

STOCKHOLMS UNIVERSITET
Filmvetenskapliga institutionen

MK 2/ Ht 2005
Handledare: Anu Koivunen

Gotiken hos David Cronenberg

En studie av fyra filmer

MK-uppsats framlagd

Av Henriette Cederlöf

Abstract

Titel: Gotiken hos David Cronenberg: en studie av fyra filmer

Författare: Henriette Cederlöf

Institution: Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet

Handledare: Anu Koivunen

Nivå: Magisterkurs 2

Framlagd: HT 2005

Syftet med min uppsats är att undersöka förhållandet mellan fyra av den kanadensiske regissören David Cronenbergs filmer och den gotiska traditionen. De filmer jag valt att behandla är *Shivers* (1974), *Rabid* (1976), *The Brood* (1979) och *Dead Ringers* (1988). Den gotiska traditionen utmärks bland annat av en fokusering på kroppsligt baserad skräck. Skräck med utgångspunkt i kroppen återfinns även i Cronenbergs filmer. Vid en närmare studie av dessa filmer har jag dock funnit att de även innehåller element av det som feministiskt inriktade forskare kallat familjegotik – gotiska representationer av familjen.

Nyckelord: Cronenberg, gotik, familjegotik, kroppen

Innehåll

1. Inledning	s.1
1.1 David Cronenberg	s.1
1.2 Syfte	s.1
1.3 Metod	s.2
1.4 Teori	s. 3
1.5 Forskningsöversikt	s. 7
2. Gotiska platser	s.10
2.1 Det hemsökta huset	s.11
2.2 Slutna rum	s.13
2.3 Sammanfattning	s. 16
3. Den gotiska familjeromanen	s.17
3.1 Den galne vetenskapsmannen och andra bristfälliga fäder	s.17
3.2 Vampyren och andra onda mödrar	s. 22
3.3 Barnen – olika versioner av dubbelgångaren	s. 30
3.4 Sammanfattning	s. 34
4. Den gotiska kroppen	s.35
4.1 Sjukdom – att åskådliggöra kroppen och göra det osynliga synligt	s.35
4.2 Känslor sprungna ur kroppen	s. 40
4.3 Sammanfattning	s. 42
5. Slutsats	s. 43
Appendix	s. 46
<i>Shivers</i>	s. 46
<i>Rabid</i>	s. 46
<i>The Brood</i>	s.47
<i>Dead Ringers</i>	s.47
Källor	s.49

1. Inledning

1.1 David Cronenberg

David Cronenberg började sin bana som regissör med två kortare verk, *Stereo* (1969) och *Crimes of the Future* (1970). Redan i dessa kan man se många av de motiv som återkommer i hans efterföljande produktion. *Stereo*, till exempel, utspelar sig på en klinik där olika former av sexuella experiment utförs. Även den följande filmen, *Crimes of the Future*, utspelar sig på en klinik, och handlingen kretsar kring temat sexualitet och sjukdom.

David Cronenberg började alltså sin bana som konstfilmsregissör, men tog steget över till att bli skräckfilmsregissör när han fick tillfälle att göra sin första långfilm. Steget från konstfilm till skräckfilm är inte så långt som man in förstone skulle kunna tro. Enligt Joan Hawkins behandlar dessa två genrer ofta liknande motiv, och de har (i alla fall till viss del) samma publik. I båda kan också sådana ämnen diskuteras som undviks i filmer riktade till en bredare publik.¹

Cronenbergs filmer behandlar som regel motiv som i sig kan orsaka starka reaktioner, och det sätt han ofta valt att närma sig dessa motiv på har inte varit avsett att på något sätt undvika eller ens dämpa dessa reaktioner. De kretsar ofta kring en kroppslig tematik, och innehåller grafiska (och drastiska) representationer av sådant som sexualitet och sjukdom. Det är främst dessa bilder – blodet, groteskerierna, de på olika sätt monströsa kropparna – som tenderat att väcka flest reaktioner och få mest uppmärksamhet av såväl publik som kritik. Denna kroppsligt fokuserade skräck har många beröringspunkter med den underavdelning inom skräckgenren som fått benämningen gotik.

1.2 Syfte

Syftet med denna uppsats är att studera fyra av Cronenbergs filmer - *Shivers* (1974), *Rabid* (1976), *The Brood* (1979) och *Dead Ringers* (1988) - för att undersöka vilka beröringspunkter dessa kan ha med den gotiska traditionen. Som jag nämnde ovan återkommer Cronenberg, i synnerhet i sina tidiga filmer, ständigt till teman som kan

¹ Joan Hawkins: *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000)

sägas ha beröringspunkter med denna. Trots det brukar Cronenberg inte nämnas annat än ytterst flyktigt i diskussioner av gotik. Det här är något jag funderat över, då jag anser att det även vid en ganska översiktlig studie är tämligen lätt att se inte bara en övergripande gotisk tematik i hans verk (kropp, sjukdom) utan även mer specifika gotiska miljöer (det hemsökta huset, hemliga rum) och figurer (den galne vetenskapsmannen, vampyren/den onda modern och dubbelgångaren). Mitt urval av filmer här kan sägas vara tämligen subjektivt, men så är gotik också ett begrepp som är tillräckligt tänjbart för att rymma en del personliga tolkningar. I en diskussion om förekomsten av eventuella gotiska element är det flera av Cronenbergs verk som jag känner omedelbart kan uteslutas: *Fast Company*, *The Dead Zone*, *M. Butterfly* och *Crash*. Saken är kanske lite mer komplicerad när det gäller *Naked Lunch*, *Videodrome* och *eXistenZ*. I dessa filmer förekommer otvivelaktigt framstående element av kroppsäckel, och även ”subjektiva världar”. Dock skulle jag inte säga att den hotade kroppen här är i fokus, utan tematiken rör sig snarare kring en cartesiansk uppdelning mellan kropp och själ, och av den anledningen känns filmerna inte gotiska. Jag känner mig benägen att säga samma sak om *The Fly*, trots att den nästan uteslutande kretsar kring teman om kroppens bräcklighet och inneboende motbjudande kvaliteter.

1.3 Metod

Jag har alltså valt att koncentrera mig på fyra filmer, och på några få teman som jag anser återkommer i dessa. Min utgångspunkt var ursprungligen att Cronenbergs verk främst var att se som exempel på gotik i betydelsen skräck fokuserad på kroppen. Detta är dock ett tema som regelbundet brukar komma upp hos de som forskar om Cronenberg. När jag studerade filmerna blev det ganska snart klart att teman som hus/hem och familj här spelar en stor roll. Dessa företeelser har getts en speciell betydelse och behandling inom gotiken, i synnerhet av kvinnliga författare. De har också uppmärksammats främst av kvinnliga forskare, som i Ellen Moers efterföljd brukar kalla detta för ”kvinnlig gotik” (female gothic). De har däremot inte uppmärksammats lika mycket av de som forskat om Cronenberg, där fokus brukar ligga på analyser av framställningen av genus, kroppen i förhållande till teknologin, eller det postmoderna subjektet.

1.4 Teori

För att kunna föra en meningsfull diskussion om Cronenbergs förhållande till gotiken kan det kanske vara av värde att först definiera vad man menar med gotik. Orden ”gotik” och ”gotisk” har båda ursprungligen att göra med Goterna, det gåtfulla folk som uppträdde under folkvandringstiden. Under renässansen kom gotik att användas om den stil inom arkitekturen som varit allmänt rådande under den period som föregick renässansen, och fick då en nedsättande bibetydelse av någonting gammalt och primitivt. Under romantiken ”återupptäcktes” medeltiden, och kom att delvis omvärderas som en tid kännetecknad av höga ideal och innerlig tro, till skillnad mot det man nu såg som senare tiders sterila förnuftsideal. I samband med detta kom även begreppet ”gotik” delvis att omvärderas.² Det var också vid den här tiden som den litterära genre som kom att kallas gotik uppstod. Horace Walpoles *The Castle of Otranto: A Gothic Story* från 1764 brukar räknas som den första gotiska romanen. Genren utvecklades sedan av författare som Ann Radcliffe, Mary Shelley och Edgar Allan Poe och vann stor popularitet. Jag har valt att genomgående använda mig av termen ”gotisk” som en motsvarighet till det engelska ”gothic” trots att jag inser att det inte är helt oproblematiskt. På engelska är ordet väl etablerat, och även om definitionerna varierar något förs ändå tankarna generellt i en bestämd riktning när någon betecknar ett verk som ”gothic”. På svenska används ”gotisk” främst om den stil som var rådande inom västeuropeisk arkitektur från 1200-talet fram till 1400-talet. När det gäller den ”gotiska” litteraturen har man på svenska föredragit termer som romantik eller skräckromantik. (Som ett exempel kan man nämna att när Karen Blixens *Seven Gothic Tales* översattes till svenska fick den heta *Sju romantiska berättelser*.) På senare år har termen dock börjat användas på svenska på ett liknande sätt som på engelska.³ Termen skräckromantik sätter fokus på det likhetstecken mellan gotik och skräck som ofta görs i studier av gotiken inom litteratur och film. Detta anser Mattias Fyhr, som skrivit en avhandling om gotik, dels har att göra med att en stor del av diskussionen kring gotik alltför ensidigt fokuserar på skräcken och

² Chris Baldick: ”Introduction” ur *The Oxford Book of Gothic Tales*, red. Chris Baldick (Oxford University Press, Oxford, 1992) s. xii

³ För ett utförligare resonemang om detta ber jag att få hänvisa till Mattias Fyhr: *De mörka labyrintherna: Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Ellerströms, 2003), s. 18-32

utesluter alla andra känslor ett gotiskt verk kan ha för avsikt att framkalla - till exempel melankoli - och dels med bristen på djupare studier av genren.⁴

Vad är det då som kännetecknar det man kallar gotisk skräck? Definitionerna varierar. Alla som studerat genren har inte brytt sig om att formulera någon mer utförlig definition av vad som menas med begreppet. Ellen Moers, vars kapitel om ”kvinnlig gotik” (female gothic) i *Literary Women*⁵ haft ett stort inflytande på feministiska forskare, nöjer sig med att slå fast att gotik har någonting med rädsla att göra.⁶ Mark Edmundson bryr sig heller inte om att närmare definiera vad han menar med gotik i *Nightmare on Main Street*⁷, utan framställer den snarast som ett sätt att se på världen. Enligt honom är nutidens amerikanska samhälle snarast besatt av det gotiska, som han beskriver som ett tvärkulturellt fenomen vars inflytande sträcker sig långt utöver populärlitteraturen (Stephen King och Anne Rice), filmen (Tarantino, Lynch, bröderna Coen) och andra media (pratshow, nyhetsrapportering) till olika terapiformer (som att ta fram bortträngda minnen). I ett försök att förstå gotikens enorma popularitet och inflytande frågar sig Edmundson vilken funktion den kan tänkas fylla idag. Den tidiga gotiken erbjöd någon form av insikt, medan däremot nutidens gotik, i den form den förekommer inom populärkulturen, snarast verkar producera förvridna versioner av erfarenhet.⁸ 1800-talets gotik hade med revolution och förändring att göra; den nutida har mer att göra med sådant som religiös tro och kvarvarande verkningar av 1960-talets motkultur. Intresset för gotik skulle också kunna knytas till det allmänna intresse för kroppen som manifesterat sig både i den visuella kulturen (till exempel i konst och film) och inom den akademiska världen sedan 1990-talet.

Även Jack Morgan har, i likhet med Edmundson, ett mer tentativt (snarare än analyserande) sätt att närma sig gotiken i sin studie av gotiken inom litteratur och film, *The Biology of Horror*⁹. Titeln syftar på Morgans utgångspunkt som är att all verklig skräck är biologiskt förankrad: den har sitt ursprung och säte i kroppen och har att göra

⁴ Fyhr, s. 18-32

⁵ Ellen Moers: *Literary Women* (The Women's Press, London, 1986)

⁶ Moers, s. 90

⁷ Mark Edmundson: *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism and the Culture of Gothic* (Harvard University Press, Cambridge & London, 1997)

⁸ Edmundson, s. xiii

⁹ Jack Morgan: *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film* (Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 2002)

med vår medvetenhet om att leva i ett skal vi inte fullständigt behärskar och som dessutom är ständigt utsatt för hot och faror i form av skador, sjukdomar, och, om man klarar sig undan dessa, normalt åldrande. ”Horror is essentially bio-horror” hävdar Morgan.¹⁰ ”Skräckens biologi” är alltså ”biologiskräck”. Morgan tycker sig se en uttalad brist på en etablerad terminologi i den litteraturkritik som behandlar skräckgenren.¹¹ Han menar att det inte egentligen gjorts några allvarigare försök att systematisera skrällen. Efter att ha konstaterat detta gör han ett eget försök att bringa ordning i begreppen med utgångspunkt i påståendet att man kan göra en bred uppdelning mellan makaber skräck och spökhistorier.¹² De senare avfärdar han själv som ”comparatively airy”. För att vara riktigt effektiv, menar han, måste skrällen innehålla ett element av ”biomorphic imagination”. Verkligen skräck behöver inte det övernaturliga; det räcker med att erinra sig alla fasor som kan drabba kroppen. Morgans bärande tes är att all biologiskt baserad skräck kan kallas gotisk. I den bemärkelsen är han inte till mycket hjälp när det gäller att skapa den mer systematiska terminologi han själv efterlyser. Att gotisk skräck har något med kroppen att göra är dock någonting de som forskat i ämnet verkar kunna enas om: även Moers talar lite längre fram i texten om skräck som får blodet att isa sig och håren att resa sig på huvudet.¹³

Chris Baldick skiljer sig från dem som menar att gotisk skräck (och skräck i största allmänhet) alltid går att härleda tillbaka till djupa existentiella farhågor som plågar alla människor oavsett tid eller plats. Enligt honom finns det visserligen ett element av detta i gotiken, men den är i lika hög grad förankrad i en speciell tid och miljö. Tidigt i sitt förord till *The Oxford Book of Gothic Tales* gör han ett tämligen tentativt försök att närma sig en förklaring av ordet i det att han slår fast att termen har kommit att användas om ett olycksbådande hörn av den västerländska fantasin, men att den förefaller att verka genom att föra tankarna i en viss riktning snarare än att slå fast något med någon större precision.¹⁴ Något längre fram i texten gör Baldick dock ett försök till en något mer precis definition av vad han menar är kännetecknande för en gotisk skräckberättelse. Han menar att tid och rum spelar en särskild roll i den gotiska berättelsen. De måste här

¹⁰ Morgan, s. 3

¹¹ Ibid, s. 37

¹² Ibid, s. 38

¹³ Moers, s.90-91

¹⁴ Baldick, s. xi

samverka till att skapa en känsla av klaustrofobisk instängdhet och ödesbestämd ofrånkomlighet.¹⁵

En av de svenska forskare som studerat genren är Mattias Fyhr, i *De mörka labrynterna*. Fyhr är också en av de som gör ett försök att formulera en kortfattad definition av vad som kännetecknar en gotisk berättelse. ”En gotisk text, skildrar en eller flera subjektiva världar, som saknar högre ordning och utmärks av en atmosfär av förfall, undergång och olösbarhet, samt innehåller grepp som ger texten labyrintiska egenskaper.”¹⁶

Gemensamt för både Baldicks och Fyhurs försök till definitioner av denna term, som inte är helt lätt att avgränsa och precisera, är att de understryker platsen, det konstnärliga rummet, som en betydelsefull komponent. De talar också om historien, arv, och degeneration. Cronenbergs tidiga filmer brukar genrebestämmas som skräckfilmer, och det är som skräckfilmsregissör han blivit mest känd, trots att han även gjort filmer i andra genrer. Samtliga de försök till definitioner av gotiken som jag samlat ovan anser jag kan på ett eller annat sätt kopplas till Cronenberg. De gemensamma punkterna är för många för att man rakt av ska kunna avfärda att det skulle finnas några som helst beröringspunkter mellan Cronenbergs verk och den gotiska traditionen. I samtliga av de filmer jag studerat förekommer teman som tydligt knyter an till den gotiska traditionen: det hemsökta huset, besatthet, nedgång och degeneration, kropp, sexualitet, sjukdom, samt gotiska gestalter som den galne vetenskapsmannen, vampyren och dubbelgångaren. Här återfinns också element Fyhr nämner som kännetecknande för en gotisk text: en subjektiv värld som ”saknar högre ordning och utmärks av ”en atmosfär av förfall, undergång och olösbarhet”. Även de drag Baldick anger, klaustrofobi och ödesbestämmdhet, kan lätt identifieras. Rummet hos Cronenberg är så gott som alltid ett slutet utrymme, och personerna är fångade i sitt – ofta biologiskt bestämda - öde. Ett större, genomgående tema för dessa filmer skulle kunna sägas vara kampen mellan ordning och kaos, mellan kultur och natur, med kroppen som arena. Man skulle kunna säga att kroppen utgör ett slags tematiskt nav. Kroppen i fråga är för det mesta den

¹⁵ “[A] tale should combine a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration [and] will invoke the tyranny of the past [...] with such weight as to stifle the hopes of the present [...] within the dead-end of physical incarceration.” Ibid, s. xix

¹⁶ Fyhr, s. 64

mänskliga kroppen, men det kan även förstås i överförd bemärkelse, som en huskropp. Det hemsökta huset är en kropp hemsökt av sjukdom. Då kroppen är en mänsklig kropp är den hemsökt inte bara av sjukdom utan även av sin egen historia, här definierad som individens plats i det Freud kallade ”familjeromanen”.

1.5 Forskningsöversikt

När man skriver en uppsats där flertalet verk som studeras anses höra till skräckgenren kan det vara på sin plats att ta med åtminstone ett par av de verk som andra författare regelmässigt brukar hänvisa till. *The Philosophy of Horror*¹⁷ av Noël Carroll är en sådan bok. Carroll tar inte närmare upp just gotisk skräck i sin bok utan nöjer sig med att citera Montague Summers indelning av (den litterära) gotiken i ”historisk, naturlig/förklarad, övernaturlig och tvetydig gotik”.¹⁸ Inte heller Stephen King ägnar sig explicit åt just denna genre i sin ytterst personliga historik över skräck i modern populärkultur, *Dödsdansen*¹⁹, en annan av de böcker som brukar förekomma i litteraturförteckningarna i verk som behandlar skräck i litteratur och på film. Båda ägnar däremot en hel del utrymme åt att diskutera vilken funktion fiktiv skräck fyller: hur det kommer sig att man kan finna någon form av välbehag i att låta sig skrämmas, och hur det kommer sig att man alls blir rädd för någonting som man vet inte finns. King menar att ”[s]kräcken attraherar oss därför att den säger, på ett symboliskt sätt, saker vi inte skulle våga yttra rakt ut”.²⁰ ”Vi älskar och behöver det monstruösa som begrepp för att det utgör en bekräftelse på den ordning i tillvaron vi alla eftertraktar som mänskliga varelser.”²¹ Ett annat standardverk om skräckfilm som jag har haft viss användning av här är Carol Clovers *Men, Women and Chainsaws*²², där fokus ligger på den komplexa representationen av genus i skräckfilmen.

Skräck har alltså studerats en hel del. Mycket har även skrivits om Cronenberg, och detsamma kan sägas om den speciella form av skräck som går under namnet gotik. Cronenbergs verk dyker regelbundet upp som exempel på skräck. Däremot har inte så

¹⁷ Noël Carroll: *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart* (Routledge, New York & London, 1990)

¹⁸ Carroll, s. 4

¹⁹ Stephen King: *Dödsdansen* (Wiken, Lund, 1991)

²⁰ King, s. 90

²¹ King, s. 64

²² Carol Clover: *Men, Women and Chainsaws* (Princeton University Press, Princeton, 1992)

mycket skrivits om Cronenberg i förhållande till gotiken. Det enda längre verk jag lyckats hitta som studerar Cronenbergs verk med utgångspunkten att de kan betraktas som moderna exempel på gotik är Wayne Drews artikel ”A Gothic Revival” från 1984,²³ där författaren kallar Cronenbergs filmer ”stimulerande exempel på den gotiska genren”.²⁴ William Beard har i sin *The artist as Monster*²⁵ producerat en ingående studie om Cronenbergs verk där han ägnar mycket utrymme åt diskussioner av representationen av kropp, sjukdom och sexualitet, och även teman som arv och familj, utan att någonsin nämna ordet gotik. Jack Morgan å sin sida lyckas med att nämna Cronenberg endast några få gånger i sin *The Biology of Horror*, trots att boken genomgående behandlar teman liknande de Beard tar upp.²⁶

En möjlig förklaring till att Cronenberg inte uppmärksammats mer av de som studerar gotik skulle kunna vara att dennes sätt att närma sig ”gotiska” teman som regel är vetenskapligt och tekniskt, och att detta kanske bidrar till att hans arbete kanske inte omedelbart uppfattas som en självklar del av den gotiska traditionen. En annan förklaring skulle kunna vara att mycket av forskningen kring gotik ägnar sig huvudsakligen åt gotiken inom litteraturen. Eftersom visuella representationer i allmänhet ges en lägre kulturell status än det skrivna ordet, och eftersom litteraturen som konstart funnits betydligt längre än filmen, har litteraturen hunnit studeras betydligt mer (och kanske ibland även mer seriöst). En av dem som försökt sig på att blanda studier av text och bild på jakt efter gemensamma teman är Camille Paglia, i sin ambitiöst upplagda studie av den västerländska kulturen, *Sexual Personae*.²⁷ Paglia menar att det visuella är sorgligt undervärderat inom moderna akademiska studier. Konsthistoria har bara en bråkdel av litteraturkritikens konceptuella sofistisering, och studier av konst och litteratur hålls alltså isär.²⁸ I de studier av gotik jag använt mig av har fokus mestadels legat på litteraturen. Det är litterära verk som blivit föremål för någon mer noggrann analys. Det

²³ Wayne Drew: “A Gothic Revival: Obsession and Fascination in the Films of David Cronenberg” ur BFI Dossier nr 21 David Cronenberg, red. Wayne Drew (British Film Institute, 1984)

²⁴ Drew, s.16

²⁵ William Beard: *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg* (University of Toronto Press, Toronto, 2001)

²⁶ Morgans diskussion av Cronenberg begränsar sig huvudsakligen till att han vid ett flertal tillfällen nämner *Rabid* som ett exempel på sjukdom som ett gotiskt tema.

²⁷ Camille Paglia: *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (Yale University Press, Yale, 1990)

²⁸ Paglia, s. 33

som främst gör Paglias bok relevant här är dock inte hennes reflektioner om skillnaderna i studiet av ord och bild, utan att den är skriven utifrån det hon själv kallar ”de Sades perspektiv”²⁹. Enligt Paglia är hela de Sades verk, och efter honom den gotiska litteraturen, ett svar på den alltför optimistiska syn på den mänskliga naturen som lanserades av Rousseau.³⁰ På ett motsvarande sätt kan de gotiska element som uppträder i den moderna populärkulturen enligt henne sägas vara en reaktion på liknande överoptimistiska skattningar av den mänskliga naturen som kom fram i sextiotalets populärkultur. (Här finns kopplingar till Edmundsons resonemang, som jag skisserade ovan, och Edmundson har mycket riktigt hämtat inspiration från Paglia). Fokus i *Sexual Personae* ligger på den mänskliga kroppen, sexualitet och natur, på ett sätt som lätt ger associationer till Cronenberg.

En av dem som ändå forskat om gotik på film är Lisa Hopkins. I *Screening the Gothic*³¹ gör hon ett antal närläsningar av filmer för att analysera om dessa kan kallas gotiska och i så fall vad i representationen som motiverar detta. Hon ägnar också en betydande del av sin bok åt så kallad ”familjegotik” alltså gotiska motiv som framträder i representationer av barn och familj.

Av de forskare som speciellt behandlat det som kommit att kallas ”kvinnlig” gotik har jag redan nämnt Ellen Moers. Andra som kan nämnas här är Tania Modleski som i sin studie av populärlitteratur som riktar sig speciellt till en kvinnlig publik, *Loving with a Vengeance*,³² ägnar ett kapitel åt en ingående analys av inte minst skildringar av kvinnlig paranoia i gotisk populärlitteratur. Elaine Showalter har också studerat gotiska motiv hos kvinnliga författare.³³ Det som gett denna typ av gotik epitetet ”kvinnlig” är inte bara att den främst skrivs av kvinnliga författare, utan också att den tar upp teman som anknyter till det som traditionellt betraktas som den kvinnliga intressesfären: hus, hem, familj, barn och moderskap. Just moderskap är i fokus för ytterligare en

²⁹ Ibid, s.2

³⁰ Ibid, s. 265

³¹ Lisa Hopkins: *Screening the Gothic* (University of Texas pres, Austin, 2005)

³² Tania Modleski: *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women* (Archon Books, Hamden, 1982)

³³ Elaine Showalter: *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing* (Clarendon Press, Oxford, 1991)

betydelsefull text i denna genre, Claire Kahanes ”The Gothic Mirror”³⁴, där författaren ser förhållandet mellan mor och barn, eller kanske mellan mor och dotter, avspeglat överallt i den gotiska litteratur som skrivits av kvinnor. De teman dessa forskare tar upp har jag funnit speciellt intressanta för förståelsen av *The Brood*, med dess fokusering på familj, arv och moderskap.

Andra forskare, förutom ovan nämnde William Beard, som analyserat Cronenbergs filmer är Barbara Creed och Linda Badley. I *The Monstrous-Feminine*³⁵ studerar Creed skräckfilmen utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv, och med utgångspunkten att en betydelsefull del av skräckens ikonografi har att göra med ambivalenta känslor inför den kvinnliga kroppen, eller, närmare bestämt – moderns kropp. Creed ägnar en stor del av ett kapitel till en studie av *The Brood*, som hon menar är ett exempel på representation av kvinnan som ”livmodersmonster”.³⁶ Badley ägnar en betydande del av ett kapitel i *Film, Horror and the Body Fantastic*³⁷, där hon analyserar framställningar av kroppen inom skräckfilmen, åt en ingående analys av representationen av genus i *Dead Ringers*.

2. Gotiska platser

När Edgar Allan Poe introducerade gotiken i amerikansk litteratur bestod ett av hans bidrag till genren i ett skifte rörande vad som låg i fokus för uppmärksamheten i berättelserna: före honom hade det varit grymhet, nu kom det att i stället bli förfall.³⁸ Alltsedan Poe har förfall alltså varit ett återkommande tema inom gotiken. Detta tema kan gestaltas på olika sätt: det kan förkroppsligas i gestalterna, eller i form av byggnader. Byggnader, i synnerhet slott eller stora, dystra hus, har sedan dess därför ofta spelat en särskild roll i gotiken. Huset får här symbolisera en mängd saker. Genom att det är gammalt representerar det historien, men det står också för det hemsökta psyket (dess källare är då det undermedvetna). Enligt Baldick är gotikens hus mer än bara en gammal

³⁴ Claire Kahane: *The Gothic Mirror*, ur *The (M)other Tongue*, red. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane och Madelon Sprengnether (Cornell University Press, Ithaca och London, 1985)

³⁵ Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (Routledge, London, 1993)

³⁶ Creed, s. 43-58

³⁷ Linda Badley: *Film, Horror and the Body Fantastic* (Greenwood Press, Westport & London, 1995)

³⁸ Baldick, s. xviii

och olycksbådande byggnad – det är ett förfallets och nedbrytningens hus där ”livsrummet” drar sig samman och blir ett ”dödsrum”.³⁹ Just den historiska dimensionen menar Baldick är essentiell för att ett verk ska kunna kallas gotiskt. Det måste finnas en känsla av samband som sträcker sig över tiden, skräcken måste kunna länkas till det förflutna.

Enligt Fyhr måste den gotiska berättelsens konstnärliga rum alltid på något sätt vara avskuret och isolerat från omvärlden och utgöra ”en subjektiv värld” med ”labyrintiska egenskaper”. Även Baldick nämner en känsla av instängdhet som nödvändig. Den ”subjektiva världen” är i allt väsentlige ett slutet rum, antingen i bokstavig eller mer överförd bemärkelse. Ett hus är också även det att betrakta som en kropp, en symbolisk kropp (hos Poe betecknade ”huset Usher” både familjens hem och familjen själv) och precis som en mänsklig kropp kan det förfalla. Varianter på dessa subjektiva, klaustrofobiska rum förekommer överallt i de filmer jag undersökt, i form av det hemsökta huset, som ofta även är den galne vetenskapsmannens laboratorium, och de mindre, slutna rum som detta ofta visar sig innehålla.

2.1 Det hemsökta huset

William Beard har påpekat angående *Shivers* att filmen saknar en uttalad huvudperson.⁴⁰ Här skulle man kanske kunna hävda att huset, platsen där handlingen utspelar sig, får den samlande funktion en sådan annars skulle ha haft. Huset är i lika hög grad som någon av personerna drabbat av sjukdom. I *Shivers* består den huvudsakliga konflikten i motsättningen mellan natur och kultur (eller kaos och ordning) - mellan den rena, kontrollerade, ”civiliserade” ytan och de våldsamma, okontrollerbara krafter som döljs under den. Filmen inleds med en reklamfilm för Starliner, det bostadskomplex där handlingen utspelar sig. Starliner representerar ett försök att skapa en ordning, baserad på modern teknik och förnuft. Efter reklamfilmen får vi se hur ett par kommer till Starliner för att se på en lägenhet. De talar med säkerhetsvakten vid ingången. Kvinnan i paret frågar honom om varför han bär vapen och han försäkrar att vapnet inte är till för att

³⁹ The Gothic castle or house is not just an old and sinister building; it is a house of degeneration, even of decomposition, its living-space darkening and contracting into the dying-space of the mortuary and the tomb. Ibid, s. xx

⁴⁰ Beard, s.

användas, det är bara ”a PR-gimmick”. Starliner är fullständigt säkert, som också reklamfilmen tidigare försäkrade. Från denna scen klipps det dock direkt till ett mord som begås uppe i en av lägenheterna i huset. Redan här anar vi alltså att fruktansvärda saker sker bakom den prydliga fasaden. Det man ser är hur en ung kvinna i skoluniform stryps av en äldre man som sedan klär av henne, skär upp kroppen, och därefter tar sitt eget liv. På ett chockartat sätt introduceras här allt det som var frånvarande i reklamfilmen: sexualitet, våld, död, blod, kroppen, och sjukdom. Detta är Starliners mörka baksida, det som den kontrollerade miljön är avsedd att hålla tillbaka. Starliner är en modern variant på det hemsökta huset där invånarna degenererar tillbaka till utillståndet.⁴¹ Det hemsökta huset här är många människors hem, men det är också platsen för dr Hobbes experiment, hans klinik om man så vill.

Även i *Rabid* är det hemsökta huset en plats från vilken en sjukdom sprids. Denna gång är det dock inte ett bostadskomplex utan en plastikkirurgisk klinik. Dr Keloids klinik ligger dock lika avlägset som Starliner, och är således även den på så sätt en värld i sig, och även härifrån sprider sig ett hot mot den omgivande världen. Kliniken är lika full av mörka, slutna rum som vilket annat gotiskt spökhuis som helst, men framför allt är kliniken hemvist för den galne vetenskapsmannen.

I *The Brood* är det åter en klinik som är det hemsökta huset: dr Raglans Somafree Institute of Psychoplasmics. Kliniken är försänkt i ständigt halvmörker, så som hemsökta hus brukar vara på film. Där spökar patienternas förflutna i olika kroppslig gestalt (inte bara Nolas ”barn”). Gemensamt för dessa båda kliniker är att de är platser där experiment utförs på människors kroppar.

I *Dead Ringers* är det hemsökta huset på en gång bostad och klinik. Bröderna Mantle bor i en lägenhet, som ligger i direkt anslutning till den privatpraktik där båda är verksamma som gynekologer. Det är alltid lite mörkt där, och tidigt i filmen kommer Elliot hem, iförd aftondräkt som för tankarna till den i filmsammanhang traditionella framställningen av greve Dracula. (Claire kallar honom också för Dracula i scenen på

⁴¹ Motivet har bl.a. behandlats av skräckförfattaren H.P. Lovecraft, i novellerna *The Lurking Fear* och *The Shadow Over Innsmouth*. I den förstnämnda har en familj redigerat tillbaka till apstadiet, i den senare har befolkningen i en hel stad utvecklats tillbaka till att vara till hälften fiskar. Lovecraft kan, med sin organiskt inspirerade fantasi, och med sin betoning på förfall, tematiskt sägas tänga gotiken. Man kan även här erinra sig Freuds *Vi vantrivs i kulturen* (Röda Rummet, Stockholm, 1995), med dess pessimistiska beskrivning av vinsterna och förlusterna med att undertrycka primära drifter som sexualitet och aggression.

restaurangen där hon konfronterar honom och Beverly angående deras bedrägeri mot henne). Mot slutet har lägenheten förvandlats till det Stephen King kallar ”den hemska platsen”⁴²: från modernistisk elegans har den förfallit till att bli ett sannskyldigt spökhus (om än utan andra ”spöken” än bröderna själva).

Samtliga dessa hemsökta hus kan alltså på ett eller annat sätt sägas vara den galne vetenskapsmannens laboratorium där han genomför de experiment som förr eller senare kommer att leda till katastrof. Den galne vetenskapsmannen är en viktig figur, både inom gotiken och hos Cronenberg, som jag ämnar återkomma till senare.

2.2 Slutna rum

Trots att *Dead Ringers* har manlig(a) huvudperson(er) skulle man kunna hävda att det är något nästan klaustrofobiskt ”kvinnligt” över hela filmen. Cronenberg själv har karaktäriserat den som en ”male weepie”, en manlig melodram. Kvinnlig reproduktion spelar onekligen en roll i handlingen, och dess tematiska betydelse understryks av att filmen utspelar sig i slutna, mörka rum. Bröderna Mantle kan också liknas vid två foster som aldrig lämnat moderlivet. Lägenheten har också vissa svårdefinierbara labyrintiska kvaliteter: det rum som skapas i filmen är avsiktligt förvirrande och förstärker den labyrintiska känsla som också i allra högsta grad hör samman med filmens övergripande tema, identitetsförvirring och dubbelgångare. Denna lägenhet har Cronenberg själv (enligt Beard) har liknat vid ”ett akvarium”.⁴³ Men den är inte bara ett akvarium, utan i lika hög grad en livmoder⁴⁴, eller snarare en korsning mellan livmoder och grav – den ”womb-tomb” som både Paglia och Creed talar om.⁴⁵ På detta sätt anknyter lägenheten både till tvillingarnas yrkesval och till det faktum att de försöker återskapa uttillståndet där det verkligen bara var de två och inga andra människor eller någon omgivande värld som kunde störa dem. Trots att det bara bor två män där är alltså deras värld ändå den stora moderns mörka håla, som Barbara Creed ser överallt i skräckfilmen. Även Paglia uppehåller sig vid det hon kallar ”woman’s basic metaphor” som hon menar

⁴² King, s.

⁴³ Beard, s. 248

⁴⁴ Många recensenter har reflekterat över den blå färgen som dominerar interiören, och här talat om ”fostervattensblått” t ex Pam Cook, som citeras av Andrew Klevan i *The Mysterious Disappearance of Style*, s. 149. Andrew Klevan: *The Mysterious Disappearance of Style* ur *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*, red. Michael Grant (Praeger, Westport, 2000)

⁴⁵ Creed, s. 55

är ”the hidden” – livmodern, och med den alla mörka, slutna rum, och i förlängningen hela den ”privata” sfären. Tvillingarna Mantle tillbringar hela sitt liv här. De träder egentligen aldrig ut i den offentliga, ”manliga” sfären, utan skapar en hybrid av offentligt och privat genom att förbinda hemmet och arbetsplatsen. På slutet, när Beverly ”separerat sig” från Elliot vistas han en kort stund utomhus, och gör ett försök att ta kontakt med Claire. Han avbryter dock själv kontaktförsöket och söker sig tillbaka till Elliot. Slutscenen visar de två, än en gång förenade i ett mörkt, slutet rum, som de tvillingfoster som förekommer i förtexterna.

I *The Brood* har det slutna rummet flera lager. Det är dels kliniken, som är stängd för utomstående. Sen är de rum Nola vistas i. Nolas position inne i det hemsökta huset påminner om den traditionella gotiska intrigen så som Claire Kahane skisserar den i ”The Gothic Mirror”: en ung kvinna som förlorat sin mor måste söka sig fram genom en vidsträckt, labyrintisk struktur tills hon kommer till det slutna rum som utgör dess centrum.⁴⁶ I *The Brood* har dock de element Kahane beskriver delvis försetts med omvända förtecken. Nola är inte hjältinnan som söker sig fram till hemligheten som är gåtans lösning – hon är hemligheten. Det sägs aldrig uttryckligen att hon hålls inlåst i sitt rum på kliniken, men hon vistas alltid inomhus.⁴⁷ Nola är den onda modern, men också ”den galna kvinnan på vinden”.⁴⁸ Hon kommer aldrig längre än till det rum där dr Raglan håller sina sessioner som förmår henne att föda fram monster. Nolas eget rum i – mörkt och som det verkar utan fönster - kan ses som en symbolisk framställning av berättelsens innersta rum som utgörs av Nola själv: hennes kropp: inställd på reproduktion, blickande inåt mot sig självt, och hennes psyke – fast i det förflutna, utan perspektiv framåt. Nola saknar förmåga att agera själv, utan ombud, det är därför hon behöver brood-barnen.

Ett akvarium är, liksom en gravid kvinnas livmoder, ett slutet rum fyllt med vatten. Ett annat slutet rum där vatten spelar en viktig roll är badrummet. I *Shivers* spelar detta en framträdande roll. Tudor introduceras i handlingen med en scen då han står i sitt

⁴⁶ Kahane, s. 334

⁴⁷ Här kan man erinra sig Modleskis reflection att modern gotik ofta kretsar kring en fången kvinna. Modleski, s. 71

⁴⁸ För en mer utförlig studie av denna gotiska symbolfigur, se Sandra Gilbert och Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Yale University Press, New Haven, 1979)

badrum. Badrummet återkommer sedan filmen igenom som platsen framför andra där parasiterna sprids. Det är här Tudor kräks upp parasiter, som sedan tar vägen ner i avloppet för att sprida sig vidare. Betts smittas när hon ligger i sitt badkar av en parasit som kryper upp ur avloppet och in i hennes vagina. (Kanske är det rentav en av de parasiter Tudor tidigare stött ut - det ger i så fall en intressant extra dimension till triangeldramat mellan Tudor, Betts och Tudors fru Janine). Badrummet är det enda rum där man utan att behöva förklara varför kan låsa om sig. Här ägnar man sig åt diverse högst privata angelägenheter. Det är här man gör sig av med kroppsliga avfallsprodukter och annan smuts som hör till den ”naturliga” kroppen och i stället skapar och upprätthåller den kulturellt acceptabla kropp Julia Kristeva menar står i motsats till abjektet (de i kulturen inte accepterade aspekterna av kroppen).⁴⁹ Badrummet får mer än någonting annat stå som symbol för hur den civiliserade ordningen välts över ända av en äldre ordning, av naturen, som inte längre kan hållas tillbaka. I dessa badrum skapas inte den kulturellt acceptabla kroppen, här infekteras den i stället, och förmås på alla sätt att bära sig illa åt. Tudor kräks upp parasiter åtföljda av blod: genom parasiternas utseende har vi här blod, spyor och avföring på en gång. Tvättstugan har en liknande funktion som badrummet, även här gör man sig av med smuts och återskapar en oklanderlig yta. Det är alltså ingen slump att en av parasitattackerna äger rum här. Tvättstugan är också belägen i källaren, med allt vad det står för av associationer till det undermedvetna.⁵⁰

Genom sin isolering kan Starliner i sin helhet sägas vara ett slutet rum; bostadskomplexet är inte bara rent geografiskt placerat på en ö, utan det är också inrättat för att vara en ö även i betydelsen av någonting isolerat och själv tillräckligt – för att vara en värld i sig, utan något egentligt behov av världen utanför. Genom detta har man också lyckats skapa en illusion av fullständig kontroll över omgivningen, (”Explore our island paradise - secure in the knowledge that it belongs to you and your fellow passengers alone.”). Öns isolering har dock gjort den till en av gotikens subjektiva världar där den ”högre ordningens” sammanbrott bidragit till att där råder ”en atmosfär av förfall, undergång och olösbarhet”. Inte nog med att det onda här inte går att besegra – eftersom Starliner är isolerat från resten av världen går det inte att fly från det heller. När

⁴⁹ Julia Kristeva: *Fasans makt: en essä om abjektionen* (Daidalos, Göteborg, 1992). Se även Beard, s. 29

⁵⁰ Intressant för en diskussion av gotiken kan vara att Creed gör en koppling mellan abjektet och det Freud kallade ”det kusliga” i det att båda förefaller störa identitet och ordning. Se Creed, s. 54

Annabelle försöker fly från dr Hobbes visar sig dörren vara låst; när dr St Luc hittar en dörr ut i det fria, omringas han genast av sina grannar som hunnit före honom ut dit. Här ser vi även ett element av olösbarhet som främst kommer sig av att parasiterna förefaller omöjliga att besegra: de är svåra att döda, förökar sig fort, och förefaller få omedelbar kontroll över sina offer. De som infekterats med parasiter är oövervinnerliga även de genom sin totala brist på hämningar.

Dr Keloids klinik är i sig ett slutet rum. Inuti denna hittar man sedan rummet där Rose ligger i koma, som en vampyr eller kanske Poes skendöda Madeleine Usher. Ett annat slutet rum på kliniken, som också rymmer en uppenbarligen livlös kvinna är det kylrum där liket av Judy Glassberg upptäcks. (Detta är också ett slags lönnrum, och som sådant bidrar det till att ge texten vissa labyrintiska kvaliteter.)⁵¹ När Rose lämnar kliniken fortsätter hon att söka sig till liknande slutna utrymmen: biografen, och Mindys lägenhet. Roses inre värld ger också intryck av att vara synnerligen subjektiv då hon inte verkar vara medveten om vad som försiggår i samhället omkring henne eller sin egen roll i händelserna. Faktiskt skulle man kunna säga att staden Montreal blir en utsträckt variant av det slutna, subjektiva rummet då staden isoleras från omvärlden efter epidemins utbrott.

2.3 Sammanfattning

Samtliga filmer utspelas alltså i olika variationer på det slutna rummet. Detta kan vara en bostad/ett huskomplex, en klinik/ett laboratorium, eller en kombination av dessa. Det slutna rummet har ofta nivåer – det innehåller mindre enheter, rum inuti rum, som kinesiska askar. I *Shivers* och *Rabid* utgörs det slutna rummet av större enheter - ett bostadskomplex och en stad. I *The Brood* och *Dead Ringers* utgörs det sista, slutna rummet av den mänskliga kroppen, det mikrokosmos som avspeglas i rummets makrokosmos. I detta slutna rum har ordningen på något sätt brutit samman: lägenheten förfaller, kroppen angrips av sjukdom. detta slutna rum med dess biologiska konnotationer anknyter till gotikens förfallna rum och kroppar.

⁵¹ Även här kan man erinra sig Kahanes beskrivning av den slutna, labyrintiska struktur hon menar är kännetecknande för den traditionella gotiska intrigen. Kahane, s. 334

3. Den gotiska familjeromanen

Robin Wood hävdar att all skräck egentligen ytterst handlar om familjen.⁵² Lisa Hopkins är inne på samma tanke. När hon lyfter fram hur gotiska motiv bäst verkar framträda i familjesammanhang på film. Psykoanalysen är även den till stor del centrerad på familjen och dess betydelse för individen. Enligt Hopkins står psykoanalysen också mycket i skuld till den gotiska litteraturen: Freud hämtade inspiration till många av sina idéer från motiv och tankar som uttrycks där.⁵³ Tania Modleski har velat förklara en del av gotikens popularitet speciellt hos kvinnor med att den gör det möjligt för dem att konfrontera känslor som annars undertrycks i kulturen.⁵⁴ Familjen aktualiserar gotiska teman som öde och arv, och naturligtvis reproduktion. Liksom huset är familjen en kropp, som kan drabbas av olika störningar.

Man kan ur det gotiska persongalleriet konstruera en familj. Hos Cronenberg blir då fadern den galne vetenskapsmannen, modern vampyren och den onda modern, och barnet blir olika versioner av dubbelgångaren.

3.1 Den galne vetenskapsmannen och andra bristfälliga fäder

Enligt Jonathan Crane har Cronenberg gjort mycket för att återuppliva en viktig gotisk symbolfigur, ”den galne vetenskapsmannen”.⁵⁵ Denna figur, som har rötter åtminstone så långt tillbaka som till den ursprunglige Faust (eller kan ske till mytens Prometheus, om man vill söka sig riktigt långt tillbaka), och i litteraturen gestaltats som Frankenstein och dr Jekyll, har Noel Carroll i sin genomgång av skräckmotiv gett beteckningen ”the overreacher”.⁵⁶ Carroll sammanfattar den typiska intrigen här på följande sätt. Vetenskapsmannen genomför ett experiment. Detta förefaller först lyckat, men snart visar det sig att någonting gått fruktansvärt fel. Experimentet har skapat ett monster som skadar och dödar oskyldiga offer⁵⁷. I *Shivers* och *Rabid* resulterar experimentet i fråga i en sjukdom som sprider sig okontrollerat. Dr Hobbes har ingen kontroll över ”pesten” han framkallat genom att forska fram sina parasiter. Syftet med

⁵² Wood, s.

⁵³ Hopkins: xiii

⁵⁴ Modleski, s. 66

⁵⁵ Jonathan Crane: ”A body apart: Cronenberg and genre” ur *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*, red. Michael Grant (Praeger, Westport, 2000)

⁵⁶ Carrol, s.118

⁵⁷ Ibid, s. 120

parasiterna var att ”befria” människorna från (det han uppfattar som) ett övermått av civilisation, en i hans tycke alltför cerebral hållning, och förvandla världen till ”one happy orgy”. I praktiken råkar dr Hobbes dock släppa lös krafter han egentligen inte förstår och framför allt inte har någon som helst kontroll över. Det han tagit sig för att släppa lös är nämligen ingenting mindre än det Paglia kallar ”the barbarism and brutality of mother nature”⁵⁸, alltså de primära drifter som finns i naturen, och som lika gärna kan leda till lidande och undergång som till befrielse. Inte har han heller brytt sig om att fråga de berörda om de överhuvudtaget är intresserade av att befrias från sina hämningar, utan har i hemlighet och helt självsvåldigt genomfört det experiment som slår deras tillvaro i spillror. Dr Keloid i *Rabid* är i allt väsentligt samma gestalt som dr Hobbes. Dr Keloid orsakar både pest och vampyrism med sina specialbehandlade hudtransplantat. Båda missbrukar de sin ställning för sina egna själviska syften, och det blir i huvudsak andra människor som får bära konsekvenserna. Även dr Keloid⁵⁹ genomför ett experiment som visar sig ha förödande konsekvenser: i likhet med Frankenstein ”råkar” han skapa ett monster.

Visserligen går inte dr Keloid så långt som att han vill skapa liv, men han drar nytta av Roses utsatta tillstånd efter olyckan i det att han tar tillfället i akt att pröva den nya teknik han utvecklat på en mänsklig patient. Rose är dömd från det ögonblick då hon smittas av den ”tainted science”⁶⁰ Beard talar om redan i samband med *Shivers*. Experimentet räddar visserligen hennes liv, men det gör henne samtidigt till dr Keloids monster. (I scenen där Rose vaknar upp för första gången efter att ha legat i koma anknyts till rentav till Elsa Lanchesters rollfigur i James Whales *Bride of Frankenstein*

⁵⁸ Paglia talar här om det hon kallar den ”dionysiska” principen, det kontinuum av njutning och smärta som hon menar kännetecknar naturens kretslopp. Det undertryckande av drifterna som civilisationen påbjuder är inte i första hand avsett att förtrycka människorna, utan ska skydda dem mot de konsekvenser som skulle bli följderna om de primära drifterna släpptes fria. Paglia, s. 94

⁵⁹ Det kan vara av intresse att notera här att ordet ”keloid” har med ärrbildningar på huden att göra. Dr Keloid är ju plastikkirurg, hans område är alltså främst ytan, huden, och det experiment han utsätter Rose för är just en hudtransplantation. Här kan man erinra sig Judith Halberstams resonemang i *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke University Press, Durham, 1995) om förhållandet mellan hud och monstrositet, och varför dr Jekylls alter ego fått just namnet Hyde.

⁶⁰ Beard, s. 32-34

(1935). Rose är täckt av ett lakan och har bandage på armarna, vilket för tankarna till den tidigare filmen.⁶¹)

När Carroll skisserar utvecklingen av "the overreacher plot" konstaterar han att det i första hand är vetenskapsmannens nära och kära som hotas av monstret.⁶² Frankensteins monster ger sig inte förrän det har utplånat sin skapares hela familj, och i de filmatiseringar där dr Jekyll utrustats med en fästmö är hon den som främst hotas av Hyde. I enlighet med traditionen trogen dödar Rose också sin skapare. Rose är dock inget "Frankensteins monster". Till att börja med verkar hon inte vara fullt medveten om att hon är ett monster. När dr Keloid tidigare i filmen undersöker henne utbrister hon spontant "I'm a monster!", men när Hart anklagar henne för att vara ansvarig för pesten förnekar hon däremot att hon skulle vara någonting annat än den hon alltid varit: "I'm still Rose." Inte är Rose heller intresserad av att hämnas på samma sätt som Frankensteins monster. Visserligen infekterar hon dr Keloid och blir på så sätt orsak till hans död, men hon låter sin hämnd stanna vid det. På den punkten skiljer sig alltså handlingen i *Rabid* radikalt från den traditionella gotiska intrigen.

Beverly Mantle har inte bara det gemensamt med dr Keloid att även han löper amok i operationsrummet, utan båda skapar också monster. Dessa är av två slag: siamesiska tvillingar och mutantkvinnor. Dessa monster är förbundna med varandra på så sätt att de (i likhet med tvillingarna Mantle själva) inte uppträder på samma plats samtidigt. När den ena kategorin intar scenen försvinner den andra, och vice versa. De har också det gemensamt att ingen av dem egentligen existerar i filmens verklighet, utan är skapelser av Beverlys alltmer omtöcknade sinne. (Förvisso står bröderna Mantle kanske lite väl nära varandra, och Claire har en missbildad livmoder, men ingen av dem är att räkna som ett monster.)

De siamesiska tvillingarna dyker upp för första gången i Beverlys mardröm där han ser sig själv och Elliot förenade i bröstet, på samma sätt som de ursprungliga siamesiska tvillingarna Chang och Eng (som han senare ska likna dem vid) och Claire i färd med att försöka sära dem åt med tänderna. Drömmen inträffar intressant nog när Beverly är ensam med Claire i dennas lägenhet och Elliot är bortrest. Det är också här

⁶¹ Drew anger också Whales film som ett av de få exemplen på en lyckad överföring av gotiska motiv från litteratur till film. Drew, s. 16-17

⁶² Carroll, s. 120

som Beverlys drogmissbruk tar sin början, med sömntabletter (för att kunna somna om efter drömmen). Droger är sedan nära förbundet med siamesiska tvillingar ända till filmens slut där dessa två teman förenas i den tragiska finalen. Beard ser tvillingarnas – eller kanske främst Beverlys – drogmissbruk som ett sätt att försöka fly. När sanningen om hans liv blir alltför uppenbar och Claire blivit alltför mycket av en verklig person för att erbjuda en tillflykt i form av en ny, alternativ fantasi återstår bara drogmissbruket som den enda vägen tillbaka till det ursprungliga slutna rummet.⁶³

Till skillnad från de övriga har Dr Raglan i *The Brood* inte den mänskliga kroppen som sitt omedelbara forskningsfält eftersom han är psykiater. Precis som de övriga galna vetenskapsmännen har dock dr Raglan inte heller någon kontroll över det han satt igång genom sina experiment. Han botar inte sina patienter, utan åstadkommer sjukdom, i form av de kroppsliga symptom förmår dem att suggerera fram. Liksom de övriga dödas även han av sin egen skapelse - brood-barnen, Nolas undertryckta raseri som han bidragit till att ge fysisk form.

Framför allt är den galne vetenskapsmannen en fadersfigur. Dr Hobbes tar på sig rollen av gud fader i det att han föresätter sig att skapa om mänskligheten. Dr Keloid ger Rose nytt liv och blir på så sätt hennes symboliske far; relationen mellan dem upprepar som jag tidigare visat den mellan dr Frankenstein och dennes avkomma/monster. Dr Raglan är den som främst tar på sig rollen av ”fadern”.⁶⁴ Till skillnad från Frankenstein den frånvarande fadern är han närvarande, och engagerar sig. Gentemot Mike intar han rollen av den avvisande fadern, den far som uppmanas att ”se”, alltså engagera sig. Hans engagemang sker dock ibland mot de verkliga, köttsliga fädernas uttryckliga önskan, som i de varandra speglade scenerna där Frank och Barton konfronterar honom angående sin dotter (Candy respektive Nola). I likhet med dr Frankenstein och hans efterföljare hos Cronenberg är han dock en på många sätt bristfällig far i det att han endast tar på sig fadersrollen i den mån det passar hans egna syften.

Fadern är den som symboliskt representerar ordningen. När han inte klarar av att ta på sig den rollen uppstår den brist på ”högre ordning” som Fyhr anger som kännetecknande för gotiken. Hos Cronenberg är fäderna ibland svaga – de vill väl, men

⁶³ Beard, s. 268

⁶⁴ Beard menar att man kan se honom som brood-barnens far. Ibid, s. 89

de är i grunden maktlösa. Frank kan döda Nola, men han kan inte bryta hennes makt. Genom att döda Nola har han velat skydda Candy från att bli som sin mor, men han har misslyckats. Nolas föräldrar var skilda, och han har skilt sig från Nola på det mest slutgiltiga sätt som tänkas kan. Han är ytterligare en av filmens bristfälliga fäder som inte klarar av att skydda sina barn från (att bli som) modern. Dr St Luc är förvisso ingen ”galen vetenskapsman”, men väl en svag ”fader” som inte kan stå emot den onda moder natur. Även han dukar under för smittan. Överhuvudtaget finns det heller ingen makt som kan upprätthålla ordningen i byggnaden när den angrips av parasiterna. Säkerhetsvakten, försedd med ett vapen som inte är avsett att användas, besegras direkt. Även i *Rabid* är makten/fadern maktlös. Dr Keloid kan inte kontrollera Rose, och dukar själv under för den smitta han råkat ge upphov till. (Här visar han att han rentav har mindre kontroll över händelseförloppet än dr Hobbes, som ju tog sitt liv innan parasiterna tog kontroll över honom.) Den ”ordning” som representeras av myndigheterna är också i grunden maktlös. Deras enda lösning på problemet är att skjuta ner alla som visar tecken på att vara infekterade. Myndigheternas agerande kan alltså ses som en variant av den ”avsaknad av högre ordning” som Fyhr räknar upp som ett kännetecken för den gotiska berättelsen. De högst ansvariga i samhället, både inom samhällets styrelse och inom läkarvetenskapen, står maktlösa inför sjukdomen. (Underförstått här är att vetenskapen kan skapa en sjukdom, men inte bota eller ens kontrollera den.)

Hart är visserligen ingen fadersfigur, men han representerar manlig maktlöshet. Han är maktlös när Rose ringer honom och talar om att hon låst in sig med en man hon infekterat för att bevisa att hon inte bär ansvar för pesten: när hon dödas i andra änden av linjen kan han bara höra på. Barton är däremot i högsta grad en maktlös far som ger uttryck för sin maktlöshet när han tänker högt inför Frank: ”When I think about you and Nola and this sweet child having to go through the same heartaches we went through, it’s enough to make you cry.” Barton åker ändå till Julianas hus, går in i sovrummet och lägger sig på sängen han delade med henne. Där blir han ihjälslagen av en liten figur som kryper fram under sängen. Han kan varken skydda sitt eget barn, eller ens skydda sig själv mot någon som i allt väsentligt är ett barn (och dessutom en product av hans eget barns vrede över hans tillkortakommanden som far). ”Sometimes it just kills me that I might have screwed my kid up already. She’s not even six” säger Frank till Ruth Mayer,

Candys lärare. Hon svarar: "It's not just you", men Frank är också en del i det som hänt Candy. Utan att vilja det själv har han kommit att spela samma roll i hennes liv som Barton spelade i Nolas – en oengagerad iakttagare.⁶⁵

Fäderna kan också vara starka men oansvariga.⁶⁶ De kan få saker att hända, men tar då inte konsekvenserna. Som jag nämnde tidigare anser Fyhr att den gotiska berättelsens subjektiva värld bland annat kännetecknas av en brist på högre ordning. "Denna ordning kan saknas genom att människor som har högre befattningar, dvs. hög position i samhället, använder sin makt på ett för omgivningen destruktivt sätt."⁶⁷ Dr Hobbes och dr Raglan arbetar med att släppa lös andra människors undertryckta känslor utan att ha någon aning vad detta i slutändan kan leda till, eller någon kontroll över händelseförloppet när det inträffar. Dr Keloid och Beverly Mantle förlorar båda kontrollen över sina egna, undertryckta känslor, i samband med sin yrkesutövning, och på ett sätt som direkt hotar andra människor (båda löper amok i operationsrummet). Den ende av "fäderna" som möjligen ändå till slut förmår skapa någon form av ordning är dr Hobbes. När *Shivers* slutar verkar en ny ordning ha uppstått: i det ögonblick alla slutligen är infekterade förefaller de att upphöra med sitt okontrollerade beteende, i alla fall tillfälligt. De kör ut två och två i en prydlig bilkaravan för att sprida sjukdomen, först till den omgivande staden och därefter till resten av världen. Kanske kan man säga att Dr Hobbes därigenom indirekt återuppstår i sin roll som "fader" i det att hans "ordning" sprids ut i världen genom hans "barn".

3.2 Vampyren och andra onda mödrar

"Mothers and fathers are not in the same cosmic league" konstaterar Paglia.⁶⁸ Eftersom det i regel är modern som tar hand om barnet under de första levnadsåren är det hon som mest sätter sin prägel på det, och vars närvaro ger det största kvarvarande intrycket som

⁶⁵ Beard tar upp de svaga manliga huvudpersonerna hos Cronenberg : "An inadequate hero" (St Luc), s. 41-43; "The powerless male" (Hart), s. 65-67; "Male failures" (Frank och Barton), s. 78-81; "Dysfunctional males" (bröderna Mantle), s. 236-238. Han menar att denna typ av maktlös "hjalte" är en typiskt kanadensisk företeelse, som kan ses som ett medvetet avståndstagande från den stereotypa, handlingskraftige amerikanske hjälten. Ibid, s. 65

⁶⁶ Dr Raglan är till exempel förvisso effektiv så till vida att han, till skillnad från Frank, kan påverka händelsernas gång. Se Ibid, s. 90

⁶⁷ Fyhr, s. 69

⁶⁸ Paglia, s. 91

påverkar individens inställning till kvinnor och moderlighet under resten av livet. Den onda modern är en psykologisk arketyp – hon kan uppträda i form av modern som vägrar släppa ifrån sig sitt barn och låta det bli en egen individ, eller som modern som inte ger näring utan tvärtom stjälar kraft från sina barn/offer. Inom den gotiska traditionen har denna arketyp tagit sig gestalt ibland annat som vampyren.

En sätt att tolka *Shivers* är som en ny behandling av detta traditionella gotiska motiv. Sättet som parasiterna sprids på och den roll blod spelar, rent visuellt, gör onekligen detta till en inte helt orimlig tolkning. Ett ytterligare argument för denna tolkning utgörs av valet av Barbara Steele till en av de mer framträdande rollerna. Steele gjorde sig ett namn inom skräckgenren genom att medverka i en rad filmer från engelska Hammer Films där hon bland annat spelade vampyr. Hennes look i *Shivers* – långt, rakt, svart hår och företrädesvis mörka kläder – för också tankarna till en viss stereotyp framställning av filmvampyren.⁶⁹

Om *Shivers* alltså kan tolkas som en förtäckt vampyrhistoria utgör *Rabid* ett mer öppet försök att behandla samma tema.⁷⁰ Eftersom detta är en Cronenberg-film lyser dock alla övernaturliga inslag här med sin frånvaro. I Cronenbergs värld har allt en vetenskaplig förklaring, hur osannolik denna än kan förefalla.⁷¹ Detta gäller även för vampyrismen. Någon mer ingående och begriplig förklaring till exakt hur de specialbehandlade hudtransplantaten orsakat Roses förvandling ges inte i filmen, men redan från början står det klart att det som sker är orsakat av mänskliga ingripanden i naturen och ingenting annat.

Rose skildras på ett sätt som har många drag gemensamt med den traditionella vampyren. Det rum på kliniken där hon vårdas förefaller sakna fönster, vilket för tankarna till en krypta. Hon sover om dagarna men vaknar till om nätterna, precis som vampyrer enligt myten anses göra. I likhet med vampyren i Murnaus *Nosferatu* (1922)

⁶⁹ David Hogan har ägnat Barbara Steele ett helt kapitel i sin bok om skräckfilm, *Dark Romance: Sex and Death in the Horror Film* (Equation, Wellingborough, 1988). Hogan menar att Steele mer än någon annan skådespelerska inom skräckgenren förkroppsligar bandet mellan sexualitet och död. Hogan, s. 164

⁷⁰ Den allmänna åsikten bland de som forskar om Cronenberg är att *Rabid* är att se som en fortsättning på *Shivers*, vilket gör det rimligt att anta att det i båda fallen rör sig om en mer eller mindre förtäckt vampyrhistoria.

⁷¹ Här kan man erinra sig Carol Clivers diskussion om *Videodrome*, som hon anser vara en ”sekulär kusin” till filmer som *The Exorcist* (Clover, s. 96). Hjälten blir besatt, men inte av någon ond ande utan av en radiosignal. Ett annat exempel är den telekinetiska förmågan i *Scanners*, som orsakats av ett läkemedel och alltså kan ses som en form av mental ”neurosedynskada” snarare än ett övernaturligt fenomen.

åtföljs Rose av pesten: de hon angriper blir inte själva vampyrer, utan drabbas av det rabiesliknande vansinne som gett filmen dess titel.

Enligt Stephen King är vampyrmotivet tematiskt förenat med kannibalism. Vampyren lever av blod, men inte av vilket blod som helst – det måste vara människoblod. Detta understryks i scenen där Rose sökt sig till en ladugård och försöker livnära sig på blod från en ko, bara för att upptäcka att det gör henne illamående på samma sätt som vanlig mat och näringslösningen hon dittills levt på. Kannibaltemat förs också vidare av de människor som smittats av Rose. Särskilt starkt förs det fram i den sekvens som börjar i operationssalen där dr Keloid klipper fingret av operationssköterskan för att sedan suga på stumpen och sedan övergår till scenen på dinern där mannen Rose överföll i ladugården kommer in och först kastar sig över en annan gästs mat och sedan biter servitrisen i armen.

Enligt Fyhr är vampyrmotivet inom gotiken laddat med ”undergång och olösbarhet”.⁷² Den förvandling Rose genomgått kan inte göras ogjord. Inte heller finns det något som kan bota de som drabbats av pesten. Den enda lösning som erbjuds här är döden. Rose väljer att sätta sitt liv på spel i ett experiment som hon hoppas ska bevisa att det inte är hon som är ansvarig för pesten, ett experiment som inte har önskat utfall.

Den traditionella filmvampyren brukar ta blod från sina offer genom att bita dem i halsen. Rose, som har sitt blodsugande organ i armhålan, omsluter dem däremot i en ”moderlig” omfamning. På så sätt utgör hon en bokstavlig illustration till den onda modern som inte ger näring utan tvärtom stjälar den. Rose kan också sägas vara en ond moder genom att hon ger upphov till (föder, i överförd bemärkelse) pesten. De rabieessjuka är alltså på så sätt hennes ”barn”. I Rabid är det dock inte bara Rose som är en ”ond moder”. En mer direkt gestaltning av denna symbolfigur förekommer i scenen då Murray kommer hem och letar efter sitt barn och finner blod på barnkammargolvet. Det är barnets mor, Murrays fru, som har dödat barnet. När han kommer nära kastar hon sig över honom.

⁷² Fyhr, s. 157

Den onda modern återkommer i mer utvecklad form i *The Brood*. (Cronenberg har själv karakteriserat denna film som sin version av *Kramer vs. Kramer*.⁷³ Med detta vill han poängtera att filmens tema är konflikten mellan Frank och Nola om dottern, och menar att han själv i sin film behandlat detta på ett mer realistiskt sätt.) Detta är också den av Cronenbergs filmer där denna gotiska symbolfigur framträder i sin tydligaste, mest oförtäckta form. Filmens handling kretsar kring familjen som arv och öde - hur negativa känslor och relationsmönster går i arv från en generation till nästa utan att de inblandade kan göra något åt det. Det stora temat här är alltså reproduktion, i både bokstavig och bildlig bemärkelse. Handlingen kretsar kring föräldrar och barn – reproduktion i bokstavig bemärkelse – och hur mönster inom familjen reproduceras från en generation till nästa. Den reproduktion det främst handlar om här är dock det Elaine Showalter (med en term lånad från Nancy Chodorow) kallar ”the reproduction of mothering”⁷⁴, det performativa återskapandet av moderskapet. Ett annat gotiskt tema är ödet, hur det förflutna hemsöker nuet. Samtliga teman aktualiseras i *The Brood*. Personerna i filmen är alla fäder, mödrar och barn. Modern är här i huvudsak (om än inte avsiktligt) ond, medan fadern är den som (utan större framgång) försöker skydda barnet. Barnen är i huvudsak redskap för konflikten mellan föräldrarna, både de främsta offren för det onda arvet och de som för det vidare.

När Frank hämtar Candy efter att hon besökt Nola på kliniken upptäcker han att hon har märken på ryggen. Han misstänker Nola för att misshandla Candy och kräver att hon inte ska få träffa dottern. Under en session konfronterar Dr Raglan Nola med anklagelsen att hon skulle ha slagit Candy. Han tar på sig rollen av barnet och frågar varför Nola slagit henne. Nola förnekar det hela: ”Mummies don’t hurt their own children”. Sedan ändrar hon det till: ”Sometimes, but they’re bad mummies. Fucked-up mummies.” Så börjar hon prata om sin egen mamma, sin barndom. Samtidigt som Nola har sin session med dr Raglan har Frank tagit med sig Candy till Juliana, Nolas mor. Hon säger till Frank att han nu vet hur det är att vara förälder och få skulden för allt. ”Thirty seconds after you’re born you have a past. Sixty seconds after that you start lying to yourself about it.” Det är oklart om hon talar om sig själv eller Nola, vem det är hon

⁷³ *Cronenberg om Cronenberg*, red. Chris Rodley [*Cronenberg on Cronenberg*], övers. Anneli Höynä (Stockholm, Norstedts, 1996), s. 129

⁷⁴ Showalter, s. 128

menar ljuger. Att det är någon typ av problem mellan mor och dotter står klart, eftersom scenen inleds med att Juliana klagar över att Nola inte låter henne träffa Candy.

När Frank har gått ska Juliana och Candy titta på gamla fotografier. Candy väljer ut sin favoritbild – ett foto av Nola som barn, liggande i en säng på sjukhus, med Juliana sittande bredvid sig på sängkanten. Hon frågar Juliana om varför Nola var så ofta sjuk som barn och får veta att hon kunde vakna upp och vara täckt av ”big, ugly bumps” som ingen kunde förklara. Samtidigt på kliniken ger Nola sin version av hur dessa ”big, ugly bumps” kom till, hur hennes mamma misshandlade henne som barn. Medan Juliana och Candy tittar på fotot händer något ute i köket – bland annat slås två flaskor mjölk (symbol för moderlig näring) omkull. När Juliana går ut för att titta angrips hon av någonting som ser ut som ett barn.

Efter mordet kommer Barton, Nolas far och Julianas före detta man, tillfälligt dit. Här aktualiseras temat med det förflutna igen: Julianas hus var deras gemensamma hem, och Nolas föräldrahem. Det är förmodligen ingen slump att Juliana dödas i köket och Barton i sängkammaren. Sovrummet – sängen – är platsen där (man kan förmoda att) Nola kom till, och det hela började. Eftersom Bartons inblandning i Nolas liv efter det verkar ha varit bristfällig (i alla fall enligt Nola: under en session med dr Raglan uttrycker hon sin vrede över att han inte skyddade henne mot modern) så är detta den plats där deras liv mest möts. Juliana dödas i köket, ett rum förknippat med näring, och därmed moderlighet. Juliana har dock inte varit någon närande moder, utan på olika sätt gjort sitt barn illa. Näringen/moderligheten har gått till spillo, på samma sätt som mjölken som rinner ut när inkräftaren tar sig in och flaskorna välts omkull. Ett annat exempel på bristande moderlighet, som i så fall förts vidare från en generation till nästa, skulle vara brood-barnen. Nola föder dem ju inte ur sin kropp, utan ur en säck utanpå kroppen, och håller på så sätt redan från början ett visst avstånd till dem. Födelseakten skildras också som någonting som varken orsakar Nola någon smärta, eller ens kräver någon större ansträngning. Hon sätter liksom i förbifarten ännu ett brood-barn till världen mitt för ögonen på den förbluffade (och äcklade) Frank. Nola ger alltså så gott som ingenting till brood-barnen, och följaktligen klarar de sig inte heller utan henne. När Nola dör, dör också ”barnen”.

Nola är den onda modern, som inte medger någon autonom existens för sina barn, och som inte förmår annat än att föra över det onda arvet i en obruten kedja från det förgångna. ”The law believes in mothers” försäkras Franks advokat, och understryker att Frank kan förlora Candy om han försöker hindra Nola från att träffa henne.⁷⁵ I *The Brood* är det väldigt tydligt att tyngdpunkten ligger på mödrarna, och på deras förhållande till sina döttrar. Åskådaren får inte veta något alls om Franks familj, men däremot en hel del om Nolas. Nola är på en gång mor och dotter: hon rasar mot hur hennes egen mor en gång behandlade henne, och behandlar samtidigt sin egen dotter på samma sätt. Att barnet, Candy, är en dotter understryker ytterligare att allt viktigt här sker på kvinnosidan.⁷⁶ Männen, fäderna, kan inte göra mycket mot dessa mäktiga kvinnor/mödrar.

Till skillnad från dr Raglans andra patienter somatiserar Nola inte sina känslor direkt på sin egen kropp, utan kan förlägga dem till andra kroppar. De blir inte till sår, som hos Mike, eller lymfcancer, som hos Hartog, utan till barn. Skillnaden kan bero på att de är män och hon kvinna, att de måste bära allt utanpå kroppen, medan hon har ett hemligt utrymme inuti kroppen. Samtidigt föder ju Nola faktiskt inte fram ”the brood” ur sin kropp, utan ur en säck utanpå kroppen. Eftersom barnen också är försedda med näring, och av allt att döma färdiga att börja agera i världen på en gång (till skillnad från riktiga barn) kan hennes förhållande till dem vara synnerligen distanserat. Hon har heller ingen ambition här att vara någon närande mor, eftersom ”barnen” finns till för hennes skull och inte sin egen. Alla barn hon sätter till världen blir emellertid direkt indragna i hennes eget drama. Om brood-barnen är en direkt produkt av hennes känslor inför händelser i det förflutna och alltså oupplösligt förenade med det, så är Candy också en länk i kedjan. Lika lite som brood-barnen har hon någon chans att frigöra sig från Nolas historia. I en session med dr Raglan (efter mordet på Juliana) anklagar Nola Frank för att vara orsaken till deras problem: ”He hinks I’m turning into my mother and that I want to turn Candy into baby Nola”. I sitt totala förnekande summerar Nola i själva verket vad filmen handlar om. *The Brood* handlar om hur det förflutna gör sig gällande i nuet, hur föräldrarna går igen i barnen. ”It’s the last thing I want” försäkras Nola om att göra Candy till en avbild av sig själv, men ändå är det vad hon är på väg att göra.

⁷⁵ Creed tolkar filmen som att den visar på faran med obegränsad mödramakt. Creed, s. 47

⁷⁶ Både Creed (s. 45) och Beard (s. 75-76) reflekterar över kedjan mor-dotter i filmen.

Mödrar är alltså potentiellt farliga, både på ett verkligt och på ett symboliskt plan. I *Dead Ringers* har bröderna Mantle utvecklat en komplex strategi för att utesluta modern. De har ersatt henne genom att helt enkelt inkorporera henne i sig själva. Den verkliga modern omnämns endast vid två tillfällen i filmen. Det första är när Claire frågar Beverly om hans ”feminina” namn, det andra är när Elliot på slutet frågar efter glass och Beverly säger att det inte finns någon eftersom mamma glömde köpa det. Mamma har inte köpt någon glass till sina pojkars födelsedag och är alltså en lika bristfällig vårdnadsgivare som någon av mödrarna i *The Brood* (där är det mjölk som går till spillo, här är det glass – en mjölkprodukt – som fattas). Linda Badley tolkar brödernas spel med identiteter som att de på så sätt konstruerar en självtillräcklig värld där de själva fyller även funktionen av den frånvarande modern. Badley menar att Claire stör ordningen bland annat genom att vara något slags moderssubstitut i brödernas moderlösa värld: hon ger Beverly en riktig kvinna/mor och stör därigenom det system av ersättningar som upprätthåller den fiktiva värld bröderna lever i.⁷⁷ Claire skulle kunna tyckas vara ett underligt val som moderssubstitut, eftersom hon genom sin missbildade livmoder inte kan bli mor. Men det är kanske just genom att hon aldrig kan bli mor på riktigt som hon blir så oemotståndlig. Hon kan bli en symbolisk mor, en fantasimor, men riskerar aldrig att bli mor på riktigt och på så sätt förstöra fantasin. På så sätt är hon en del av en illusion, som allt annat runt tvillingarna. Det är också när hon talar om sina känslor över att aldrig kunna få barn och därigenom aldrig kunna bli någon riktig kvinna som Beverly blir förälskad i henne. Claire framställs absolut inte som ond. Ändå ligger det en oförneklig sanning i Elliots ord om att det genom henne tillförs ”ett möjligen destruktivt element” till bröderna Mantles omsorgsfullt konstruerade värld (den utveckling av händelserna som följer visar att han har rätt). Detta ”destruktiva element” är helt enkelt ett element av verklighet. Den väg ut ur symbiosen med brodern som hon erbjuder Beverly innebär slutet för den slutna, subjektiva värld bröderna byggt upp. Hon förstår inte, och har ingen möjlighet att förstå, att hon inte har med en separat individ att göra utan med en del i en större organism som består av Beverly, Elliot, och den värld de byggt upp tillsammans. Denna större organism bildar den moders kropp Beverly inte kan överleva utan och som Claire inte kan ersätta för honom.

⁷⁷ Badley, s. 134

Trots att tvillingarna dagligen omges av kvinnor och trots att kvinnokroppen är deras valda arbetsfält finns det inget verkligt kvinnligt inflytande i deras liv. De har i stället internaliserat en slags fiktiv kvinnlighet. Detta är mest uppenbart i Beverly, som också reagerar väldigt starkt negativt när Claire frågar om hans namn. Detta är också en av de få scener i filmen där brödernas mor nämns. Beverly frågar upprört Claire om hon antyder att hans mamma ville ha en flicka i stället. I *Dead Ringers* finns en uttalad tematik rörande manligt och kvinnligt: mycket av handlingen kretsar onekligen kring den kvinnliga kroppen, men Beard menar att man här kan se en omflyttning av kroppslig monstrositet från det kvinnliga till den centrala manliga karaktären⁷⁸ en utveckling som enligt Beard pågått i Cronenbergs filmer alltsedan *Videodrome*.⁷⁹ Samma tematik återfinns dock redan i den inledande scenen i *The Brood*. Här ser vi två män – Mike och dr Raglan – i ett mörkt, fönsterlöst rum. Här finns inga kvinnor närvarande, men kvinnlig närvaro frammanas ändå nästan genast. Dr Raglan, i rollen som Mikes far, anklagar Mike för att vara svag, och säger att det måste komma från hans mor. Sedan säger han att Mike borde ha varit flicka, att det hade varit bättre om han hetat Michelle. I *Dead Ringers* är Elliot på ytan den mer ”maskuline” av bröderna, genom att han är mer självsäker, och har lagt beslag på det offentliga rummet, den yttre världen, medan Beverly arbetar dold inne på kliniken. Men Elliots namn förkortas allt som oftast till ”Ellie”, en form som låter minst lika feminin som Beverly. Identiteten är alltså osäker på alla sätt här: bröderna har inte bara en otydlig gräns gentemot varandra, utan kanske också mot alla kvinnor, och, som Carol Clover konstaterade i samband med mäns våld mot kvinnor i skräckfilmen, ”where feminized men are, violent trouble is soon to follow”.⁸⁰ Problemet med Claire är kanske främst att hon insisterar på att få förbli en individ (vilket understryks av hennes namn – klart ljus och tydliga gränser, i motsats till halvmörkret i brödernas bostad och de oklara identiteter som är förhärskande där)⁸¹. Hittills har bröderna genom att hålla distans till sina många kvinnor kunnat behandla dem som en enda, och inte som individer, och därmed även själva kunnat undvika att verkligen utvecklas till separata personligheter. Med Claires ankomst är detta slut.

⁷⁸ Beard, s. 236

⁷⁹ Ibid, s. 121

⁸⁰ Clover, s. 162

⁸¹ Badley tolkar Claires namn – Claire Niveau – som att det anspelar på en klar/tydlig standard. Badley, s. 134

3.3 Barnen – olika versioner av dubbelgångaren

Barn är, i den mån de alls förekommer hos Cronenberg, lika lite som de vuxna på något sätt oproblematiska. I *Shivers* är den lilla flickan i hissen bara ytterligare ett offer för parasiterna, i *The Brood* möter vi mordiska barn, och bröderna Mantle har redan som barn det livliga om än lätt förvridna intresse för kvinnokroppen och mänsklig reproduktion som utmärker dem som vuxna.

Barn kan på sätt och vis sägas vara ett slags dubbelgångare: rent fysiskt går drag från föräldrarna igen i dem, och oftast upprepar de också föräldrarnas liv. I både bokstavlig och bildlig bemärkelse för de alltså på ett mycket påtagligt sätt vidare det de ärvt från tidigare generationer. Candy i *The Brood* är helt märkt av sitt arv. ”The brood”, de barnliknande figurerna som är en produkt av Nolas raseri påminner mest av allt om Candy. De är blonda som hon, lika långa och har likadana overaller och halsdukar. Dr Raglan understryker detta när han poängterar för Frank att ”in a sense, she’s one of them”. Nola är brood-barnens “true mother, their only mother”. Kanske är brood-barnen inte bara ett uttryck för Nolas känslor gentemot sina föräldrar, utan även för hennes känslor gentemot Candy – ett erkännande av att barn också kan vara ”onda”, fulla av mordiskt raseri.⁸²

Brood-barnen existerar för en enda sak: att uttrycka Nolas känslor, göra det hon vill, men kanske inte vågar. På så sätt lever Nola helt och hållet genom sina ”barn”. Medan hon är isolerad på kliniken verkar barnen ute i världen. Först tar de hämnd på föräldrarna. Detta ser verkligen ut som en bokstavlig rättvisa, om man tänker sig att Nola var lika gammal som Candy när hon blev misshandlad av sin mor.

Vid obduktionen av brood-barnet avslöjar läkaren att det ser allt i svart-vitt, och saknar både tänder och könsdelar.⁸³ Det har heller ingen navel och har således aldrig blivit fött, i alla fall inte som människor föds. Dödsorsaken uppges vara att den näring ”barnet” bar med sig i form av ett slags puckel på ryggen tog slut. De fysiska

⁸² Beard menar att brood-barnen framför allt är uttryck för *barnet* Nolas raseri mot sina föräldrar. Detta understryks av att brood-barnen endast ser i svart-vitt (onyanserat, som ett barn) och av att de är kortlivade (som ett barns vredesutbrott), samt av den markerade fysiska likheten mellan Candy och brood-barnen. Beard, s. 77

⁸³ Beard tolkar detta som att brood-barnen är ”endimensionella varelser”, skapade enbart ur vrede och utan kontakt med mer komplexa mänskliga känslor. Ibid, s. 76

egenheterna avslöjar mycket om det här ”barnets” plats i världen. Det har inga tänder och kan således inte äta och självständigt ta in världen omkring sig, utan måste förlita sig på den näring det fått med sig från början. Näringen är förmodligen uppmätt så att ”barnet” har tillräckligt för att klara sin uppgift, men inte mer. Det saknar könsdelar och därmed en stor del av sin identitet, det kommer inte att växa upp och likna vare sig far eller mor. De är varken söner som kan växa upp och lämna sin mor, eller döttrar som kan växa upp och konkurrera med henne. (Dessa ”barn” har ju heller ingen far, och är inte avsedda att växa upp.) De har överhuvudtaget ingen individuell identitet, utan de ser alla likadana ut, och har heller ingen egen vilja. Till skillnad från Candy har de ingen far, ingen som kan verka som en motkraft till moderns allmakt, utan existerar bara genom Nola, och för hennes skull, för att uttrycka hennes vilja.⁸⁴

Hotet om att berövas sitt barn släppte lös Nolas ”andra barn” i världen. När Frank kommer till kliniken för att hämta Candy skriker Nola att hon hellre dödar Candy än låter Frank få henne. Samtidigt är Candy instängd tillsammans med brood-barnen som försöker döda henne, precis som Nola vill. Frank blir tvungen att döda Nola för att rädda Candy. Den onda modern måste dö för att barnet ska ha en chans överhuvudtaget. Emellertid är det redan för sent. I slutscenen när Candy sitter bredvid Frank i bilen, på väg bort från kliniken, zoomar kameran in hennes arm där några ”big, ugly bumps” håller på att slå upp. Candy är redan märkt av sin historia, som också är hennes mammas historia.

Är ”the brood” barn av Nolas kropp eller av hennes medvetande? Hon har ensam fött fram dem, men de har inte vuxit till sig inuti hennes kropp utan i en säck utanpå kroppen. Dr Raglan är deras far, men de har kommit till genom en mental process, inte en fysisk. Han har befruktat Nola enbart med hjälp av sina ord, eller kanske snarare hjälpt henne att ge form åt någonting som redan fanns där. Brood-barnen är heller inte som andra barn. De är kortlivade redskap för sin mors omedelbara önskningar. Candy däremot, som är en produkt av Nolas kropp, är den som kommer att föra arvet vidare över tiden.

Det antyds att brood-barnen existerat en tid, men hållits i avskildhet i ett rum på kliniken. När Frank vill hindra Nola från att träffa Candy och hennes roll som mor äventyras släpps de andra ”barnen” lös i världen. Brood-barnet som upptäcks efter

⁸⁴ Creed menar att de rentav ”är” sin mor. Creed, s. 45

mordet på Barton antas vara någon galen kvinnas missbildade barn som hon hållit instängt på vinden. Här ser vi en omkastning av det traditionella gotiska temat med ”the madwoman in the attic”: den galna kvinnan har sluppit ut från vinden och i stället stängt in sitt missbildade barn där.

Om *The Brood* handlade om biologi som öde och helt och hållet ägnade sig åt hur föräldrarnas synder hemsöker barnen så är föräldrarna helt avskaffade i *Dead Ringers*. Inte ens i scenerna från brödernas uppväxt skymtar deras familj förbi. Fadern nämns aldrig ens, moderns existens erinras det om endast vid två tillfällen, och då i implicit negativa sammanhang. Linda Badley menar att bröderna Mantle har försökt lösa problemet med arvet från det förflutna genom att avskaffa sina föräldrar: tvillingarna framställs som att de saknar föräldrar, som att de återspeglar sig i varandra i oändlighet och på så sätt blir sina egna föräldrar⁸⁵. Med föräldrar menar Badley framför allt modern, hon nämner knappt fadern, och den aspekt av modern som främst saknas/har ersatts är hennes kropp, tvillingarnas ursprungliga hem. Tvillingarna har ersatt modern och fadern med varandra och tillsammans projekterat livmodern som sin livsmiljö⁸⁶. Bröderna Mantle är alltså som två speglar uppställda mot varandra som återger varandras spegelbild i oändlighet, tills det är omöjligt att säga vem som är vem, eller vad som är verklighet och vad som är (åter)sken. På så sätt är deras gemensamma värld sannerligen slutet, klaustrofobisk, labyrintisk, eller, med ett ord – gotisk. Frånvaron av föräldrar verkar ha hämmat och förvridit brödernas utveckling. Genom denna har de kommit att bli kvar i något slags förlängd barndom, eller något ännu värre – som att de rentav ännu väntar på att bli födda. De är i minst lika hög grad som Candy hemsökta av sitt arv – sitt biologiska öde. Candy hade sina dubbelgångare i form av brood-barnen. Bröderna Mantle är varandras dubbelgångare.

Dubbelgångartemat i *Dead Ringers* är till en del förbundet med den labyrintiska känsla som skapas av interiören i tvillingarnas lägenhet, men i ännu hög grad med skildringen av tvillingarna själva. Fyhr anser att dubbelgångaren, genom den identitetsförvirring denna ger upphov till, bidrar till att ge en gotisk text ett labyrintiskt

⁸⁵ ”The film represents the twins as parentless, the one reflected infinitely in the other; they are their own parents.” Badley, s. 134

⁸⁶ ”The twins replace the mother and the father with each other, together projecting the womb as their environment.” Ibid, s. 133

drag. ”Två människor som liknar varandra och antyds ha övernaturliga bindningar skapar ofrånkomligen labyrintisk känsla”.⁸⁷ ”I gotik är dubbelgångartemat oftast förbundet med undergång [...]. Det vanliga är att dubbelgångaren ger huvudpersonen tillgång till dolda, bortträngda eller ignorerade sidor av det egna psyket – något som ofta leder till undergång.”⁸⁸ Den klassiska gotiska dubbelgångaren brukar vanligtvis vara huvudpersonens icke erkända, mörka sida. Detta tema, den onda och den goda tvillingen, är dock något som Cronenberg uttalat ville undvika i filmen. Tvillingarna Mantles dubbelgångarskap ger dem heller inga speciella insikter, utan syftar snarare till att hålla dem kvar i ett tillstånd av ofullbordad eller kanske aldrig påbörjad utveckling.

Physically mirrored in an Other Self, fascinated by their own doubleness, and reinforced by a shared technology of self-replication, division, and dissection, they have become fixated at the mirror stage, functioning as incomplete parts of a single personality. Their twinship (like Lacan’s symbolic) insulates them from the feminine and the world, causing them to believe they have conceived themselves.⁸⁹

I fallet med Candy och brood-barnen stod det i alla fall klart vem som var ”original” och vem som var ”kopia”. I *Dead Ringers* kompliceras dubbelgångartemat ytterligare av att det inte från början står fullständigt klart vem som är att räkna som ”huvudperson”.⁹⁰ Identitetsförvirringen är alltså ett av de drag som ger filmen den labyrintiska karaktär som Fyhr håller fram som ett kriterium på den gotiska berättelsen. Tvillingarna är snarast varandras dubbelgångare, och deras identiteter är oupplösligt inflettade i varandra. Visserligen uppvisar de på ett sätt separata, klart definierade personligheter – Elliot är den utåtriktade och Beverly är den introverte – men samtidigt är de inte så fast i respektive identitet att de inte kan byta identitet med varandra. Det verkar snarast som att deras separata identiteter är rotade i rummet snarare än i någonting i dem själva, beroende av att de delat upp världen i separata sfärer och aldrig uppträder tillsammans. Början till slutet för deras tudelade identitet kommer när Claire begär att de båda ska träffa henne tillsammans på restaurangen, och i scenen efteråt gör Beverly skandal genom att uppträda på en bankett där Elliot håller tal.

⁸⁷ Fyhr, s. 102

⁸⁸ Ibid, s. 162

⁸⁹ Badley, s. 133

⁹⁰ Beard menar dock att det är Beverly: ”by virtue of his greater centrality and, in a narrative sense, his greater agency” (s. 242)

Den labyrintiska effekt som tvillingarnas växlande av identiteter sinsemellan orsakar speglas i Claire. Det är inte en slump att hon är skådespelerska, och Elliot är nog med att understryka för Beverly hur hon spelar roller, och att man därför aldrig kan vara säker på vem hon verkligen är. I Elliots version är Claire alltså en spegelvänd version av tvillingarna: de är två personer som låtsas vara en när de/han träffar henne, hon förfogar bara över en kropp, men kan fås att spela ett antal roller. Således spelar alltså både Claire och tvillingarna roller, och på så sätt skulle hon kanske kunna sägas vara det perfekta valet av kvinna för någon av dem. Problemet är bara att det inte finns plats för någon kvinna alls i deras värld, eller för någon annan människa utom de själva, överhuvudtaget. I en film om tvillingar och dubbelgångare utgör hon den omöjliga treenigheten.⁹¹ Med Claire blir de plötsligt tre, i stället för att vara två, eller kanske en, om man ser tvillingarna som en varelse uppdelad på två kroppar. Det omöjliga tretalet går också igen i Claires kropp: hon har också tre livmoderhalsar där hon bara borde ha en. Det hon begär av dem är också ingenting mindre än ett slut på deras skiftande identiteter. Hon vill ha ett verkligt förhållande med en verklig man, inte en skenrelation med två män vilkas identiteter hela tiden växlar. Claire kräver alltså att de ska sluta vara dubbelgångare, vilket i praktiken innebär att de måste växa upp, något som tvillingarna inte är kapabla till. Det kan vara intressant att notera här att Beverly blir förälskad i Claire när hon uttrycker sin sorg över att aldrig kunna bli mor med orden att hon aldrig kommer att bli kvinna, utan förbli en liten flicka. I egenskap av ”liten flicka” skulle hon kanske kunna passa in i tvillingarnas värld, men inte som den kvinna hon i själva verket är.

3.4 Sammanfattning

Den galne vetenskapsmannen, en gotisk symbolfigur med gamla anor som uppträder i väldigt många av Cronenbergs filmer, är alltså främst en fadersfigur. Hans ”faderskap” är som regel indirekt, och hans ”barn” är olika former av negativa avvikelser – sjukdomar och monstrositeter. Han tar på sig att råda över liv och död, men visar sig dessvärre för det mesta oförmögen att verkligen handskas med detta ansvar. Fadern i dessa filmer är alltså främst i överförd bemärkelse, han ”föder” (ger liv) genom sin hjärna, inte med sin kropp. Hans verksamhet sätter däremot allt som oftast spår i andra människors

⁹¹ “In a self-reflexive film about twins and doubles, she is the impossible trinity.” Badley, s. 134

kroppar. Trots sin oförmåga, eller ovilja, att ta ansvar för sina handlingar har han ändå möjlighet att påverka händelsernas gång, och kan således ses som en stark fader. De verkliga, köttsliga fäderna är däremot som regel svaga. De kan mena väl, men förmår inte påverka någonting. Vare sig fadern inte vill eller inte kan ta ansvar för händelseutvecklingen blir resultatet den brist på högre ordning som Fyhr anser känneteckna den gotiska berättelsen.

Om faderns kropp alltså inte har någon större betydelse har moderns kropp desto större. Detta gäller vare sig hon är mor i konkret eller överförd bemärkelse. Modern uppträder i dessa filmer främst i sin skrämmande aspekt, som vampyr, eller ”livmodersmonster”. Båda dessa figurer anknyter till gotiken – vampyren mer direkt, i egenskap av en figur som förekommer i den gotiska traditionen, och ”livmodersmonstret” genom den kroppsliga symbolik hon anknyter till. Hon kan ha vissa drag gemensamma med gotikens hjältinna så som Modleski och Kahane skisserar henne, men den stora skillnaden här är att hon inte är något offer, utan snarare utövar en skrämmande makt (vare sig hon inser det själv eller inte).

Barnen är i dessa filmer alltså på olika sätt versioner av dubbelgångaren. Genom detta bidrar de till att ge berättelserna den labyrintiska struktur som bland andra Fyhr anger som kännetecknande för en gotisk text. I *The Brood* bidrar likheten mellan Candy och brood-barnen till att bryta ner skillnaden mellan dem, och likheten mellan Candy och Nola – deras livshistorier förefaller utveckla sig parallellt – bidrar till att göra deras separata identiteter oklara. I *Dead Ringers*, där dubbelgångartemat står i förgrunden, är bröderna Mantle två barn, eller kanske rentav foster, som poserar som vuxna män. Eftersom de aldrig blivit vuxna (eller födda) har de inte utvecklat separata identiteter utan kommit att bli till en individ uppdelad på två kroppar. Genom detta har de inte heller kunnat upprätta något normalt förhållande till resten av världen utan har skapat sin egen, klaustrofobiskt slutna livmodersvärld.

4. Den gotiska kroppen

4.1 Sjukdom – att åskådliggöra kroppen och göra det osynliga synligt

Som jag nämnde i inledningen har många som forskat om gotiken valt att markera en bestämd fokusering på kroppen och kroppsliga reaktioner som något som särskiljer gotisk

skräck från andra typer av skräck. I synnerhet Morgan har valt att koncentrera sig på denna aspekt av gotiken. Enligt honom är gotiken besatt av kroppen: gotisk skräck handlar om rädsla för vad kroppen är i stånd till, eller vad den kan utsättas för. Morgan går in rätt utförligt på hur skildringar av sjukdom genom sitt motivval lämpar sig för en gotisk behandling. De kan inte annat än visa på kroppens bräcklighet och inneboende motbjudande kvaliteter. Skräckskildringar i litteratur och på film behandlar organiska belägringstillstånd, vare sig den organiska enhet som befinner sig under belägring är en cell, ett hus, en stad, eller någon aspekt av den mänskliga biologin.⁹²

Morgan argumenterar ingående för att pesten, som härjade i Europa i perioder från medeltiden fram till 1700-talet, skulle vara den underliggande verkligheten bakom en rad gotiska teman: i likhet med medeltida morbida konst spelar den ”motbjudande kroppen” en framträdande roll som symbolfigur i litterära framställningar av pesten, där den brukar sammanföras tematiskt med symboler för belägringstillstånd och anarki.⁹³

I *Shivers* visas hur kroppar invaderas av parasiterna som drar fram genom byggnaden som en gång pesten genom Europa. I *Rabid* görs en anspelning på ”the black plague of London”, den stora pestepidemin på 1660-talet, i teveintervjun med en av de ansvariga för myndigheternas hantering av epidemin. Zombien som gotisk symbolfigur kan enligt Morgan spåras tillbaka till skildringar av pestens offer:

[M]uch of the particular imagery and detail in horror invention, especially as regards the zombie or living-dead figure derives from racial memory of plague and infectious disease victims”. [...]Actual descriptions of plague victims walking disoriented through the streets particularly suggest a connection to later film renderings of the possessed and the zombie.⁹⁴

Då dr St Luc mot slutet av filmen flyr ut ur huset bara för att omringas av sina grannar som närmar sig honom på det sömngångarliknande vis som varit regel i framställningar av zombien alltsedan *Night of the Living Dead* (George Romero, 1968). Den lilla flickan i hissen genomgår en förvandling som för tankarna till zombieflickan i ovannämnda film, som anfaller och äter sina egna föräldrar. När hissdörren öppnas ligger

⁹² Morgan, s. 18

⁹³ Ibid, s. 53

⁹⁴ Ibid, s. 55-56

flickans mamma till synes livlös på golvet medan flickan äter på något rött som kan vara sylt men också blodigt kött.⁹⁵

I *Shivers*, som Beard menar ”satte en standard för fysisk motvilja man kan hävda aldrig överträffats i Cronenbergs verk”⁹⁶ förkroppsligas sjukdomen i form av parasiterna. Dessa är den mest grafiska illustration av Kristevas objekt som tänkas kan, och signalerar enligt Beard ”en märklig ansträngning att trycka på precis de punkter som ger upphov till mest kraftig ångest och motvilja.”⁹⁷

Parasiterna i sig är dock kanske inte den egentliga sjukdomen. Denna kan i själva verket mycket väl tänkas vara den mänskliga naturen – eller kanske det Paglia kallar ”naturen i människan”⁹⁸, alltså den mänskliga sexualiteten - i sig, eller i alla fall de drag hos dessa som inte anses kulturellt acceptabla. Genom sitt utseende ger parasiterna en fingervisning om att de mycket väl kan representera något vi bär inom oss naturligt, någonting vi själva skapat men inte vill ta ansvar för, snarare än något som kommer utifrån. Om det är så handlar det alltså inte om något yttre hot, utan om ett inre, och inte om något nytt, en produkt av den moderna tidens vetenskap, utan om ett gammalt, uråldrigt hot som vaknat till liv. Dr Hobbes har då snarast fungerat som en oförsiktig magiker som uppväckt en slumrande kraft än som en modern, rationell vetenskapsman med allt under kontroll.

Parasiterna ger upphov till våldstendenser och okontrollerat sexuellt begär – sex som sjukdom. Detta understryks av det citat som hänger på väggen i Hobbes arbetsrum: ”Sex is the invention of a clever venereal disease”.⁹⁹ I scenen då Forsythe plötsligt måste berätta för dr St Luc om en dröm hon haft. I drömmen skulle hon ha sex med en man som hon fann motbjudande tills han förklarade för henne hur allt omkring oss och allt vi gör är erotiskt laddat. När hon kommer till slutet av drömmen och verkar fångas av den stämning hon återkallar ser vi hur en parasit är på väg att krypa ut ur

⁹⁵ Även Beard gör denna association. Beard, s. 28

⁹⁶ Beard, s. 28

⁹⁷ Ibid, s. 30

⁹⁸ Paglia, s. 1

⁹⁹ Citatet bidrar också till att ifrågasätta människans centrala position i skapelsen, som annars tas för given. Jag frestas också här att erinra mig Marshall McLuhans påstående i *Media: Människans utbyggnader* (Stockholm, Norstedts, 1967) om att vi människor bara är fortplantningsorgan åt de maskiner vi själva uppfunnit, och frågar mig om denna överdrivna ödmjukhet kanske är ett typiskt kanadensiskt drag. (Se också Beards resonemang om den typiske kanadensiske antihjälten. Beard, s. 65).

hennes mun. Forsythe har också smittats, och dr St Luc är ensam kvar. Han ser parasiten och slår ned Forsythe. Parasiten kan här om man vill ses som ett förkroppsligande av Forsythes sexualitet, som först kommer till uttryck indirekt - när hon återger drömmen förlägger hon känslan till en annan person, som hon uppger sig tala för – och därefter direkt. Det okontrollerade sexuella begäret är här i så fall alltså den ”sjukdom” som den bestående ordningen måste försvara sig mot med våld.

Edmundson framför i sin diskussion av orsakerna till intresset för gotiska motiv i modern kultur att det bland annat har att göra med en reaktion på 1960-talets motkultur, med dess alltför oreflekterat positiva inställning till den mänskliga naturen. Då *Shivers* gjordes var sextioalet bara några år bort. Cronenberg själv har sagt om den tid då filmen gjordes:

Vi rörde oss i ett slags halvliv, i sextioalets bakvatten. Charles Manson och Woodstock hade ägt rum. Bobby Kennedy var skjuten. Det var en annan tid. Sjuttioalet var redan på god väg.¹⁰⁰

Paglia för fram åsikten att den gotiska romanen ursprungligen uppstod som en reaktion på Rosseaus idéer om människans medfödda godhet och naturens inneboende välvilja.¹⁰¹ På ett liknande sätt gav det liberala sextioalet som identifierade sex och natur med kärlek och fred upphov till en motreaktion i form av sjuttioalets katastroffilmer.¹⁰² Enligt Paglia är naturen en snarast brutal urkraft, och att underskatta styrkan i de drifter som är förbundna med den, inte minst sexualdriften, är ett farligt misstag. Även Robin Wood har tolkat *Shivers* just som ett uttryck för en liknande känsla.¹⁰³

Även i *Rabid* kretsar handlingen kring kropp, sjukdom, och sexualitet kan sjukdomen sägas delvis vara sexuellt överförd, även om det här blir i mer metaforisk bemärkelse. Enligt Morgan kan man rentav se *Rabid* som en fortsättning på den förra filmen. *Shivers* slutar ju med att de boende i Starliner åker ut för att sprida smittan vidare; *Rabid* handlar om vad som händer när pesten når Montreal. Carroll menar också att dessa två filmer tematiskt hänger nära samman, bland annat genom det han väljer att benämna ”the syphilitic depiction of aggressive female sexuality”.¹⁰⁴ Rose väljer i stor

¹⁰⁰ Cronenberg om Cronenberg, s. 72

¹⁰¹ Paglia, s. 265

¹⁰² Ibid, s. 269

¹⁰³ Robin Wood: *The American Nightmare: Essays on Horror Film* (Festival of Festivals, Toronto, 1979)

¹⁰⁴ Carroll, s.196

utsträckning sina offer bland män som råkar attraheras av henne. (Valet av porrskådespelerskan Marilyn Chambers till rollen som Rose ses också av Beard som en intertextuell, extra-diegetisk alliteration som ska leda åskådarens associationer i en bestämd riktning). Emellertid attackerar hon också kvinnor vid ett par tillfällen, och det är värt att notera att det här snarast verkar vara Rose som är attraherad av sitt offer. Det finns en outtalad sexuell spänning i scenen där hon kliver ner i bassängen till Judy Glassberg, och scenen där Hart kommer på henne när hon just dödat Mindy påminner mer om en scen där den ena parten tagit den andra på bar gärning med att vara otrogen än om en mordscen.

Under filmens gång får Rose förvisso ganska många liv på sitt samvete, men de hon attackerar är slumpmässigt utvalda. Rose är snarast ett hot mot alla hon kommer i kontakt med, på samma opersonliga sätt som ett virus, eller som parasiterna i *Shivers*. I likhet med pesten skonar de ingen: män, kvinnor och barn, gamla som unga drabbas lika. Rose vill inte döda Mindy, sin bästa vän, men gör det i alla fall, bara för att hon verkligen inte kan låta bli.

Pesten är enligt Morgan ett så starkt drabbande gotiskt motiv genom alla de förfärliga detaljer som står att läsa i skildringarna av den, som verkligen understryker kroppens inneboende grundläggande bräcklighet. Sjukdom är nära förbundet med kroppen, inte minst genom att på ett högst påtagligt sätt erinra om dess (kroppens) existens – hälsan tiger som bekant still – men också genom att den utspelas i kroppen, och uttrycks genom denna. På film, där allt måste kunna visas upp måste sjukdomar alltid uttryckas genom kroppar, ha någon form av kroppsligt uttryck.

The Brood handlar mycket om att se, att synas, och att göra synligt. Denna strävan efter att göra det osynliga synligt är nära förenat med en upptagenhet av kroppen. Den är närvarande hela tiden, som den arena där de mönster som förs vidare mellan generationerna främst manifesterar sig. ”Look at me” uppmanar dr Raglan Mike i den scen som inleder filmen. Det som framför allt syns i filmen är kroppen, eller snarare de tecken historien ristat in i den. Genom rollspel förmår han sina patienter att ta fram undertryckta känslor och uttrycka dem fysiskt, i form av märken på huden. Efter ”look at me” kommer ”show me”. I scenen som inleder filmen visas hur Raglan under en session med en patient, Mike förmått denne att somatisera sina känslor gentemot sin far i form av

sår på ryggen. Det är barnen som visar upp något, och framför allt fadern som ska se. Nola anklagar Barton för att ha vägrat se vad modern gjorde med henne. ”Look, daddy!” säger Mike och visar dr Raglan såren på sin rygg.

Resultaten av dr Raglans ovanliga behandlingsmetod manifesterar sig alltså direkt på patienternas kroppar, hela tiden på olika sätt som är mer eller mindre ödesdigert för patienten. Mike har bara drabbats av sår. Hartog har råkat betydligt värre ut – han har drabbats av cancer. Hans namn ska antagligen föra tankarna till ”heart” och han introduceras i handlingen liggande på golvet. Han talar om att han lagt sitt hjärta där, och om det ”andra hjärtat”, lymfsystemet. Den cancer han drabbats av är just lymfcancer, och han anklagar dr Raglan för att ha orsakat den.

I *Dead Ringers* kommer Claires fysiska abnormitet, hennes tredelade livmoder, att få stå för någonting särskilt i hennes natur. Den är både en källa till fascination för bröderna (det är en som gör att de ursprungligen uppmärksammar henne bland alla sina patienter) och till motvilja. När Claire tillfälligt lämnat Beverly för att åka på en filminspelning och han drabbas av okontrollerbar svartsjuka kallar han henne för ”a mutant” och börjar se ”mutantkvinnor” överallt. Det han är rädd för är Claires inneboende natur, att hon är svekfull, att hennes inre inte är ”vackert”. Elliot efterlyste en standard för mänsklig skönhet för insidan av kroppen just i scenen där han undersökt Claire och upptäckt hennes anatomiska egenhet. Vanligtvis brukar ”inre skönhet” syfta på en människas personlighet, men här ges det en annan, fysiskt baserad betydelse. Även Beverly förefaller alltså att uppfatta ”vackert” och ”fult” i det här sammanhanget på ett liknande, konkret sätt, och även han gör det osynliga synligt i ett medicinskt sammanhang.

4.2 Känslor sprungna ur kroppen

Skräck är den känsla gotik framför allt brukar förknippas med, något som också Fyhr anmärker på i sin avhandling. Studier av gotik brukar fokusera på allehanda mörka känslor. Fyhr menar att skräcken uppmärksammas alltför mycket, till nackdel för de många andra känslor som han menar också finns att utvinna ur gotiska verk. Dock väljer även han att hålla sig till de uppenbara, alltså till allvaret. ”En stämning, eller flera stämningar som märkligt nog försvunnit i senare diskussioner är gotikens dysterhet och

melankoli.”¹⁰⁵ Melankoli är en känsla som återfinns hos Cronenberg, till en del i *The Brood*, men allra mest i *Dead Ringers*. Beard kallar filmen för ”ett nästan fulländat mästerverk av självmordsmelankoli”¹⁰⁶. I båda fallen kan melankolin ledas tillbaka till en känsla av arv, av ödesbestämmdhet. Nola, Candy, och bröderna Mantle är alla fångna i sitt öde, i sin plats i familjen, historien och det biologiska arvet.

Skratt kan väl i någon mån ses som melankolins motsats, och det är inte heller något man direkt förknippar gotiken med. Avsikten med en gotisk text förefaller heller inte vara att i första hand framkalla skratt. Att skratta kan dock vara ett sätt att hantera det hemska. Det finns också en punkt där skräck och skratt möts: där båda har sin utgångspunkt i kroppen. Morgan är den ende av de jag känner till av de som forskat om gotik som uppmärksammat detta. Morgan menar också att denna länk mellan gotik och komik vanligtvis inte får tillräcklig uppmärksamhet i studier av gotik, och går därför tämligen utförligt in på den i sin bok. Gotiken framstår onekligen som allvarlig snarare än uppsluppen, men om man studerar den närmare finner man att den otvivelaktigt har det gemensamt med grov, karnevalisk humor att båda är upptagna av kroppen, och i synnerhet av de sätt kroppen kan bryta mot de regler kulturen satt upp. Den karnevaliska humorn ägnar sig emellertid mer åt brott mot den goda smaken och regler för väluppfostrat beteende än det våldsamma gränsöverskridande som kännetecknar gotiken. Enligt Jonathan Crane är humor något som visst kan förekomma i skräckfilmer, men som han inte ser mycket av i Cronenbergs verk. Moderna skräckfilmer kan vara väldigt roliga, om man är med på noterna, eftersom även filmer gjorda med extremt låg budget gör narr av och förstör sitt ämne med gott humör. Dessvärre, menar Crane, är Cronenbergs filmer inte roliga.¹⁰⁷ I synnerhet i *Shivers* finns dock otvivelaktigt ett slags grov svart humor där gotik möter komik på det sätt Morgan analyserar, en komik Crane alltså antingen har undgått att se eller är okänslig för. Ett exempel på detta är den scen där budet från restaurangen kör sin vagn med mat genom korridoren. En kvinna öppnar dörren. Åskådaren känner igen henne från en tidigare scen då hon blev anfallen av en parasit i tvättstugan. I den scenen var hon osminkad och iförd städrock – en hårt arbetande, äldre hemmafru, eller kanske någons hemhjälp. Nu är hon däremot hårdsminkad, med illande

¹⁰⁵ Fyhr, s. 22

¹⁰⁶ Beard, s. xxi

¹⁰⁷ Crane, s. 107

klarrött läppstift. ”I’m hungry!” säger hon och tittar på mannen med vagnen. En fet kvinna förkunnar att hon är hungrig verkar utlova komik av enklaste slag. Så förtydligar hon: ”I’m hungry for love!”, ignorerar maten och griper i stället tag i mannen och drar in honom i sin lägenhet. Den grovkorniga komiken övergår i ett sexuellt övergrepp med eventuella kannibalistiska övertoner. I *Rabid* förekommer åtminstone en scen präglad av svart komik: det är scenen där polisen öppnar eld mot en rabiessjuk i köpcentret och råkar skjuta varuhusets jultomte också.

Det framgår inte helt klart om dessa komiska effekter är avsedda eller en oavsiktlig bieffekt av att Cronenberg här inte riktigt klarat av att hålla sig på rätt sida om den tunna linje som skiljer gotik från komik, det skräckinjagande från det skrattretande. Gotisk skräck måste få en motvikt i form av appolonisk disciplin om den inte ska urarta till grov komik, påpekar Paglia i sin diskussion av vampyrfilmen, där hon menar att allvarliga teman som sexualitet och död vanemässigt behandlas på ett vulgärt och föga insiktsfullt sätt.¹⁰⁸

4.3 Sammanfattning

Gotiken som genre kännetecknas av att skräcken på något sätt är kroppsligt förankrad. Detta gör att den ofta uppehåller sig kring de mer makabra aspekterna av vår kroppsliga existens, som sjukdom. Morgan tar upp skildringar av pesten som exempel på gotik. Hos Cronenberg behandlas pesten mest uttalat i *Rabid*, men även *Shivers* kan ses som en behandling av detta tema. Sjukdom kan ibland vara ett sätt att göra det osynliga synligt. Detta tema undersöks i *The Brood*, i form av somatiserade känslor, och i *Dead Ringers*, där det gestaltas i form av Beverlys fixering vid ”mutantkvinnor”.

En ofta förbisedd aspekt av gotiken är, enligt Morgan, dess nära relation till komiken. Eftersom gotisk skräck har det gemensamt med vissa typer av grov komik att båda är upptagna av kroppen, så förekommer det att skräck och skratt ibland möts. Hos Cronenberg återfinns denna typ av grov svart humor främst i hans två första filmer, *Shivers* och *Rabid*. Det kan vara av intresse att notera här att det är denna typ av humor, med beröringspunkter med gotiken, som huvudsakligen återfinns hos Cronenberg.

¹⁰⁸ Paglia, s. 268

5. Slutsats

Studier av gotik inom film och litteratur brukar betona ett särskilt intresse för kroppen inom denna genre¹⁰⁹. Studier av David Cronenbergs verk brukar också fokusera på en liknande tematik. Det var främst med tanken att denna likhet i fråga om tematik skulle kunna utgöra en utgångspunkt för en studie av Cronenbergs verk som exempel på modern gotik, som skulle kunna ge en delvis ny förståelse både av Cronenberg, och av hur gotiken utvecklats i en modern kontext.

I min analys har jag försökt visa att tillräckligt många element som kännetecknar den gotiska traditionen går att återfinna i de filmer jag valt som studieobjekt för att det ska finnas fog för att argumentera att de kan ses som moderna exempel på gotik. Cronenberg behandlar här i hög grad teman liknande de som förekommer i den gotiska traditionen, även om dessa hos honom försetts med en vetenskaplig fernissa, ”white science” i stället för ”black magic”, för att låna Carol Clovers terminologi.¹¹⁰

Den gotiska anknytningen är mest uppenbar i Cronenbergs tidigaste verk, som hänför sig till skräckgenren. *Shivers* och *Rabid* behandlar uttryckligen teman som kropp, sexualitet och sjukdom. I *The Brood* kretsar mycket av handlingen kring frågor som rör familj och öde - barn och föräldrar. Dessa tre filmer, som alltså uppvisar tydliga drag av gotik, är samtliga från 1970-talet. Att Cronenberg inte var färdig med gotiken bevisas av att gotiska teman återkommer även i *Dead Ringers*, från slutet av 1980-talet. Överraskande nog är det faktiskt denna sista, som inte är någon skräckfilm, och där det inte finns några verkliga monster, som är ett av Cronenbergs kanske mest gotiska verk. Här finns ett omisskännligt element av klaustrofobi som genomsyrar såväl tematik som iscensättning, och även här kretsar handlingen kring teman som rör biologi och öde.

Kännetecknande för en gotisk text är bland annat, enligt Fyhr, drag som ger texten en labyrinthisk karaktär. Detta kan åstadkommas genom spel med identiteter, men också mer konkret, genom skildringar av slutna rum. Utmärkande för de filmer jag tar upp är att de alla huvudsakligen utspelar sig inomhus, i slutna, mörka miljöer. Dagsljus, öppna ytor och bar himmel förekommer bara i förbifarten. Nästan allt viktigt sker inomhus. Huset hos Cronenberg är också alltid hemsökt på ett eller annat sätt. Även en klinisk,

¹⁰⁹ Morgan framför rentav teorin att termen ”gotik” skulle kunna hänföras till makabra beskrivningar av människokroppen från samedeltiden, gotiken. Morgan, s.49

¹¹⁰ Clover, s. 65

teknologisk dröm (som Starliner i *Shivers*) kan förvandlas till det Stephen King kallar ”den hemska platsen”. Det förflutna, antingen i form av någons personliga historia (*The Brood*) eller artens undertryckta drifter (*Shivers*) är det som hemsöker huset. Huset är ofta också en klinik, ett laboratorium styrt av någon modern Frankenstein som lika lite som sin förebild inser konsekvenserna av det han håller på med, eller är beredd att ta ansvar för det. Huset är också en kropp, en sluten, subjektiv värld.

Ett av den gotiska traditionens stora underliggande teman är hur det förflutna hemsöker nuet, att en äldre ordning hotar att störta en nyare. Detta kan ses i *Shivers* och *Rabid*, där modern vetenskap används på ett sätt som i slutändan leder till att den civiliserade ordningen kollapsar. I *The Brood* manifesterar sig den gamla ordningen direkt på kroppen: Nolas förflutna tar gestalt i brood-barnen, och det arv hon lämnar över till Candy visar sig i form av utslag på dennas kropp. Den egna kroppen spelar här en särskild roll genom att vara det som kanske mer än någonting annat binder oss människor till det förflutna. Till att börja med binder den oss till vår egen personliga historia, genom att ofrånkomligen erinra om våra föräldrar, men också artens historia, eller rentav evolutionen. Den mänskliga kroppen bär i sig spår som leder ända tillbaka till urhavet. Allt vi är med om sätter spår i kroppen, och det är också här vi främst blir medvetna om tidens gång. Kroppen är enligt Morgan gotikens ”plats” framför andra, vilket bland annat visar sig i att sjukdom är ett tema som lämpar sig väl för en ”gotisk” behandling.

Gotisk skräck inte bara rör sig kring en kroppslig tematik, utan syftar också i hög grad till att ge upphov till kroppsliga reaktioner, något som den förefaller ha gemensamt med Cronenbergs filmer. Förutom denna kroppsligt inriktade tematik, som för övrigt behandlats utförligt av många av de forskare som intresserat sig för Cronenberg, fann jag dock även påfallande inslag av en annan slags gotiska motiv, det som feministiskt inriktade forskare kallar ”familjegotik”. Det var detta som jag genomgående kom att finna mest intressant i filmerna. Familjegotik har mest uppmärksammats av kvinnliga forskare, och dessa har oftast även studerat verk av kvinnor. Av den anledningen kan det kanske vara intressant att uppmärksamma förekomsten av den här typen av motiv även hos en manlig filmskapare, i synnerhet som Cronenbergs verk inte brukar omnämnas i dessa sammanhang.

Moderna varianter på figurer ur den gotiska traditionen förekommer i Cronenbergs filmer. Av dessa kan man konstruera en familj. Den galne vetenskapsmannen är en far som sviker sin avkomma. Den onda modern utnyttjar sina barn på olika sätt. Fadern använder här sitt intellekt för att ge upphov till nytt liv medan modern mer använder sin kropp, men båda har de det gemensamt att de vill ge upphov till nytt liv utan hjälp av någon partner. De vill föröka sig på ett onaturligt sätt, något som omedelbart hämnar sig. Deras avkomma blir ofrånkomligen monstruös: dubbelgångare, kloner, vampyrer. Med så monstruösa föräldrar är det inte att förvåna sig om ”barnen” försöker klara sig utan föräldrar överhuvudtaget (som tvillingarna Mantle i *Dead Ringers*).

Min studie begränsar sig alltså till fyra filmer från 1970- och 1980-talen. Den tematik jag ser här går emellertid igen även i Cronenbergs senare produktion. I *Spider* (2002) finns mycket starka gotiska element, inte minst i scenografin, men även i spelet mellan inre och yttre verklighet och förvirrade eller kollapsade identiteter, och i betoningen på familjen. Även i Cronenbergs senaste film, *A History of Violence* (2005) spelar familjetemat en framträdande roll. En vidare undersökning av dessa teman utifrån de perspektiv som anlagts av de forskare som tidigare ägnat sig åt familjegotik skulle kunna ge många intressanta resultat.

Appendix

Handlingsreferat av filmerna.

Shivers

Starliner är ett modernt, självförsörjande bostadskomplex, beläget på en ö utanför Montreal. I Starliner bor emellertid dr Hobbes (Fred Doederlein), en vetenskapsman som forskat fram en slags parasiter som ser ut som en korsning mellan blodiglar och mänsklig avföring. Parasiterna invaderar sin värd genom att krypa in genom olika kroppsöppningar, och orsakar därefter ett okontrollerat, våldsamt och sexuellt utagerande, beteende. En av de första att infekteras av parasiterna är Annabelle Brown (Kathy Graham), en ung kvinna som haft förhållanden med ett antal av männen i byggnaden. En av dessa är Tudor (Allan Micigovsky), som har äktenskapliga problem med sin fru Janine (Susan Petrie), som i stället tyr sig till grannen Betts (Barbara Steele). I ett försök att hindra spridningen av parasiterna dödar dr Hobbes först Annabelle Brown och sedan sig själv, men utan önskat resultat. Pesten sprider sig snabbt. Byggnadens läkare, dr St Luc (Paul Hampton) försöker med sin sjuksyster/flickvän Forsythe (Lynn Lowry) ta reda på vad som händer och sedan fly, men misslyckas. När filmen slutar är alla infekterade av parasiterna, och på väg ut för att sprida sjukdomen till resten av världen.

Rabid

Rose (Marilyn Chambers) råkar ut för en motorcykelolycka med sin pojkvän Hart (Frank Moore) och förs till dr Keloids (Howard Ryshpan) plastikkirurgiska klinik. Där utförs en operation på henne – en hudtransplantation där förut inte testade transplantat av specialbehandlad hud används. När Rose vaknar upp efter operationen visar det sig att hon förlorat förmågan att äta på vanligt sätt utan kan livnära sig enbart på människoblod. Hon har även utvecklat ett särskilt organ i armhålan speciellt för ändamålet. Rose blir kvar en tid på dr Keloids klinik, där hon attackerar och dödar två andra patienter, Judy Glassberg (Terry Schonblum) och Lloyd (Roger Periard). Därefter flyr hon till Montreal, till sin bästa vän Mindy (Susan Roman). I Roses spår följer pesten, ett rabiesliknande tillstånd som först drabbar de Rose attackerar och därefter de som dessa i sin tur biter. Eftersom det inte finns något känt botemedel mot sjukdomen förklarar myndigheterna

undantagstillstånd i Montreal och dödar alla som drabbats. Rose tror i det längsta att hon inte har något med pesten att göra. Efter att hon attackerat Mindy konfronterar Hart henne med sanningen. Rose dör efter att ha stängt in sig med en man som hon smittat.

The Brood

Frank och Nola Carveth (Art Hindle och Samantha Eggar) ligger i skilsmässa. Tillsammans har de dottern Candy. Nola behandlas av dr Raglan (Oliver Reed), på dennes klinik. Efter ett besök hos Nola uppvisar Candy märken som av misshandel. Frank upptäcker detta och kräver att Nola inte ska få träffa dottern. Kort därefter mördas Nolan mor Juliana (Nuala Fitzgerald) av en barnliknande varelse, och kort efter detta mördas Nolas far, Barton (Henry Beckman), under liknande omständigheter. De små varelserna kidnappar även Candy, och mördar en ur personalen på förskolan (Susan Hogan) där hon går. Det visar sig att de barnliknande varelserna är produkter av Nolas raseri gentemot människorna omkring sig, som hon genom dr Raglans terapi förmått förkroppsliga på detta sätt. Frank beger sig till kliniken för att rädda Candy undan Nola och hennes andra ”barn”. Brood-barnen dödar dr Raglan, och är nära att döda också Candy, när Frank dödar Nola och på så sätt hejdar händelseutvecklingen. Candy är dock redan märkt av sin historia: hon visar redan tendenser att somatisera det hon varit med om.

Dead Ringers

Tvillingbröderna Beverley och Elliot Mantle (båda spelade av Jeremy Irons) delar allt. De bor tillsammans i en lägenhet i direkt anslutning till den klinik där de båda arbetar som gynekologer. Början till slutet för deras delade tillvaro kommer när skådespelerskan Claire Niveau (Genevieve Bujould) blir deras patient. Hon inleder ett förhållande med det hon tror vara sin läkare, alltså en man. I själva verket är det båda bröderna. När Claire upptäcker bedrägeriet blir hon väldigt upprörd, dock inte mer än att hon kan inleda ett förhållande med den av bröderna, Beverly, som blivit förälskad i henne. Deras förhållande visar sig dock omöjligt genom att Beverley inte riktigt kan släppa banden till Elliot. Han vågar inte heller lita på Claire, utan drabbas av våldsam svartsjuka när denna måste resa bort på en filminspelning. Under tiden som hon är borta börjar Beverley

missbruka droger, och drabbas av en psykos där han talar om ”mutantkvinnor” och låter tillverka märkliga kirurgiska instrument. När Claire sedan kommer tillbaka vill Beverley återförenas med henne och börjar se Elliot som ett hinder för detta. I ett desperat försök att lösa situationen mördar han Elliot i deras nedgångna lägenhet, men kan inte förmå sig att skiljas från honom utan återvänder tillbaka till lägenheten för att dö där.

Källor

Filmer:

Shivers (1974)

Rabid (1976)

The Brood (1979)

Dead Ringers (1988)

Böcker:

Badley, Linda: *Film, Horror and the Body Fantastic* (Greenwood Press, Westport & London, 1995)

Baldick, Chris: "Introduction" ur *The Oxford Book of Gothic Tales*, red. Chris Baldick (Oxford University Press, Oxford, 1992)

Beard, William: *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg* (University of Toronto Press (Toronto, 2001)

Carrol, Noël: *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart* (Routledge, New York & London, 1990)

Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws* (Princeton University Press, Princeton, 1992)

Crane, Jonathan: "A body apart: Cronenberg and genre" ur *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*, red. Michael Grant (Praeger, Westport, 2000)

Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (Routledge, London, 1993)

Crisis Cinema: The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film, red. Christopher Sharett (Maisonneuve Press, Washington D.C., 1993)

Cronenberg om Cronenberg, red. Chris Rodley, [*Cronenberg on Cronenberg*], övers. Anneli Höynä (Norstedts, Stockholm, 1996)

Drew, Wayne: "A Gothic Revival: Obsession and Fascination in the Films of David Cronenberg" ur BFI Dossier Nr 21 David Cronenberg, red. Wayne Drew (British Film Institute, 1984)

Edmundson, Mark: *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism and the Culture of Gothic* (Harvard University Press, Cambridge & London, 1997)

- Fyhr, Mattias: *De mörka labyrintherna: Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Ellerströms, 2003)
- Hopkins, Lisa: *Screening the Gothic* (University of Texas Press, Austin, 2005)
- Hawkins, Joan: *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000)
- Kahane, Claire: "The Gothic Mirror" ur *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, red. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane och Madelon Sprengnether (Cornell University Press, Ithaca & London, 1985)
- King, Stephen: *Dödsdansen, [Dance Macabre]* (Wiken, Lund, 1991)
- Kristeva, Julia: *Fasans makt: en essä om abjektionen* (Daidalos, Göteborg, 1992)
- Moers, Ellen: *Literary Women* (The Women's Press, London, 1986)
- Modleski, Tania: *Loving With a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women* (Archon Books, Hamden, 1982)
- Morgan, Jack: *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film* (Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 2002)
- Paglia, Camille: *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (Yale University Press, Yale, 1990)
- Showalter, Elaine: *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing* (Clarendon Press, London, 1991)
- Wood, Robin: *An American nightmare: Essays on the Horror Film* (Festival of Festivals, Toronto, 1979)