

Claus K. Kristiansen

Mondo Weirdo Video

Splat! Hjernemasse sprøjtet ud over væggen. Splat! Indvolde der klasker mod gulvet. Man ser det, og man hører det - splatter. Splatter-film er en genre, der ikke lader sig nøje med den diskrete antydning. Der er ingen grænser for, hvad der lader sig se; grænser er der kun for at blive brudt ned.

Splatter-æstetikerer bruger kroppen som palet. Den krop en moderne kultur har gjort sig så ihærdige anstrengelser for at tæmme og disciplinere. Den krop mennesket gør sig så store anstrengelser for at gøre sig til herre over: krops-entreprenører og body-buildere. Men kroppen gør modstand i en beklagelig alliance med naturen; den forfalder og dør trods alle tænkelige indgreb. Kroppen er et onde, vi - ihvertfald indtil videre - må leve med. Kroppen som det onde er et centralt tema i splatterfilmen; men ikke nødvendigvis udtrykt som en regressiv, reaktionær fornægtelse af kroppen. Nok smadres der kroppe i massevis; men det er et bestemt kropsbillede, der gøres til genstand for de voldsomme opgør.

Lige i øjet

I *Den andalusiske hund* lod Bunuel og Dali et øje gennemskære med en barberkniv. Måske filmhistoriens første eksempel på splatter. Her er det selve den sans filmkunsten er direkte afhængig af, der angribes. Det er kunst, der skærer. Kroppen åbnes op for et nyt medie, en ny kunst, der trænger helt ind i menneskets inderste og tvinger det til at se på sig selv, til at se på sjælens uhumskheder, der vælter ud af denne nye kropsåbning. En grænse er blevet brudt, og fra denne nye forpost har splatterfilmen angrebet kroppen som volden mellem subjekt og objekt. Det kropsbillede, der anfægtes, er den tæmmede og disciplinerede krop, der er i tjeneste hos det moderne subjekt - mennesket som individ: et helt, individuelt subjekt, der har kontrol over, og er ansvarlig for, sig selv og sine - sin krops - handlinger. Kroppen bliver det værn, der indgrænser subjektet og adskiller det fra omverdenen. Derfor må kroppen være hel; en enhed, der kan beskytte subjektet mod en uhumsk, uhygiejnisk nærkontakt med objektet.

Vi erfarer ganske vist, at kroppen ikke er nogen helt pålidelig forsvarer af subjektet. Der er huller i kroppen. Men igennem hygiejniske forskrifter m.m. søger vi at regulere trafikken af objekter den ene eller anden vej gennem kroppen. Vi spiser ikke alt; går diskret på toilettet, bruger tamponer og deodoranter osv. Ja, der er ligefrem visse ord, vi nødtigt tager i munden. Det er straks mere problematisk med fjernsanserne - syn og hørelse. Her så nogen - især i USA - gerne en bedre hygiejne; skrappere regler for hvad særligt børn må få at se på TV og video, og høre i radio og på plade. Selvsagt er splatterfilm i dette perspektiv en uhyrlighed.

Synsansen er central - det vidste Bunuel og Dali. Det er i brydningen i nethinden at subjekt og objekt mødes, og i sublimen eller horrible øjeblikke smelter sammen. Subjektet søger med sit (falliske) blik at gennemskue og gennemtrænge objektet for at blotlægge dets hemmeligheder og dermed beherske det. Men faren for at objektet bryder gennem kroppens grænse og dermed nedbryder subjektet, er altid nærværende.

Kroppens billeder

Det drejer sig om billeder, - om kropsbilleder.¹ Som det er kendt fra psykoanalysen, så fødes vi uden nogen klar fornemmelse af, hvad der er egen krop, og hvad der er omverden. Alt er symbiotisk forbundet; det vil i praksis sige mor og barn. Barnet kan opfatte egne organer som fremmede objekter og omvendt moderen som en del af barnet selv. Efterhånden som barnet udvikler sig motorisk og dermed begynder at beherske sin krop, lærer det også at skelne egen-krop fra anden-krop; frem til at det i spejlstadiet (Lacan) genkender sig selv i den anden - enten sit eget spejlbillede eller et andet barn. Dermed opløses symbiosen. Herfra drejer det sig om egen-kroppen. Først ved en auto-erotisk driftsbesættelse af jeg'et selv (narcissisme); derefter gennem en - delvis påtvungen - kropsbeherskelse, frem til kulminationen i ødipus-komplekset og den deraf følgende indskrivning i den symbolske orden. Med sprogbeherskelsen kan barnet indgå i den regulerede symbolske udveksling af objekter, hvor objektet beherskes gennem benævnelsen. Med den symbolske orden er også opbygget det kropsbillede, der svarer til det moderne subjekt: en hel, uigennemtrængelig krop som et værn mod en potentielt fjendtlig objektverden, med hvilken man kun plejer omgang efter den symbolske ordens og -udvekslings regulerende forskrifter.

Men som psykoanalysen også fortæller os, så er det sjældent så harmonisk og ideelt. Vi erfarer dagligt, at kroppen ikke er hel og ikke er absolut beherskelig. De fleste kender det mareridt, at ville flygte fra noget

horribelt, men ikke at kunne få kroppen med sig. Kroppen vil i grunden hellere kaste sig i favnen på det unævnelige horrible (der måske kunne være moderen); men over-jeg'et straffer subjektet, der ikke formår at beherske sin krop, ved at slå det med rædsel.² Psykoanalysen fortæller også om de tilfælde, hvor kroppen ikke har ladet sig tæmme; - hvor tidligere (præ-ødipale) kropsbilleder trænger sig på: neurotikerens psykosomatiske lidelser, hvor dele af kroppen nægter at lyde subjektet; eller psykotikerens fragmenterede krop, der ikke yder noget værn mod objektverdenen, men er fuldt gennemtrængelig, og hvor enkelt-organer er autonome.

De kropsbilleder splatterfilmen iscenesætter henter ikke mindst deres drivkraft fra det præ-ødipale kropsteater. Her udspilles drabelige kampe mellem symbolsk orden og præ-ødipalt kaos.

Subjekt, objekt og abjekt

Melanie Klein har gennem psykoanalyse af børn søgt at anskueliggøre, hvad det er for forestillinger helt små børn gør sig om krop og omverden; hvad det er for kropsbilleder, der er med til at konstituere subjektet. Som allerede nævnt starter det med en symbiotisk forestilling om at være ét med hele kosmos. En primær narcissisme, hvor alt kan driftsbesættes, som var det barnet selv. Efterhånden opdages moderens krop som en kilde til lyst (ved amningen), men forstås stadig som en del af barnet; man kan tale om en mor-barn dyade, hvor de to kroppe ikke kan skilles ud fra hinanden. Erfaringen af, at moderen til tider er fraværende, opleves på den anden side som frustration. Barnet begynder at operere med henholdsvis gode og onde partialobjekter (dvs. moderbrystet). Barnet projicerer sine aggressioner (som følge af frustration; i sidste instans udtryk for dødsdriften) ud på et ondt bryst, mens de kærlige og ømme impulser (livsdriften) projiceres på et godt bryst. Da barnet ikke kan adskille sin egen-krop fra moder-kroppen, introjiceres både det gode og det onde objekt. Driften vender altså tilbage til kroppen som partial-objekt.³ Barnet fantaserer nu om at erobre det gode objekt, ja, helst hele den gode moder-krop. Den erobring foregår ved at inkorporere moderens krop; dvs. ved at æde moderen (Klein taler om sadistisk-kannibalistiske fantasier). Samtidigt vil det destruere det onde objekt. Men da barnet ikke kan adskille indre og ydre, vil den aggression, der rettes mod det onde objekt, samtidigt blive opfattet som en aggression fra det onde objekts side, rettet mod barnet (moderen vil æde barnet). Denne fase, der af Klein betegnes som den paranoid-skizoide, er derfor stærkt angstfyldt.

Men verden viser sig snart som endnu mere sammensat. En tredje figur dukker op på scenen og komplicerer tingene yderligere: Faderen. Denne er kilden til moderens momentane fravær og dermed til den frustration barnet oplever. Som det er vel kendt, så retter barnet nu sin aggression mod faderen i den hensigt at tilintetgøre ham; en aggression der i samme mål (om ikke større) vender sig mod barnet selv og får det til at opgive sit forehavende. Barnet anerkender faderens overmagt; de præ-ødipale fantasier og kropsbilleder fortrænges. Ødipus-komplekset gennemleves og kroppen lukker sig om subjektet, der indskrives i den symbolske ordens triangulære konstellation af subjekt, objekt og den Anden. Mor-barn dyaden er fortrængt. Den orale lyst-fantasi om at æde moderen bliver til en oral lyst ved at tale sproget.

Men helt lukket er kroppen altså ikke. Noget krydser stadig dens grænser. Julia Kristeva taler⁴ om objekter: afføring, opkast, menstruation, sæd, sved; alt sammen noget der betragtes som ulækkert og frastødende skønt produkter af vor egen krop. Men altså også noget der dementerer kroppen som hel, og som derved anfægter subjektet og den symbolske orden.⁵ Abjektet er det, der ikke kan indskrives i den symbolske orden. Den abjektale prototype er moder-kroppen: den krop barnet var dyadisk og symbiotisk forbundet med. Altså ikke subjektets lukkede krop, men en åben krop: selve den symbolske ordens dementi og dermed også en kraftig anfægtelse af faderen, af Fader-navnet og Loven. En anfægtelse af patriarkatet! Ikke sært over-jeg'et slår så hårdt ned på abjektet, og ekskluderer moder-kroppen fra den symbolske orden.

Freud gør i sin kultur-mytte⁶ sønnernes drab på Ur-faderen til kulturens grund. Det kan synes næsten symptomalt, at der ikke er nogen Ur-moder i myten: en arkaisk moder, der uafsladeligt udskiller og nærer liv af en altid åben krop. En sådan krop ville netop anfægte patriarkatet.⁷

Kulturen - som vi nu må kalde patriarkalsk - baserer sig for Freud på tre forbud eller tabuer, rettet mod tre basale driftsønsker: incesten, kannibalismen og mordlysten.⁸ Der er naturligvis tale om nødvendige regulativer for kulturen; men bag den gode praksis aner man også foranstaltninger, der skal sikre kulturen som patriarkatets kultur: forbudet mod at slå ihjel - hvilket barnet fantasierer om at gøre ved faderen; incest-forbudet - fortrængningen af mor-barn dyaden; kannibalisme-forbuddet - vendt mod barnets orale inkorporering af den gode moder.⁹ De tre basale tabuer er de bindinger, der skal holde kulturen sammen. Og selvsagt også der kulturen er mest skrøbelig. Brister de bindinger er hele kulturen i fare for at styrte sammen.

Splatterfilmen er en udfordring af patriarkatet, af kulturen, af den symbolske orden og af subjektet. Den fremmaner præ-ødipale kropsbilleder,

åbner kroppen, udstiller de groteske og abjektale kroppe, og den bryder tabuer. Her slås der ihjel så det er en lyst, her er incestuøse forbindelser; og her er ikke mindst kannibalisme. Freud anså ellers kannibalismen for uaktuel for en moderne kultur.¹⁰ Men i film som *Night of the living dead* (hvor en lille pige æder sin mor), *Motorsavsmassakren*, *Raw meat*, *Frightmare* og *The hill have eyes* (alle er film fra starten af 70'erne¹¹) er kannibalismen eksplicit. Ikke mindst heri har splatterfilmen sin æstetik.

Ondskabens æstetik

Splatterfilm har ikke mindst sit publikum blandt teenagere. Det er nærliggende at se en sammenhæng mellem de kropslige forandringer teenageren erfarer hos sig selv og så fascinationen af splatterfilmens groteske kropsbilleder. I puberteten opleves kroppen som monstrøs,¹² som sprængende sine egne grænser. Kroppen synes på vej til at bryde ud af sig selv; hvilket naturligt nok bringer subjektet i krise. Det er som om hele det præ-ødipale teater skal gennemspilles på ny, før subjektet igen kan finde sig tilrette i en krop, det har genvundet kontrollen over. Fascinationen af splatterfilm får i den forbindelse karakter af gentagelsestvang. En nødvendig opøvelse i beherskelsen af den angst, den monstrøse krop fremkalder.

Det kan her være nyttigt at vende tilbage til Lacans spejlstadieteori. Barnet genkender altså sig selv i den anden krop: det er mig dér. Men samtidigt er der tale om en miskendelse: barnet ser ikke det 'jeg', der ser 'mig'. 'Jeg' alieneres fra 'mig', det får sin identitet et andet sted fra; en kile drives ned gennem subjektet og forhindrer det i at kende sig selv. Når teenageren ser »Freddy Krueger« eller »Jason« slagte løs på sagesløse teenagere,¹³ så er det jo påfaldende nok ikke filmens teenagere han i første omgang identificerer sig med; disse miskendes. Han, der er i puberteten, genkender først og fremmest sig selv i den monstrøse krop. Den aggression han nærer mod de glatte ideal-kroppe (det miskendte »jeg«), som han ikke selv kan leve op til, projiceres over i den monstrøse krop (»mig«); men aggression truer derved med at vende tilbage til hans egen krop og fremkalder dermed også angst. Derfor må der også udskilles en god krop, som de ømme impulser kan projiceres over i. I filmen skiller en enkelt sig efterhånden ud - ofte en 'underdog', en hidtil upåagtet, stille eksistens; gerne en pige (der naturligvis er uberørt) - der kan tage kampen op mod den monstrøse krop. Denne 'underdog' er i sidste ende den eneste, der træder frem som subjekt; filmens øvrige teenagere er blot slagtekvæg (objekter). Et identifikationssubjekt der peger ud over pubertetens trængsler, med et løfte

om at den monstrøsitet, der midlertidigt har tilranet sig herredømme over kroppen, er noget der kan overvindes.

Man kan tale om en art angstlyst.¹⁴ Projektionen og introjektion af aggressive respektive ømme impulser fremkalder på en gang angst og lyst. Freud taler om denne tvetydighed ved det uhyggelige - »Das Unheimliche«.¹⁵ 'Das Heimliche' er det hjemlige, hyggelige, men er også 'heimlich' - hemmeligt, fortrængt. 'Das Unheimliche' er det fremmede, det uhyggelige, men er også 'unheimlich' u-hemmeligt, blotlagt. Blotlæggelsen af det fortrængte er uhyggelig, angstskabende; men det betyder også en frisættelse af noget af den energi, der holdt det fortrængte tilbage i det ubevidste: altså også en lystgevinst. Det fortrængtes genkomst er frigørende uhyggeligt! (Uhyggeligt frigørende?) Et godt gys.

Freud er i »Das Unheimliche« mere dialektiker end vanligt. Hos Lacan er dialektikken konsekvent gennemført. Den vridning af det fortrængte Freud foretager her, gennemspiller Lacan med spejlstadiet som genkendelsens og miskendelsens figur, hvorved det også bliver klart, at det fortrængtes genkomst nok kan frisætte bunden energi, men ikke bringe subjektet til at se sig selv; kan ikke bevidstgøre det ubevidste. Der kan muligvis være tale om en 'Aufhebung', men det ubevidste består.

Angstlysten i forbindelse med splatterfilm er en genfortrængning. Den monstrøse, pubertære krop truer med at sprænge subjektet; præ-ødipale kropsbilleder og objekter vælder ud af de sprækker, der opstår. Hele den kropshelende proces må altså gentages - igen og igen. Gode og onde objekter - projicerede og introjicerede - må udkæmpe brave kampe. Angstlysten - lysten til at vende tilbage til den angstfremkaldende situation (gentagelsestvangen) - er en opøvelse i angstbeherskelse. Jo bedre angsten beherskes, desto bedre er genfortrængningen lykkedes. Barnet kan nok engang skilles fra moderen; denne gang ligefrem forlade hjemmet - 'das Heimliche', der bag de pæne facader rummer alt 'das Unheimliche' (den abjektale urmoder).¹⁶

Splatterfilmens æstetik bliver således tvetydig. Dens tabubrud, grænsenedbrydning og udfordring af kulturen med fremmaningen af alt det onde har tilsyneladende først og fremmest en restaurativ effekt. I sidste instans bekræftes subjektet og den patriarkalske kultur. De evige gentagelser (*Fredag d. 13.* nr. 1-8, *Nightmare on Elm Street* nr. 1-5 osv.) styrker subjektet, det nedbrydes ikke sådan som mange videovolds-modstandere har bedyret (ligeså trivielt gentagende som 'Jasons' nedslagtinger). De serieproducerede kulturprodukter er måske en udfordring for den gode smag, men ikke for kulturen som sådan. Der findes dog film i splattergenren, der er anderledes foruroligende; film, der - med kritikeren Robin Woods ord - har

»the force of authentic art.«¹⁷

Kroppens teater

Monstret i horror- og splatterfilm er ofte en symbolsk repræsentation af fortrængte sider ved mennesket, - det er deri deres »unheimlichkeit« består. Det er præ-ødipale subjektiviteters kropsbilleder vi konfronteres med.

Vi kender monster-prototyper som King Kong og Frankensteins monster, - dobbeltgænger-motivet i Jekyll og Hyde, - den oralt-sadistiske Dracula - fra 30'ernes horror-film. I 1932 kom også Tod Brownings (dengang) meget omdiskuterede *Freaks*, der med mangfoldighed af cirkusmiljøets vanskabninger vakte forargelse. Her hævnedes den udstødte og foragtede krop sig på skønhedens ideal. Det fortrængte vendte tilbage.

Fra slutningen af 60'erne - hvor man for alvor kan begynde at tale om splatter - er det fortrængte ikke kun af psykisk karakter; horrorfilmen får en social dimension. Opløsningstendenser i samfundet afspejledes i horrorfilmen; sociale institutioner vaklede - ikke mindst familien. Monstret er ikke længere en eksotisk vanskabning - det er en baby! Urmoderens afkom bliver pludselig en åbenlys trussel mod den symbolske orden. *Rosemarys baby* og *Night of the living dead* er samtidige med ungdomsoprøret.

Familiens skildret som et socialt mikrokosmos i opløsning er også temaet for periodens bedste film - Tobe Hoopers mesterlige *The Texas chainsaw massacre* (da. 1973, *Motorsavsmassakren*). En arbejdsløs slagterfamilie har slået sig på menneskekød. De har svært ved at styre deres infantile begejstring ved udsigten til et måltid bestående af et yndigt (blomster-)barn. Familiens overhoved - patriark (»the best killer that ever was«) - er en indtørret mumie, der dog kommer til live, når han sutter blod af en ung piges finger; alt imens hans arme og ben spjætter ukontrolleret - som et spædbarn. Storebror forsøger at holde en voksen og ansvarlig facade, men krakelerer - som brødrene - konstant i fnisen og infantilt-sadistiske drillerier: kroppen er hele tiden på vej til at tage magten. Filmen er - trods titlen - ikke egentlig splatter (man ser reelt ikke noget); men foruroliger gennem sin gennearbejdede nedbrydning af enhver konvention. Den er mere beslægtet med absurd teater (Artaud, Beckett) end med gotisk skrækfortælling; en meget moderne film.

Ligeledes i genrens udkant finder man David Lynch's *Eraserhead* (1978); en gådefuld fabel, hvor ordet bliver til kød og Messiahs er et skrigende misfoster. Filmen præges af en sort, apokalyptisk humor; alt er tilsyneladende brudt sammen. En mand flyder rundt i universet. Et sper-

matozo-lignende væsen flyver ud af hans mund, og befrugter tilsyneladende et æg. Nede på jorden møder vi Henry, og hans veninde Mary X (!), der har født et barn (muligvis efter ubesmített undfangelse): en øglelignende vanskabning uden hud (abjekt). Kroppen er et fremmed, ubehageligt og utilpasset hylster. Folk rammes af spasmer og pludseligt næseblod; eller de sidder katatonisk lammede. Abjektet er i kødet på dem; først når det er uddrevet på den yderste dag, kan man komme i himlen, og sammen med englene konstatere at »everything is fine«.

En af de seneste udviklinger i splattergenren er det, der er blevet kaldt »hyperkinetisk schizoisme«.¹⁸ Her er der tale om non-stop angreb på alle sanser med alle virkemidler taget i brug. Blandt de bedste her er Sam Raimis *Evil dead II*. Her er et resumé blot af starten: Et ungt par ankommer til en øde beliggende hytte i en skov. På en båndoptager oplæser en arkæologiprofessor det ritual, der tilkalder de onde kræfter fra en anden verden. Pigen bliver besat; manden kapper resolut hendes hovede af med en spade og begraver liget, der dog hurtigt genopstår. Hovedet bider sig fast i hans hånd. Efter en drabelig kamp lykkes det ham at pacificere og partere såvel hoved som krop med en motorsav. Men nu er hans hånd blevet inficeret og angriber ham. Ny kamp, før han med motorsaven får skilt sig af med hånden. Men hånden lever fortsat sit eget liv - den giver »fingeren«, ler hånligt osv. indtil han tilsyneladende får ram på den med et jagtgevær. Kaskader af blod vælter ud af væggen. Osv. etc. Vi er nu ca 10 minutter inde i filmen.

Det er en gennemført paranoid verden, Sam Raimi skildrer. Alt er levende og dermed en potentiel fjende (ondt objekt). Kroppen hersker fuldstændigt over subjektet, der knap lader sig se. Her råder kaos (præ-ødipal), her er ingen orden (symbolsk). Men det er samtidigt det filmiske korpus, der er blevet brudt op. Narrative strukturer stritter i alle retninger. Andre film og genrer citeres og parodieres hæmningsløst. Kameraet tilter og panorerer hvileløst. Faktisk er det onde objekt - den onde moder - kameraet selv, der jager filmens protagonister rundt i endeløse labyrinter eller forvrænger dem til ukendelighed under sit nådesløse, falliske vidvinkel-blik. Når filmen slutter, er det ikke fordi historien er fortalt til ende (lukkes), men fordi kameraet bliver knock-out'et! Splatter-filmene er blevet til meta-film, en endeløs kommentar (psycho-babble) til filmhistorien. B-filmens disjecta membra. Splatter er her en praktiseret dekonstruktion af kroppen - subjektets og filmens. Filmens betydninger skal ikke så meget søges i narratologien, som i den intertekstualitet der har psykoanalysen respektive Hollywood som referencer.

New flesh

I langt de fleste splatterfilm er det kropsbillede, der holdes frem, præ-ødipalt. En enkelt instruktør skiller sig dog ud med en anderledes original tilgang til genren. Canadieren David Cronenberg har i film efter film skildret kroppen i splittelsen mellem natur og en kultur, der med indgreb søger at overvinde naturen. Cronenberg interesserer sig for evolution og mutation, for muligheden for at komme hinsides mennesket.

Hans mest ambivalente film er *Videodrome* (1982). En TV-producer - Max Renn - er på jagt efter ny sensationelle programmer til sin station; almindelig porno er blevet for trivielt. Han falder over piratstationen »Videodrome«, der kun viser »tortur, lemlæstelse og mord« - åbenlyst »the next big thing«. Han bliver advaret mod Videodrome; det de viser er ikke film, men virkelige drab. Max tvivler: »Why do it for real? It's easier and safer to fake it«. Efterhånden som han ser Videodrome, begynder han at få hallucinationer: TV-apparatet bliver organisk og stærkt erotiseret. Han selv udvikler en vaginal åbning i maven. Medieprofeten Brian O'Blivion (sig blot Marshall McLuhan) - der ganske vist er død, men har udødeliggjort sig selv på tusindvis af videobånd - forklarer ham, at Videodrome indeholder signaler, der fremkalder en svulst i hjernen, som forårsager hallucinationerne. O'Blivion betragter ikke svulsten som en sygdom, men en mutation - et nyt organ, der gør det muligt at udnytte TVs potentialer fuld ud.

Til sidst møder Max Videodromes bagmand Barry Convex; en fascistoid type, der vil bruge Videodrome til at rense ud i den kloak, der hedder TV. Convex anbringer en videocassette i åbningen i Max Renns mave, og programmerer ham derved til at dræbe sine kompagnoner på TV-stationen. Til slut bliver Max af O'Blivions datter omprogrammeret til at dræbe Convex. Hun fortæller Max, at han er på vej til at blive »New flesh«, men at han først må skille sig af med det gamle kød. Filmen slutter med at Max skyder sig gennem hovedet med ordene: »Long live the new flesh«.

Hvad sker der i grunden, da Max 'disconnecter'¹⁹ sin krop? Går han fra at være psykoanalysens og den symbolske ordens semiotiserede krop, til at være medie- og informationssamfundets digitaliserede krop - New Flesh?

Cronenberg behandler tematikken krop og symbolsk orden på et noget andet abstraktionsniveau end flertallet af splatterfilm. Vi får ganske vist de præ-ødipale kropsbilleder med kroppen, der åbnes op (og feminiseres; dvs. smelter sammen med moderkroppen); vi har et subjekt, der bryder sammen, og en orden, der er truet. Men det onde objekt - eller abjekt, der forårsager nedbrydningen ved at overskride kroppens grænse - det er af en ganske anderledes immateriel art. Det er signalerne fra TV, der nedbryder subjektet.

Den åbning af kroppen Bunuel og Dali foretog i *Den andalusiske hund* ved at snitte øjet op; den åbning bliver her kroppens dominerende. Mediesamfundets subjekt påkalder sig et nyt kropsbillede - en åben og receptiv krop. Cronenberg er tilsyneladende på linie med Baudrillard, når denne taler om en ny skizoid karaktertype:

»Det som karakteriserer ham er ikke så meget realitetstabet, lysårs fremmedgørelse fra det reelle, distancens patos og radikale adskillelse, sådan som det ofte hævdes; men i høj grad tværtimod, tingenes absolutte nærhed, deres totale øjeblikkelighed, følelsen af forsvarsløshed uden flugt-mulighed. Det er afslutningen for det indre og intime, overeksposeringen og transparenzen af en verden som gennemkrydser ham uden hindring. Han kan ikke længere spille eller iscenesætte sig selv, kan ikke længere producere sig selv som spejl. Han er nu en ren skærm, et omstillingsbord for alle indflydelsens netværk.«²⁰

Er det godt eller ondt med en sådan ny karaktertype? Hverken Baudrillard eller Cronenberg er entydige. Måske bliver Max Renn til »New flesh«, måske er han offer for et grusomt spil. Cronenberg er som altid ambivalent. Men hvor hans tidligere film domineredes af de apokalyptiske opløsningstendenser, så er der fra *Videodrome* og frem, kommet en vis utopisk dimension ind i hans film.²¹ De kropsbilleder der fremmanes, er ikke så meget præ-ødipale, som de er trans-ødipale;²² det er kroppe, som kunne være - hinsides den symbolske orden. Cronenberg er dog ikke pludselig blevet en naiv optimist, han er fuldt bevidst om oplysningens dialektik (det fremgår af *Fluen*). Derfor er hans utopier samtidigt tragiske. Cronenberg er en de få sande tragikere i den aktuelle filmkunst. Derfor er han unik i splattergenren, en genre han langt fra er fastlåst i; men som han har formået at tilføje en original, visionær og kunstnerisk integritet. En kunst der skærer.

Kultur eller urkult

Splatterfilmen er en art psykograf, der sensitivt registrerer de små forskydninger i kroppens tektonik. Det er ofte i kulturindustriens marginer, man eksperimenterer sig frem mod det nye; det er her man først mærker rystelserne, der med tiden forplanter sig til centrum. I maj 1990 vandt David Lynch's film *Wild at heart* således de Gyldne Palmer ved filmfestivalen i Cannes. Det ellers ikke udpræget liberale tidsskrift *Time* kunne henrykt

berette om dette visuelle orgie i outreret vold, afrevne hoveder, sadisme og perversion, der endnu engang - i konkurrence med fornem europæisk filmkultur - havde bragt sejrns palmer hjem til USA. Tilsyneladende har man vænnet sig så meget til splatterens særlige æstetik, at man er blevet i stand til at *se* filmene. Det kunne tolkes som var forestillingen om subjektet som et helt, sammenhængende individ nu endeligt overvundet, og som var patriarkatets greb om kulturen sluppet. Identitet er ikke længere noget man har, det er noget man spiller med; en ind-sats, der kun har værdi som ud-sat. Udvekslingen af objekter er ikke kun symbolsk; men også kannibalistisk - organer transplanteres fra krop til krop.

Men samtidigt er splatterfilmen især i USA under kraftig beskyldning. En magtfuld og overvejende konservativ lobby fungerer i praksis som censur. Det er af afgørende økonomisk betydning, at en film får R-rating og ikke X-rating. De færreste biografer tør vise og de færreste aviser annoncere for en X-rated film af frygt for lobbens effektive boykot-kampagner. Derfor bliver de fleste film af producenterne beskåret til bogstaveligt talt blodfattige R-film.

Kroppen bliver således til scene for en fundamental kulturkamp med splatterfilmen som dens allegori. En kulturkamp mellem kræfter, der er på vej til at bløde op på en symbolsk orden i streng forstand på den ene side, og på den anden de kulturkonservative og restaurative kræfter, der heri ser en degeneration. En kulturkamp, der handler om meget andet end splatterfilm; men som her *for-billed*-ligt bliver *legem*-liggjort (legem gjort til lig?).

Splatterfilmen vil nok nogen tid endnu være forvist til en marginal tilstedeværelse i vor kulturelle selvforståelse. Måske er det ironisk nok også der, den trives bedst. De små budgetter og provisoriske produktionsforhold kræver kreative løsninger, der normalt ville blive klaret med millionbudgetter og raffineret teknologi. Splatterfilmen er en af de få tilbageværende romantiske genrer, hvor det er armod og isolation, der er grobund for kreativitet og kunstnerisk fantasi.

Noter

1. »Jeg'et er frem for alt kropsligt. Det er ikke kun et overfladevæsen, men er selv projektionen af en overflade.« Sigmund Freud: »Jeg'et og det'et«, in *Meta-psykologi 2*, København 1983, s. 172.
2. Det er ikke kun i mareridtet, at kroppen afslører sig som genstridig. Man taler f.eks. også om »at bryde ud i latter«. Bryde ud af hvad? Den hele krop naturligvis. Den indgrænsende krop krakelerer og ud vælter kaskader af latter. jvf. Martin Zerlang: *Underholdningens historie*, København 1989, om f.eks. narrens og karnevallets funktion i denne forbindelse.
3. Jvf. Melanie Klein: *Misundelse og taknemmelighed*, København 1990, s. 27ff.
4. Julia Kristeva: *Powers of horror - an essay on abjection*, New York 1982.
5. »Det er således ikke manglen på renhed eller sundhed, der forårsager abjektion, men det som forstyrrer identitet, system, orden. Det, som ikke respekterer grænser, positioner, regler. Det mellem-værende, tvetydige, sammensatte. Forræderen, løgneren, forbryderen med den gode samvittighed, den skamløse voldtægtsmand, dræberen, der hævder at være frelser [...] Enhver forbrydelse er abjekt, fordi den gør opmærksom på lovens skrøbelighed; men den overlagte forbrydelse, det listige mord, den hyklende hævn er det i endnu højere grad, fordi de fremhæver denne skrøbelighed.« *ibid.* s. 4.
6. Sigmund Freud: *Totem og tabu*, København 1983.
7. »Angsten for urmoderen viser sig at være angsten for hendes generative evner. Det er denne evne, den frygtede, den patrilinære nedstamning må lide under at skulle undertrykke. Det er derfor ikke overraskende at se renselsesritualer florere i samfund, hvor patriarkatet står svagt; det synes at søge, igennem renselse, en støtte mod umådeholden matrilinealitet.« Kristeva, *op.cit.* s. 77.
8. Sigmund Freud: *En illusions fremtid*, København 1990 (udgivet sammen med *Kærlighedslivets psykologi*) s.45.
9. »Angsten for den ukontrollable generative moder støder mig bort fra kroppen; jeg opgiver kannibalisme fordi abjektion (af moderen) leder mig til respekt for den andens krop, mit medmenneske, min broder.« Kristeva *op.cit.* s. 78-79.
10. Omend han gerne tilstod at kannibalisme-ønsket lå bag visse symptomer, jvf. *En illusions fremtid*, *op.cit.* s. 45. Hos Klein får kannibalsmen jo atter en fremtrædende plads i psykoanalysen.
11. I et par nyere engelske film, der ikke kan siges at tilhøre splattergenren, dukker kannibalsmen op igen: i den politiske satire *Eat the rich* og i Peter Greenaways sofistikerede allegori *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*.
12. »Et objekt er monstrøst, når det gennem sin størrelse tilintetgør hensigten med sit eget begrebs udformning. Kolossalt bliver et begrebs blotte fremstilling kaldt, når det næsten er for stort for enhver fremstilling (grænser op mod det relativt monstrøse), fordi hensigten med begrebets fremstilling derved - at betragtningen af objektet næsten bliver uoverskuelig for vor fatteevne - bliver vanskeliggjort.« Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, Werke bd. 8, Darmstadt 1975, s. 339.

13. Helt sagesløse er de nu ikke. Enhver rutineret splatter-fan ved godt, at det er når filmens teenagere begynder at nærme sig det seksuelle, slagterierne tager fart. Det er ofte blevet taget som udtryk for filmenes seksuelle puritanisme: man vil skræmme teenagere bort fra sex. Der er nok snarere tale om en parodisk hypermoralitet. Den puritanisme der advarer unge mod sex bliver her bliver her blæst helt ud af proportion; og modtages da også først og fremmest med latter af publikum. Det kan være interessant at erindre, at Lacan i forbindelse med spejlstadiet netop observerede, hvordan barnet jublede ved synet af sit eget spejlbillede.
14. Et begreb der anvendes af Michael Balint. jvf. også Helmut Hartwig: *Die Grausamkeit der Bilder - Horror und Faszination in alten und neuen Medien*, Berlin 1986, s. 54-76.
15. Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, *Gesammelte Werke* bd. 12, Frankfurt a.M. 1978.
16. Mange splatter og horrorfilm har »the haunted house« i centrum; emblematisk i Hitchcocks »Psycho«, hvor netop (ur-)moderen i husets kælder er det egentlige monster.
17. Robin Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York 1986, s. 93. Denne dom hæftede Wood i 1978 på Tobe Hoopers film *Motorsavsmassakren*, noget der sendte chokbølger gennem filmverdenen. At en respekteret, ganske vist marxistisk, kritiker kunne finde på at sige noget sådant om en 'exploitation' film! Nu blev man jo nødt til at se lortet. Mange så sig nødsaget til at give Wood ret; i dag er »Motorsavsmassakren« anerkendt som den milepæl og det mesterværk den vitterlig er. Filmen indgår derfor naturligt i Museum of Modern Arts samling af moderne filmkunst.
18. Steen Schapiro: »Skrækfilmen - er vor sidste protestfilm«, in *Kosmorama* nr. 190, København 1989, s. 36.
19. Filmen igennem bruges ord som: forbindelse, tilslutning, kontakt osv. Et meget McLuhansk vokabular. F.eks. da Max advarer en - masochistisk - veninde mod Videodrome: »Those mondo-weirdo-video guys have unsafe reconections«.
20. Jean Baudrillard: »The ecstasy of communication«, in Hal Foster (ed.): *Postmodern culture*, London 1989, s. 133.
21. I *Fluen* (1986) tales der ikke længere om »New flesh«, men om »Beyond the flesh«.
22. »Alle kroppens hemmeligheder, deriblandt kønnet, angsten og helt frem til den sublime glæde ved at eksistere, alt det man ikke ved om sig selv, og som man ikke vil vide, bliver moduleret i bio-feed-back, bliver kastet tilbage til én i form af »legemliggjort« digital information. Det er det *bionikke spejlstadie*.« Jean Baudrillard: *Forførelse*, Århus 1985, s. 176.