid Mysteries* (Duperray 2000 s. 6). Manuset ble i Austens levetid kjøpt av forleggeren Crosby, men han hadde mange skrekkromaner i sin katalog, og var derfor mer interessert i å “beslaglegge” manuset enn å publisere det. Latterliggjøring av en sjanger som han tjente gode penger på, var ikke i hans interesse (Duperray 2000 s. 162). En annen parodisk roman som også ble publisert i 1818, var Thomas Love Peacocks *Nightmare Abbey*.

“Devendra Varma was one of the world’s foremost authorities on Gothic literature. [...] Apart from his pioneering studies *Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England* (1957) and *The Evergreen Tree of Diabolical Knowledge* (1972), Varma’s greatest achievement was his making available modern editions of over 200 Gothic romances and tales of terror, many of them extremely rare, or even dismembered. [...] Among other memorable projects, Varma edited facsimile editions of the complete works of J. Sheridan Le Fanu, many volumes of the *Dublin University Magazine* (in which appeared in original versions of several tales and the classic penny dreadful *Varney the Vampire*, 1970). For the Folio Society, he edited Jane Austen’s *Horrid Novels*, Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1976), Matthew Lewis’s *The Monk* (1984) and Ann Radcliffe’s complete Gothic Romances (1987). More recently, he had been conducting research into William Beckford, the author of *Vathek*, and had published an edition of Beckford’s much-neglected poetry, *The Transient Gleam* (1991).” (<http://www.independent.co.uk/news/people/obituaries-devendra-varma-1566641.html>; lesedato 27.09.13)

Det franske teatret Grand Guignol i Paris åpnet på slutten av 1800-tallet og spesialiserte seg på skrekkskuespill. “The Grand Guignol was a theatre of legendary cult status, operating in Paris for 65 years, between 1897 and 1962. It produced, almost exclusively, one-act plays from 10 to 40 minutes in length, and was infamous for the production of violent and erotic works of horror. [...] The theatre was opened by Oscar Metenier, a writer and police secretary, who created slice-of-life plays about the Parisian underlife and stories of true crime. [...] After a couple of years at the helm, Metenier handed the theatre over to Max Maurey, who saw the commercial potential of the theatre and, in particular, capitalized upon its darker side. [...] Other key figures in the theatre included: Andre de Lorde, its greatest playwright, who became known as ‘The Prince of Terror’; Paul Ratineau, who devised most of the stage trickery and special effects, prefiguring many of

those later used by Hollywood; and Paula Maxa, the theatre's ingénue from 1917 to 1928, who was reportedly murdered on stage over 10,000 times and raped over 3,000 times. [...] Spectators would regularly faint in the early days of the theatre: indeed, a doctor was reputedly kept on hand at all times – although on one occasion when the doctor's assistance was required, he was unable to help, having already fainted himself!" (<http://www.thetheatreofblood.com/Guignol.html>; lesedato 06.09.13)

Grand Guignol var "French theater of horror, depicting the grotesque and the marginal: murderers, criminals, prostitution, and various forms of the 'other' from 1897-1962 [...] It was Maurey who, from 1898 to 1914, turned the Theatre du Grand-Guignol into a house of horror. He measured the success of a play by the number of people who fainted during its performance, and, to attract publicity, hired a house doctor to treat the more fainthearted spectators. It was also Maurey who discovered the novelist and playwright Andre de Lorde – "the Prince of Terror." Under the influence of de Lorde (who collaborated on several plays with his therapist, the experimental psychologist Alfred Binet), insanity became the Grand-Guignolesque theme par excellence. At a time when insanity was just beginning to be scientifically studied and individual cases catalogued, the Grand-Guignol repertoire explored countless manias and 'special tastes': Andre de Lorde and Leo Marches's *L'Homme de la Nuit* (The Man of the Night), for example, presented a necrophiliac, who strangely resembled Sergeant Bertrand, a man sentenced in 1849 for violating tombs and mutilating corpses. *L'Horrible Passion* (The Horrible Passion), by Andre de Lorde and Henri Bauche, depicted a young nanny who strangled the children in her care. (Like Metenier, de Lorde was often a target of censorship, particularly in England where scheduled touring productions of two of his plays were canceled by the Lord Chamberlain's censors." (<http://thegirlwhoknewtoomuch.com/2010/01/10/grand-guignol-and-andre-le-lord/>; lesedato 03.09.13)

"Grand-Guignol took residence in a former Gothic Revival-stylized chapel, a small, almost claustrophobic place that created the well-known gloomy atmosphere of the theatre, "which is the most important thing", according to the celebrated actress of this theatre, Paula Maxa, and the intimacy between the actors and the audience, as this was one of the main characteristics and reasons for the success of Grand-Guignol. On each side of the stage, masterfully crafted angels held their guard, witnessing all the horrors of man that the actors produced on stage. When talking about the stage, it was small, only 7x7 meters, which was very atypical, but not an unusual thing in naturalistic theatres in Montmartre. "It was so small that only the most elementary scenic attempts were possible, and the audience was so close that illusion was an impossibility", so there wasn't much space for the actors to perform complex plays and performer-dependent effects. Only one belated second could ruin the whole atmosphere, and turn horrors into laughs. Nevertheless, the size of the stage was the main factor which decided on the relationship between the audience and the performers. Being so close to the gruesome scenes of violence

that was happening on stage, the audience had the opportunity to become a part of the show, either as a victim or a villain. In that way, they became fully aware of their inner darkness, the duality of their character, the Monster that resides in all of us, by capturing the essence of the actors' performance on stage, catching a glimpse in the eye of a murderer, participating in the crimes and depravities presented to them through the skillful performance of the actors. Paula Maxa, the *Princess of Horror*, and L. Paulais, the man with an astonishing mimicry, as though he had thousand faces, were the most popular acting pair in Grand-Guignol, not just because of a genuine and realistic performance of horrific scenes of blood and gore, but also because of the immense love they had for this theatre." (Tanja Jurković i <http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/grand-guignol-1897-1962-introduction-to-grand-guignol-french-theatre-of-horror/>; lesedato 09.12.14)

"[T]he mixing of comedy, melodrama, horror and violence was the defining feature of the Grand Guignol theatre programme. And it is telling that female patrons were prominent in the audiences at the Grand Guignol theatre. In fact, it was very popular with women [...] Lester states that "Its visceral powers seem to have been particularly attractive to society women, who flocked to each performance in great number." Moreover, there are suggestions that the Grand Guignol was a dating choice for couples (much as Zillman and Weaver suggest the slasher film has been in more recent times): Gordon records that "Between sketches, the cobble-stoned alley outside the theatre was frequented by hyperventilating couples and vomiting individuals." (162-163). Lester also states that "on average two members of the public fainted every night. Interestingly, it was mainly male playgoers who succumbed, probably because, unlike their female escorts, the men refrained from covering their eyes during the most horrifying moments." However, the reason given here for it being mostly males who fainted – because they looked when women did not, may disguise the fact that looking away – if it is practiced by females at all – is a culturally and socially expected response (again see Zillman and Weaver). This may well also be a culturally-determined assumption about gender [...] a cartoon of the Grand Guignol audience which shows women looking at the stage regardless of whatever else they are doing. Clearly, women do enjoy being shocked and scared, do have a stomach for blood and for gore, and do embrace the horrific." (Brigid Cherry i http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_cherry.htm; lesedato 03.06.14)

"Themes of revenge, love, hate and the double nature of people were predominant on the stage of Grand-Guignol, in a way depicting the time and the horrors of WW1, which prevailed in the outside world. No one believed that the Grand-Guignol Theatre would last in these troubling times, when real horrors were happening on the streets and in plain sight. But there was a turn of events, and another change in directorship. Camille Choisy, who took over the directorship from Maurey, deserves to be recognized as the one director who was nurturing the immense talent of the two greatest performers in Grand-Guignol, and as an actor and a man of theatre, he contributed to further development of artistic quality. It

was the golden age for Grand-Guignol. In opposition to Choisy and his work, Jack Jouvin, who took over the place after him, did not share the same vision of the theatre as his predecessors. Although he retained many of the Grand-Guignol classics in the program, “he replaced the physical violence with psychological and sexual menace in the plays”. The change was accepted by some critics, but it changed the purpose of Grand-Guignol as a place where horror and terror reside, and blood and fear can be measured in immense quantities. Jouvin had the tendency to do everything alone, which in the end led to the death of Grand-Guignol genre. There are many hypotheses about Grand-Guignol’s decline, coming from the people involved in this theatre and from critics as well. The actors believed that the decline began “because of Jouvin’s insistence on retaining control over all aspects of production...”, which altogether created a monotony on stage. Maurey’s reason for leaving his position in the theatre was the opinion that time and social changes affected the work of the theatre. His directorship coincides with *la belle époque*, and what was produced then at the Grand-Guignol “reflected the moods, anxieties and preoccupations of Parisian society during this complex and critical period.” (Tanja Jurković i <http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/grand-guignol-1897-1962-introduction-to-grand-guignol-french-theatre-of-horror/>; lesedato 09.12.14)

Phantasmagoria er et skrekkshow. Mervyn Heards bok *Phantasmagoria: The Secret Life of the Magic Lantern* (2006) er en “account of an extraordinary theatrical ghost-raising entertainment, and the true exploits of its mysterious inventor, Paul de Philipsthal. Ghosts of the departed, and apparitions of distant friends, appeared as if by supernatural forces to those who attended the Phantasmagoria presentations at London’s metamorphic Lyceum venue in 1801. The showman responsible was Paul de Philipsthal, who had developed the secret techniques many years earlier, under the pseudonym ‘Philidor’. [...] The story includes a trip to Hades in AD161, coffee-shop proprietor Johann Schropfer ghost-raising in 1770s Leipzig, Philipsthal’s rival Etienne Gaspard Robertson’s fantasmagorie in revolutionary Paris, the evolution of the phantasmagoria lantern to warn against the very different horrors of alcohol abuse, the 1860s London theatrical ghost of Professor Pepper, and the cinema’s adoption of similar spectral techniques.” (<http://easyweb.easynet.co.uk/~s-herbert/phant-web.htm>; lesedato 01.08.13)

“Skrekkromanen har aldri vore nokon stor sjanger i norsk litteratur. Sigurd Mathiesens novelle “Blodtirsdagen”, frå samlinga *Unge sjeler* (1903), er eit bloddrypande, men lite lest unntak. Fleire unge gutar forsvinn under mystiske omstende, og det kjem ikkje for ein dag kva det var som skjedde med dei før fleire år etterpå. Mathiesens novelle er dessutan original i handsaminga av homoerotiske relasjonar.” (*Morgenbladet* 15. – 21. mai 2009 s. 39) “Takket være Norges første splatternovelle, “Black and Decker”, ble [Einar] Økland kulthelt hos tusener av ungdommer som ellers aldri ville ha bladd i en novelle engang.” (*Morgenbladet* 21. – 27. november 2008 s. 42)

Den norske forfatteren Sigurd Mathiesen (1871-1958) skrev skrekktekster. “Novellene hans, med titler som “Syke perioder”, “Det urolige hus” og “Spøkelsesskipet” er klassikere i sin sjanger. Samtlige er innlemmet i utvalget “Unge sjeler og andre noveller”, utgitt på Aschehoug Forlag i 1999. [...] For hva skrev ikke den innflytelsesrike kritikeren Carl Nærup om novellen “Blodtirsdagen”: “En Edgar Poesk rædsels- og skrækstemning, formet i ord med en hallusinatorisk kraft i følelsen, en trolldomsagtig visionær klarhed i anskuelsen, som staar uopnaadd i norsk skrivende kunst.” ” (*Dagbladets* bokmagasin 23. oktober 2008 s. 30)

Den amerikanske sjangeren Southern Gothic er en undersjanger av skrekkromanen. Den amerikanske forfatteren Flannery O’Connors roman *Wise Blood* (1952) er en av bøkene som “have gone on to define the so-called “Southern Gothic” genre” (Boxall 2006 s. 468). I romaner innen Southern Gothic-tradisjonen er temaene ofte sosialt forfall og moralsk rottenskap, og handlingen foregår i sørstatene. Skremmende hemmeligheter ligger under tilsynelatende idyll. William Faulkner skrev flere verk som kan kalles Southern Gothic.

Den amerikanske forfatteren Cormac McCarthys “tre første bøker, *The Orchard Keeper*, *Outer Dark* og *Child of God*, var plantet solid i Faulkners og Flannery O’Connors “Southern Gothic” ” (*Morgenbladet* 18. – 24. juni 2010 s. 34).

“Christian Mørk er kanskje like amerikansk som dansk, men handlingen i “Darling Jim” foregår uansett i Irland, og boka er vel så mye skrekkroman som krim.” (*Dagbladet* 2. april 2009 s. 35)

Den kanadiske forfatteren Gaétan Soucys roman *Den lille piken som elsket fyrstikken* (på norsk i 2008) ble av blant andre den norske bokanmelderen Kåre Bulie plassert i tradisjonen fra de gotiske romanene: “Herregård-, tvilling- og skrekk-motivene har dessuten ført til at boka gjerne omtales som “gotisk”.” (*Dagbladet* 4. juni 2008 s. 57) Den handler om “to barn som vokser opp med en far som isolerer dem fullstendig fra omverdenen, og om hva som skjer når far plutselig dør. Tittelen henleder oppmerksomheten på et kjent eventyr, men romanens handling er mer grotesk enn eventyrlig. Den utspiller seg i den fransktalende delen av Canada. To barn har levd isolert på en herregård. Barna er fullstendig uten kjennskap til hvordan man omgås andre mennesker. En morgen finner de sin far død. Dette selvmordet setter i gang en brutal og voldsom handling. Fortelleren legger ut på jakt etter en trekiste, mens den andre blir hjemme for å passe liket. På sin ferd opplever fortelleren et regulært kultursjokk, og alt barna har trodd, kullkastes. Dette blir den dramatiske begynnelsen på slutten for det isolerte livet de har levd. Ikke minst språklig er denne romanen unik. Den isolerte livssituasjonen har satt sitt preg på barna. Deres språklige uttrykk er begrenset, men svært dannet, fordi det er bygget på ridderromaner, Spinozas filosofi, Bibelen og farens autoritet, barnas eneste kilder til kunnskap. Landsbyboerne rystes ikke mindre av møtet med

barna. Denne gåtefulle romanen har en nesten uvirkelig skjønnhet, samtidig som den er angstskapende. For de involverte, men også for leseren.” (<http://www.norli.no/webapp/wcs/stores/>; lesedato 10.08.17)

Fjerning av trusselen og etablering av ny stabilitet, dvs. “secure horror”, er ikke lenger regelen. Det har blitt langt vanligere med “paranoid horror”, der en slik betryggende avslutning ikke forekommer (Winter 2010 s. 182).

Det i 1991 nyskapte svenske ordet “skräckel-litteratur” stammer fra et essay skrevet av litteraturkritikeren Kay Glans. Glans skriver om “en tendens inom det sena 1980- och det tidiga 1990-talets unga svenska litteratur, främst representerad av Stig Larsson, Magnus Dahlström och Carina Rydberg, om vilken Glans låter säga: “Jag kallar den skräckel-litteratur, eftersom den med fiktivt våld provocerar moral och sensibilitet hos läsaren och väcker skräck- och äckelreaktioner”. Trots att det kanskje inte är avsikten, framstår Glans resonemang i mycket som just moraliserande; Aase Berg, vilken utrett begreppet vidare, oppmärksammar detta: Våldsskildringen som gränsöverskridande ritual är hos Glans bara acceptabel så länge den efter förrättat värv fogligt återinrättar sig i den sociala ordningen. Det interessante med Glans essä i [tidsskriftet] *Moderna Tider* är att den i sig strävar efter att bevare ett ännu starkt rådande tabu: förbudet mot “en färd ut i intet”. Så länge våldet förklaras har det ett existensberättigande, så länge det bär på ett åtminstone antytt syfte eller ställs i ett sammanhang av orsak och verkan. I ljuset av en sådan inställning framstår den reservationslösa meningslösheten som den sista moraliskt förkastliga utposten i vår tid, och därmed även som den enda möjliga tillflyktsorten för seriösa gränsbrytare.” (Jerker Eriksson i www.abm.uu.se/publikationer/2/2004/196.pdf; lesedato 15.02.11)

Mattias Fyhrs avhandling *De mörka labyrintherna: Gotiken i litteratur, film, musikk och rollspel* (1991) “vill for det första lägga tonvikten på andra drag i gotiken än dess vålds- og skräckinslag – nærmare bestemt dess inriktning på att skildra en dyster og øverskådig (“labyrinthisk”) värld utan hopp. For det andra vill han visa vad det er i den äldre gotiska traditionen som opptagits i den moderna ungdomskulturen og även kan fungera som konstnärlig inspiration for några av våra mest interessante yngre författare. [...] Slutligen analyserar han, mot bakgrund av sin egen oppfattning om vad som utmärker gotiken, fyra berättande tekster av Inger Edelfeldt, Mare Kandre, Per Hagman og Alexander Ahndoril. [...] Han menar dessutom att man bör skilja mellom två ulike slags skräck, som på engelska kallas “horror” respektive “terror”. Medan “horror” kan vara en tilfeldig skræmseeffekt, framkallad av ett pløtsligt oppdykande spøke eller ett blodigt lik, er “terror” ett mer långvarigt sinnestillstand, kænneteeknat av ångest, melankoli og fræmlingskap i tillvaron. Enligt Fyhr er det bara den senere formen som er interessant i gotiska sammanhang. Den åsikten kan möjligen ifrågasättas, eftersom också ganska banala skräck- og spøkehistorier traditionellt brukar räknas till gotiken” (Lars Lönnroth i http://www.svd.se/kultur/litteratur/en-morkt-lysande-avhandling_28763.svd; lesedato 20.03.12).

“Fyhirs definition är onekligen fruktbar när det gäller att analysera den moderna gotiken [...]. Detta visar sig redan när han i avsnittet om gotikens uppdykande i moderna mediaformer behandlar rocklyrik, serier och Nikanor Teratologens sensationsbetonade “Äldreomsorgen i Övre Kågedalen” (av Fyhr fyndigt karakteriserad som “gotisk black metal”). Men framför allt fungerar hans definition utmärkt vid genomgången av Mare Kandres ”Aliide, Aliide” och Alexander Ahndorils ”Jaromir”. Här lyckas Fyhr verkligen på ett utmärkt sätt visa hur texten blir en “mörk labyrint”, som konstnärligt tillgodogör sig den äldre gotiska romanens grepp och stämningsslägen utan att för den skull förfalla till enkla skräckeffekter.” (Lars Lönnroth i http://www.svd.se/kultur/litteratur/en-morkt-lysande-avhandling_28763.svd; lesedato 20.03.12)

Reidar Kjelsen er “en av Norges fremste monstertegnere. Han har illustrert over 40 bøker, blant annet Jon Ewos fortellinger om Otto Monster og sine egne Jon Demon-bøker. Dessuten holder han i likhet med DeVries forestillinger – i klasserom og biblioteker – der det absolutte høydepunktet er happeningen hvor Kjelsen tegner det skrekkeligste monsteret man kan tenke seg etter barnas anvisninger [...] For Kjelsen er det blitt rundt 2500 slike forestillinger. [...] - I begynnelsen var bibliotekarene svært skeptiske. Men så snudde de helt om og ble våre største fans. Fordi monstrene får barn til å lese! Hans forlegger, redaktør Steffen R.M. Sørum i Cappelen Damm, som blant annet utgir Marg & bein-serien med “marerittaktig lesning for de modigste”, bekrefter skrekk og grusjangerens popularitet blant barn og ungdom: - Riktignok har det vært noen foreldre som har meldt om barn som har kommet krypende opp i dobbeltsengen, men at lesegleden likevel har vært større enn skrekken.” (*A-magasinet* 17. februar 2012 s. 22-23).

Den amerikanske illustratøren og designeren Dave DeVries har gjort en stor mengde barnetegninger om til mer realistiske bilder (med 3d-effekt osv.). “Det begynner med en webside og boken *The Monster Engine*. Ulike barn har på oppfordring tegnet sitt monster. Deretter har DeVries brukt en prosjektor for å følge barnas streker, og så malt bildet så realistisk han kan. Dessuten inneholder boken intervjuer med barna der de kommenterer resultatet av samarbeidet: “Selvfølgelig drikker han blod, han er jo et monster!” (Jessica om “The No No No Monster”) “Jeg tror hun kan være djevelens kone” (Kimberly om “Old Scratch and The Fish”). [...]” (*A-magasinet* 17. februar 2012 s. 22) “*The Monster Engine* is a book, a demonstration, lecture and a gallery exhibition. The premise for all three came from one single question: What would a child’s drawing look like if it were painted realistically? It began at the Jersey Shore in 1998, where my niece Jessica often filled my sketchbook with doodles. While I stared at them, I wondered if color, texture and shading could be applied for a 3D effect. As a painter, I made cartoons look three dimensional every day for the likes of Marvel and DC comics, so why couldn’t I apply those same techniques to a kid’s drawing?” (<http://www.themonsterengine.com/>; lesedato 30.04.12)

Den amerikanske forfatteren Stephenie Meyers *Twilight*-romanserie for ungdom ble utgitt i årene 2005-08, og solgt i over 116 millioner eksemplarer. Filmatiseringene av bøkene har gitt har gitt 14,4 milliarder kroner i billettinntekter.

“Medieforsker Line Nybro Petersen har tatt doktorgrad på hvordan danske tenåringer finner svar på sine spørsmål om livet, kjærligheten og troen i sine vampyrfantasier. Hun beskriver *Twilight* som klassisk romantikk, supplert med noe overnaturlig. For i bunn og grunn handler det om den unge jenta og den eldre, erfarne mannen, som tross alle hindringer elsker hverandre over alle grenser. - Det er noe meget tradisjonelt over kjønnsrollefremstillingen i disse fortellingene: Edward er dominerende og kontrollerende, og har sterke meninger om blant annet hvem hun skal være venn med og omgås, sier forskeren. [...] Det fansen derimot gjerne tar inn over seg, er drømmen om en altoppslukende, forutbestemt kjærlighet. - Det handler om skjebnen, en meget religiøs tanke. Gjennom *Twilight* får ungdom engasjere seg i et univers der det finnes mer mellom himmel og jord enn vi vet, og der ens liv har større betydning enn en selv. Fascinasjonen ligger snarere i at de får lov til å leke med semi-religiøse forestillinger om hvordan vi skal leve sammen, enn en retur til 50-tallet, tror forskeren.” (*Aftenposten* 16. november 2012 s. 7)

To av personene i *Twilight* er vampyr-paret Jasper og Rosalie. I filmene blir Rosalie spilt av Nikki Reed, som uttalte i et intervju: “*Twilight* er en vakker fortelling med et utrolig appellerende konsept: Sjelevenner som velger hverandre for evigheten” (*Aftenposten* 16. november 2012 s. 7). “Det nye med denne vampyrbølgen er ideen om evig kjærlighet for vampyrene som lever evig [...] Prektig ungdom dyrker kysk kjærlighet [...] godt plantet i et kristent verdigrunnlag, avholdenhet og selvdisiplin. - Jeg måtte helt til side 270 før det ble et lite kyss, illustrerer Øyvind Woie, den tidligere Vårt Land-journalisten, som lot seg overraske over hvordan vampyren Edward fremsto som en “konservativ kristengutt fra Misjonssambandet”. [...] Vampyrmotivet er på den ene siden knyttet til de mørke sidene ved erotikken, det farlige. På den andre siden har disse bøkene også den viktorianske stilen i seg, med det veldig kyske og avholdne. De viktorianske romanene var jo også gjennomsyret av sex, selv om den ikke var eksplisitt. Erotikk ble fremstilt som noe mørkt og farlig som måtte holdes tilbake, for at menneskene ikke skulle forbli ville rovdyr, illustrerer [litteraturkritiker Marta] Norheim.” (*Aftenposten* 16. november 2012 s. 6-7)

“Vampyren er ikke bare underholdende eller skremmende, men representerer et varsku som minner oss på drifter man skal passe seg for og grenser som skal respekteres. Dette ser vi ved at ordet monster betyr ‘advarsel’ på latin. Mens vampyrens gjentakelsestvang speiler menneskets tilstand i livets sirkel, er vampyren absolutt umenneskelig i sin grenseløshet, desperasjon og altomfattende narsissisme. Den udødelige er fanget i et kaos hvor liv og død er uløselig sammenknyttet i et forhold uten motsetninger.” (Janne Stigen Drangsholt i *Aftenposten Innsikt* oktober 2008 s. 89)

Arnfinn Pettersens bok *Vampyr! Blodsugende lik i litteratur og tradisjon* (2003) hevder at vampyrene har sitt opphav i “sagn og folkeeventyr i Øst-Europa, og gjorde seg for alvor gjeldende fra begynnelsen av 1700-tallet. Fra den tiden kan vi dokumentere “vampyrpanikker” i befolkningen, som førte til at folk inntok kirkegårder og gravde opp lik de mistenkte for å være vampyrer. Folk var livredde, og kappet hodet av dem, slo staker gjennom dem og brente dem. [...] Dette var før man forsto hva smitte var, og når mange mennesker døde på kort tid, ble vampyrer brukt som en pestforklaring. I det mest kjente tilfellet, i Serbia i 1731, ble det gravd opp 19 lik. 11 ble funnet skyldig i å være vampyrer. De så imidlertid helt annerledes ut enn senere vampyrer. Disse likene var rødmussede, oppblåste, hadde flytende blod i årene og utstøtte “ville hyl” når man slo ting inn i dem, trolig på grunn av gasser. Det er naturlige trekk under nedbrytningen av lik, og forteller oss at dette faktisk har skjedd.” (*A-magasinet* 4. desember 2009 s. 15)

“Den første vampyrbestselgeren, *Visum et repertum*, som betyr *Sett og oppdaget* og er Johannes Flückingers skildring av disse oppgravingene, ble lansert på bokmessen i Leipzig i 1732. Den befestet vampyrstatusen og gjorde den kjent. Men det virkelig store gjennombruddet kom sommeren 1816. [...] Da var John Polidori, den 19 år gamle livlegen til Lord Byron, med ham på litteraturhistoriens mest omtalte sommerferie. Med i følget til den skandaleombruste britiske poeten var flere superkjendiser. Men regnet høljet ned, og gjengen kranglet så busta føyk. For ikke å kjede seg så fælt, begynte de å skrive spøkelseshistorier. Etter hvert røk Polidori og Byron uklare, med det resultat at livlegen stjal Byrons idé og brukte den til å skrive sin egen vampyrnovelle: *The Vampyre*. Her introduseres for første gang den høyreiste, bleke og velklede adelsvampyren som forderver unge piker og fratar dem deres jomfrudom og frelse. Det er liten tvil om at novellen er et nidportrett av Byron. Siden har selv Bram Stokers kjente grøsser *Dracula* fra 1897 vært en variant av Polidoris vampyrfigur.” (Arnfinn Pettersen i *A-magasinet* 4. desember 2009 s. 15)

“John William Polidori begynte [i 1816] arbeidet med “The Vampyre”, som han utga tre år seinere og som ble den første vesteuropeiske vampyrfortellingen. I historien forener Polidori et gruppvekkende innhold, nemlig den rumenske myten om udøde, bloddrikkende skrømt som setter tennene i uskyldige forbipasserende ved nattetid, med en mer forlokkende form, nemlig den dannede, europeiske adelsmannen. Den som lurte på inspirasjonen bak Polidoris gentlemansvampyr, den forføreriske Lord Ruthven, trengte ikke å se lenger enn til en av de fem som var samlet ved Genevasjøen. Polidoris modell var hans arbeidsgiver og pasient, Lord Byron. Polidori knekket en kode som skulle prege både spenningssjangeren generelt og vampyrhistoriene spesielt de neste to hundre åra. Det som kan drepe deg, er enda nifsere om det også virker dragende. Spenningen stiger når trusselen ikke bare skremmer, når den appellerer til følelsene og forfengeligheten til nettopp den som burde flykte. Den tiltrekkende europeiske vampyren har større populærkulturell kraft enn den groteske østeuropeiske tilsvarende. Og derfra er ikke veien så lang til å skrive en historie som forfekter at den farlige egentlig er følsom og

misforstått, ulykkelig og isolert, og verd å elske. Og vips har du verdenssuksessen “Twilight” [romaner av amerikaneren Stephenie Meyer] og millioner av pubertale lesere med hamrende hjerter.” (*Dagbladet* 16. november 2012 s. 38)

“Litt skrekk og gru er bare bra for å utvikle oss til trygge og glade mennesker, hevder forsker. [...] Thomas Wold ved psykologisk institutt ved NTNU [...] - Dette henger igjen fra en tid der det var viktig for oss som mennesker å være oppmerksomme på farer, og vi måtte lære å være oppmerksom på faresignaler og takle farene. Derfor oppstår det en belønningsfølelse etter at man har mestret det å bli skremt, sier Wold. [...] Han mener det kan være risikabelt å skremme mennesker man slettes ikke kjenner, fordi man ikke vet hvor kraftig vedkommende liker å bli skremt.” (<https://www.nrk.no/troms/hevder-det-er-sunt-a-bli-skremt-1.11330476>; lesedato 29.03.17)

Litteraturlista til hele leksikonet: <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet: <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/bibliotekarstudentens.html>