

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 23.10.24

Om leksikonet: [https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om\\_leksikonet.pdf](https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf)

## Skrekklitteratur

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

Litteratur som handler om skrekkelige vesener og hendelser, og som skal skape en følelse som minner om skrekk hos leseren. Vi skal ikke oppleve det farlige eller monstrøse som like fryktelig som personene i handlingen gjør. “Skrekklitteraturen transformerer frykt til nytelse” (Duperray 2000 s. 8). Denne litteraturen viser menneskets begrensninger, særlig vår manglende kunnskap om det grufulle og forskrekkelige i tilværelsen. Leserne skal oppleve utrygghet og at noe er skremmende og ubegripelig. “En skikkelig grøsser bør være så gjennomsyret av uhygge at leseren vakler mellom å kaste boka fra seg i redsel og lese videre i panikk” (Kurt Hanssen i *Dagbladet* 12. mars 2008 s. 47).

De litterære tekstene rommer ofte blandinger av ekstreme opplevelser og følelser knyttet til erotikk, religion og satanisme. Litteraturen tematiserer tabuer. Enhver konvensjonell moral går under i handlingen (Demougin 1985 s. 1402). Den “gotiske” litteraturen framstiller psykisk og sadistisk vold, besettelser, og andre fenomener som bryter med samfunnets tabuer og som går på tvers av hverdagens bruk av common sense (R. Christiansen 1988 s. 40). Effekten av å skakes av slik litteratur kan være en katarsis, en slags renselse eller lutring.

Den eldste skrekklitteraturen var muntlige fortellinger før de ble skrevet ned, og det er ofte uvisst når fortellingene oppstod. Et eksempel: En fransk fortelling om en varulv, nedskrevet av Victor Smith fra en muntlig forteller i 1874, handler om ei vakker jente som gjør seg om til varulv. Hun spiser mange før en familiefar kommer tilbake fra militærtjenesten og klarer å fange varulven. Jenta blir deretter brent levende (Daniel Aranda i <https://journals.openedition.org/pratiques/1795>; lesedato 28.09.23).

I "1700-talets England var gotisk synonymt med medeltida. Etymologisk kan ordet härledas till goterna, det beryktade germanska folkslag, vars framstötter i Europa bidrog till det romerska rikets fall och vilka därför kom att associeras med den nedgångsperiod som följde. Föreställningen om denna mörka fas i historien kom att utvidgas till att omfatta medeltiden i allmänhet och gotisk blev därmed en benämning på allt som hade med den mörka medeltiden att göra." (Wijkmark 2009 s. 18)

En gotisk roman er "a type of novel in which a medieval castle formed the setting for a plot with chillingly sinister overtones, intended to evoke irrational fear in the heart of the reader. Horace Walpole's *Castle of Otranto, A Gothic Story* (1764) established the genre. In modern usage, a subgenre of romance fiction, popular during the 18th and early 19th centuries, in which the setting is dark and gloomy, the action grotesque or violent, the characters strange or malevolent, the plot mysterious, and the mood often one of decadence or degeneration (example: *Wuthering Heights* by Emily Brontë)." (Joan M. Reitz i [http://lu.com/odlis/odlis\\_c.cfm](http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm); lesedato 30.08.05)

"Den gotiska arkitekturen är central i Walpoles *The Castle of Otranto* och den gotiska borgen kan betraktas som en arketypisk miljö som i senare gotisk fiktion tar sig andra former, men vars implikationer förblir desamma. Många forskare har betonat att miljön, borgen Otranto i sig, är långt viktigare än karaktärerna i Walpoles berättelse, eller, som Richard Davenport-Hines formulerar det i sin fängslande exposé över Walpoles liv och verk i *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*: "The hero of his story is the castle itself." " (Wijkmark 2009 s. 18)

Elsa J. Radcliffe hevder at gotisk litteratur kjennetegnes av "1) the supernatural; 2) a quest or a wrong to be righted; 3) a setting that includes an old dwelling, traditionally a castle; 4) a fantasy of wealth suddenly acquired, or inheritance; 5) mystery, suspense and intrigue; 6) a fantasy of romantic love in some form, often including a love-hate, trust-fear ambivalence between men and women; 7) romanticism of the past and an historical setting – no longer necessarily medieval, but of a generation past or more; and 8) confrontations between the Forces of Good and Evil. Although none of the individual elements are absolutely essential, the closer one comes to having all eight, the "purer" the Gothic." (Radcliffe i *Gothic Novels of the Twentieth Century*, 1979, her sitert fra <https://lincolnlibraries.org/bookguide/booklists/love-and-danger/>; lesedato 18.08.22)

Den gotiske romanen "betraktas numera inte som historisk avgränsad utan som en kontinuerligt produktiv, transhistorisk genre" (Wijkmark 2009 s. 38).

Skrekklitteratur kan oppfattes som kunstneriske forkledninger av menneskets paralyserende angst overfor døden, og denne angsten er kanskje større for det sekulære menneske enn for det religiøse. Skrekklitteraturens oppkomst kan dermed

knyttet til sekulariseringen i den vestlige verden. I en gudløs og dermed “meningsløs” (absurd) verden blir menneskenes angst sterkere. Språk, litteratur, kunst skaper mening, ordner og forklarer et stykke på vei det uforklarlige, selv om de store gåtene (ondskapen, døden) fortsatt blir stående. Det har blitt hevdet at skrekklitteraturen inngår i en litterær “representasjonskrise”, dvs. problemer knyttet til det å framstille menneskers indre kaos, lidelse og sublim følelser. Litteraturen skaper en effekt av “avrealisering” (“déréalisation”) (Demougin 1985 s. 1402). Slottene, ruinene, de himmelragende fjellene osv. kan oppfattes som et *indre* landskap (Didier 1989 s. 106).

I essayet “Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel” (1969) hevder Robert D. Hume at “den gotiska romanen har ett gemensamt intresse med den romantiska litteraturen för de yttersta frågorna och för både förnuftets och religionens oförmåga att göra den mänskliga existensens paradoxer begripliga (därav termer som skräckromantik och *dark romanticism*).” (Wijkmark 2009 s. 35)

Leseren kan ha en “pathological craving for fearful experiences” (James R. Foster sitert fra Campbell 1987 s. 266). Vanligvis er det et monster som skaper skrekken (et uhyre, en alien, en drage, en heks osv. eller en egenskap). “What can horrify us? Typically, a monster” (Bordwell og Thompson 2007 s. 330). Monsteret kan være en synlig, rar skapning eller befinne seg inne i en normalt utseende person. Det ytre eller indre monsteret er “a dangerous breach of nature, a violation of our normal sense of what is possible” (Bordwell og Thompson 2007 s. 330). Monsteret kan være så skrekkelig at mennesker som møter det, blir sinnssyke (psykopatologi, dvs. ulike former for mentale lidelser, svekkelser og sykdommer). Normaliteten utfordres av det overnaturlige. Vanlige emner i tekstene er altså grensetilfeller og overskridelse av det normale. Det ikke-kategoriserbare blir personifisert i skikkelser som er fremmede og skremmende. “The monster, then, serves to displace the antagonisms and horrors evidenced *within* society to *outside* society itself.” (Moretti 2005 s. 84)

Det gotiske er “vertikalt” ved å lede oss ned i den menneskelige erfarings avgrunner, ned i dyp av angst og skrekk, der det avskyelige finnes (Maurice Lévy gjengitt fra Mullen 2013 s. 43). Monsteret befinner seg nede i disse sjelelige avgrunnene, og er truende og ekstremt farlig. Fremmede vesener eller tilstander representerer noe kaotisk og uforståelig i tilværelsen, noe “ufattbart”.

Monsteret er ofte et slags “halvvesen”, for eksempel halvt dyr og halvt menneske, eller skapningen er halvveis levende og halvveis død, eller et menneske som har to eller flere helt forskjellige personligheter (Mayer 2000 s. 9). Monsteret representerer “brutality, violence, moral deformity, generic horribleness” (David D. Gilmore i <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctt3fhdqm.5.pdf>; lesedato 26.03.27).

“Mood plays a specially vital part in gothic romance, where it often colors character, atmosphere, and natural description in an unmistakable way.” (Fowler 1982 s. 67)

“Most Gothic literature contains certain key elements that include:

- *Atmosphere*: The atmosphere in a Gothic novel is one characterized by mystery, suspense, and fear, which is usually heightened by elements of the unknown or unexplained.

- *Setting*: The setting of a Gothic novel can often rightly be considered a character in its own right. As Gothic architecture plays an important role, many of the stories are set in a castle or large manor, which is typically abandoned or at least run-down, and far removed from civilization (so no one can hear you should you call for help). Other settings may include caves or wilderness locales, such as a moor or heath.

- *Clergy*: Often, as in “The Monk” and “The Castle of Otranto,” the clergy play important secondary roles in Gothic fare. These (mostly) men of the cloth are often portrayed as being weak and sometimes outrageously evil.

- *The paranormal*: Gothic fiction almost always contains elements of the supernatural or paranormal, such as ghosts or vampires. In some works, these supernatural features are later explained in perfectly reasonable terms, however, in other instances, they remain completely beyond the realm of rational explanation.

- *Melodrama*: Also called “high emotion,” melodrama is created through highly sentimental language and instances of overwrought emotion. The panic, terror, and other feelings characters experience is often expressed in a way that’s overblown and exaggerated in order to make them seem out of control and at the mercy of the increasingly malevolent influences that surround them.

- *Omens*: Typical of the genre, omens – or portents and visions – often foreshadow events to come. They can take many forms, such as dreams, spiritual visitations, or tarot card readings.

- *Virgin in distress*: With the exception of a few novels, such as Sheridan Le Fanu’s “Carmilla” (1872), most Gothic villains are powerful males who prey on young, virginal women (think Dracula). This dynamic creates tension and appeals deeply to the reader’s sense of pathos, particularly as these heroines typically tend to be orphaned, abandoned, or somehow severed from the world, without guardianship.” (Adam Burgess i <https://www.thoughtco.com/what-is-gothic-literature-739030>; lesedato 25.08.22)

“The Gothic’s popular use of the “sins of the fathers” theme that engages with grievous historical transgressions and unspeakable trauma” (Carol M. Davison i <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118398500.wbeatga004>; lesedato 25.08.22).

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

“Through the body of the monster fantasies of aggression, domination, and inversion are allowed safe expression in a clearly delimited and permanently liminal space. Escapist delight gives way to horror only when the monster threatens to overstep these boundaries, to destroy or deconstruct the thin walls of category and culture. When contained by geographic, generic, or epistemic marginalization, the monster can function as an alter ego, as an alluring projection of (an Other) self. The monster awakens one to the pleasures of the body, to the simple and fleeting joys of being frightened, or frightening – to the experience of mortality and corporality.” (Jeffrey J. Cohen i <https://americanhorrorstoriesite.files.wordpress.com/2017/08/jeffrey-jerome-cohen-monster-culture-seven-theses.pdf>; lesedato 08.03.24)

Monstere som inntar kroppene til unge mennesker har blitt tolket som metafor for puberteten (Faulstich 2008b s. 103).

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

Generelt frykter vi mennesker mer det ukjente enn det kjente. I essayet “Det uhyggelige” (“Das Unheimliche”) fra 1919 har Sigmund Freud en teori om hva som vekker menneskers grunnleggende frykt: Det vekker vår frykt når noe som vi tror er kjent og dagligdags, plutselig viser seg å være noe helt annet enn det vi trodde, nemlig når det viser seg å være annerledes, ukjent, fremmed. Grunnen til frykten er ifølge Freud todelt: enten en gjenoppliving av overtro som vi trodde vi hadde lagt bak oss, eller at noe vi hadde fortrenget dukker opp igjen. Det fortrenget kan f.eks. være kastrasjonsangst. Et eksempel som kan illustrere Freuds mening om det uhyggelige som oppstår i eller fra det dagligdags, er et hyl fra en låst hytte i et område vi kjenner godt og forbinder med ro og harmoni. Det kan være tasselyder om natten i ens eget hjem når man tror at man er alene hjemme; en rar skygge i et værelse du kjenner ut og inn, men du husker ikke hva i rommet som kan kaste en slik skygge; en dukke med “levende” øyne.

“It would be absolutely horrifying to imagine, as adults, that our child-self had a better understanding of the world than we do. This, for Freud, is the uncanny – it is the dread we feel in situations in which our childish fantasies and fears appear more real and more true than our adult worldviews.” (Ray Malewitz i <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-uncanny>; lesedato 08.08.22)

“Das Unheimliche” gjelder noe foruroligende fremmed, der noe fortrenget plutselig dukker opp enten i hverdagen eller i kunsten/litteraturen (Bellemin-Noël 1989 s. 75). Freud beskriver det “unheimliche” som en type frykt eller skrekk som stammer fra noe som allerede er kjent. Eller det er noe som en gang var kjent, fortrolig og hjemlig, men som ikke er det lenger. Det er “något främmande och hotfullt som bryter i vardagen och skapar osäkerhet, om det bortträngda omedvetna som återvänder i kuslig gestalt [...] kan uppstå i mötet med något som tycks kusligt bekant, som på ett otäckt sätt påminner om något eller någon vi sett eller mött förut; det kan ta formen av något välkänt som helt plötsligt uppenbarar sig i en främmande och märklig kontext men också, tvärtom, av något främmande som oväntat dyker upp i en familjär miljö. Spöken, dubbelgångare och andra fantastiska eller magiska företeelser är exempel på uttryck för *das Unheimliche* som tas upp av Freud och som är relevanta i en gotisk kontext. [...] upprepningen av det som är lika, omfattar även *déjà vu*-upplevelser och oavsiktlig upprepning. Sådana och andra sammanträffanden ger intryck av att bekräfta gamla avlagda föreställningar som har att göra med det övernaturliga, med magi, animism och trolleri. [...] den typ av fiktion där diktaren “lurar oss genom att han lovar oss den alldagliga verkligheten och sedan ändå överskrider den” kan framkalla en effekt av *das Unheimliche*.” (Wijkmark 2009 s. 45 og 47).

Dette er ifølge Freud og andre noen “former i vilka *das Unheimliche* brukar manifestera sig, och nämner följande: upprepning (till exempel *déjà-vu* och dubbelgångare), underliga sammanträffanden och känslan av ödesbestämthet, animism, antropomorfism, automatism (automater, men också i form av mänskligt beteende som ter sig mekaniskt, såsom somnambulism, epileptiska

anfall, trans og galenskap), osikkerhet ifråga om könstillhörighet, rädslan för att bli begravd levande (som i ett bredare perspektiv handlar om klaustrofobi och inspärning), tystnad, telepati och döden.” (Wijkmark 2009 s. 49)

“Das Unheimliche” vekker til live noe som ble fortrent i barndommen eller som dukker opp fra menneskehetens “barndom” med dens tro på ånder, demoner og lignende. Animisme er troen på at det er en åndelig kraft i både mennesker og gjenstander, som kan være skremmende.

“The uncanny has to do with a sense of strangeness, mystery or eeriness. [...] The uncanny has to do with making things *uncertain*.” (David Punter og Glennis Byron sitert fra Wijkmark 2009 s. 49) Det er både fremmed og kjent samtidig, noe merkelig kjent som virker truende.

“The uncanny is a mild form of anxiety and alienation that arises when something familiar suddenly appears strange. [...] At the end of the twentieth century it became a concept that draws attention to the real yet immaterial presence of what is repressed and forgotten by mainstream culture and scientific discourse.” (Anneleen Masschelein i [https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118398500.wb\\_eotgu001](https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118398500.wb_eotgu001); lesedato 25.08.22)

“Secrets play a central role in Freud’s theory of the *unheimlich*. His study opens with an analysis of the semantics, etymology, and usage of the word *heimlich*; his dictionary perusal shows the word to mean “belonging to the house [...] dear and intimate, homely, etc” (*The Uncanny* 126). A further entry defines *heimlich* as “arousing a pleasant feeling of quiet contentment, [...] of comfortable repose and secure protection, like the enclosed, comfortable house” (127). Freud points out, however, that *heimlich* “belongs to two sets of ideas, the one relating to what is familiar and comfortable, the other to what is concealed and kept hidden” (132). *Heimlich* in its second definition refers to that which is kept secret, “so that others do not get to know of it or about it and it is hidden from them” (129). Not only are these two sets of ideas *not* mutually contradictory, it is in their relationship to each other – in the tension and inversion between them – that Freud locates the *unheimlich*: with secrets concealed in the domain of the familiar, *heimlich* slips away from the cosy intimacy of the safe home, reverses its meaning, becomes strange, unreliable, or even deceitful, taking on an eerie or insidious element. For Freud, the deeply familiar (*heimlich* in its first definition) becomes *unheimlich* as that which is hidden or repressed (*heimlich* in its second definition) comes to light. [...] the sanctum of home is breached by the emergence of that which has been hidden, repressed, or kept out.” (Annette Russell i <https://roundtable.ac.uk/articles/abstract/10.24877/rt.15/>; lesedato 19.01.22)

Monsteret “represents the desires of the id that challenge dominant ideological values and thus must be denied or repressed. This denial takes the form of a distorted Other, a projection outward of unacceptable desires by way of denying

them within ourselves. One of Freud's examples is witches, which he explains as psychic projections of repressed desire onto a scapegoat group" (Robin Wood gjengitt fra Mathijs og Mendik 2008 s. 80). Leseren kan dukke ned i "the mystery and perversity of the human psyche" (Hopkins 2005 s. 86). Psykoanalytiske tolkninger har vektlagt hvordan verkene viser det fortrengetes tilbakekomst (Winter 2010 s. 179). Fortrengete drifter blir visualisert som onde skapninger (Mayer 2000 s. 16). Grusomheter kan ligge på lur i oss alle. Vårt moderne samfunn "pays lip service to the value of scientific evidence, but cannot persuade people by any show of statistics that the death penalty does not discourage murder. This is not because murder outrages their humanity, but on the contrary because it throws doubt on it. They catch in themselves the gales of rage, the hatred of a nagging mate, and the soft urge to poison a rival; and their revulsion for the murderer is also their fear of that glimpse in the dark mirror." (Bronowski 1966 s. 93)

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

Jørgen Riber Christensen og Steen Ledet Christiansen har redigert boka *Monstrologi: Frygtens manifestationer* (2012). Der framstilles monsteret "som grundlag for korrupsion: "Monstret, hvad enten det er en fundamental del af vores verden eller noget fremmed, som skal indlejres, er altid korrumpert og korrumperende. Dette kan være i bogstavelig forstand med monstre som inficerer og forandrer vores kroppe, eller det kan være en psykologisk transformation, hvor monstret får os til at gøre ting, vi aldrig ellers kunne finde på. Menneskelige karakteristika projiceres over på monstret som svagheder for på den måde at afsløre og afbillede vores fejl." [...] gennem den proces, hvor vi gør monstret konkret, gør vi det også kontrollerbart; monstret bliver en måde at håndtere, afgrænse og kontrollere vores frygt. Ved at gøre vores monstre konkrete og synlige, gør vi dem også forståelige og afgrænsede." (Jette Holst i <http://gyseren.dk/bog/monstrologi-frygtens-manifestationer-red-jorgen-riber-christensen-og-steen-ledet-christiansen/>; lesedato 17.03.21)



I *Monstrologi: Frygtens manifestationer* er det en monstertypologi:

“Fusionsmonstre består af sammensmeltningen af normalt adskilte kategorier, f.eks. en zombie er både levende og død. Fissionsmonstre, f.eks. varulve og dobbeltgængere, er som fusionsmonstre sammensat af forskellige kategorier, men denne sammensætning er splittet i tid og/eller sted: varulven er på skift menneske og ulv, og dobbeltgængerer er adskilt fra sin “original” i sted.

Magnifikationsmonstre er en kategori af i forvejen frastødende væsener, der er forstørret eller som optræder i stort tal. 1950’ernes teknogyserefilm myldrer med disse monstre (nutidens zombi-film kan også ses som magnifikationsmonstre) ...

Kompilationsmonstret hvor et monster eksplicit udviser kendetegn fra forskellige monstre på skift.” (f.eks. Pennywise fra Stephen King’s “It”, som tager form efter sit offers værste frygt)” (Jette Holst i <http://gyseren.dk/bog/monstrologi-frygtens-manifestationer-red-jorgen-riber-christensen-og-steen-ledet-christiansen/>; lesedato 17.03.21)

“Literary theorist Noel Carroll has written several books and literary essays on the subject of ‘art horror’ – that is, fictional horror stories we consume for fun, not true horror stories. In one treatise, “A Philosophy of Horror,” Carroll defines horror as a story involving a threat by a monster (stories with more human threats are “thrillers”). Carroll defines a monster as an unnatural creature, nonhuman or not entirely human, that constitutes a threat to the protagonist. [...] Carroll created what he called a Taxonomy of Monsters – five categories of unnatural creatures that all horror antagonists fit into: fusion, fission, magnification, massification, and horror metonymic monsters.

Fusion monsters are a mix of the ordinary (usually an ordinary human) with some sort of impurity. This include zombies (humans with a disease), ghosts (humans that are dead and alive), and demonic possession (humans tainted by a demon). Sometimes, the host of a fusion can be freed to destroy the monster (e.g., an exorcism), but the fusion monster stays monstrous throughout the story. Haunted houses are also fusion monsters, as they are something ordinary mixed with something abominable. Popular fusion monsters include aliens, Frankenstein’s monster, Freddy Kruger, the Boogeyman, the Fly, and the Village of the Damned children.

Fission monsters occur when a person has two identities: one normal, one monstrous. The most classic example of this is a werewolf – a normal person turns to a hideous beast periodically and has no awareness or control over his or her actions. Fusion monsters are human and monster at the same time; fission monsters bounce between human and monster forms. Other popular fission monsters include Mr. Hyde.

Magnification monsters take ordinary people or creatures and, by making them abnormally large, make them monstrous. Giant ants, giant spiders, giant rats, sharks, dinosaurs, and giant people are all common examples. Examples from popular films include Godzilla, King Kong, Cloverfield, and the Stay-Puft Marshmallow Man.

Massification monsters are ordinary creatures that become horrific by being abundant in numbers. Swarms of flies, ants, spiders, rats, birds, and piranhas are examples of massification threats. This category can also pair with fusion monsters to threaten with swarms of ghosts or zombies.

Finally, there exist monsters that are not outwardly monstrous but still set other characters ill at ease. These monsters seem normal except for a sense that something isn't right. This is called Horrific Metonymy. A classic horror metonymic monster is Dracula, who is a charming man with strange habits (avoids mirrors, sunlight, and garlic) – yet the strange habits conceal the fact that he is a bloodthirsty menace. This category also contains psychotic killers like Norman Bates and Hannibal Lecter, who can appear normal but are not (Michael Myers, Jason Voorhees, and Leatherface are, however, fusion monsters, as they do not have a normal outer appearance). [...]

Some horror movies do work against Carroll's taxonomy because the threat is unknown or unknowable. [...] The reason unknowable monsters do not fit into the taxonomy is because the taxonomy is, by definition, a way to classify something, and one cannot classify an unknown until it is known.

Further research show that popular choices of a monster reveals societal fears. For example, zombies became popular after the baby boomers came of age because they reflect mindless consumers. Dracula was a reflection of Victorian fears about the sexuality of young people – this is why Dracula is handsome and surrounded by women, and why vampirism [...] is a blood-borne infection. After the bombing of Hiroshima and Nagasaki, Japanese films started starring giant monsters originating from nuclear experimentation.” (<https://express.adobe.com/page/PLDOg/>; lesedato 28.05.24)

“Marxism and psychoanalysis thus converge in defining the function of this literature: to take up within itself determinate fears in order to present them *in a form different from their real one*: to transform them into *other* fears, so that readers do not have to face up to what might really frighten them. It is a ‘negative’ function: it distorts reality. It is a work of ‘mystification’. But it is also a work of ‘production’. The more these great symbols of mass culture depart from reality the more, of necessity, they must expand and enrich the structures of false consciousness: which is nothing other than the dominant culture. They are not confined to distortion and falsification: they form, affirm, convince. And this process is automatic and self-propelling.” (Moretti 2005 s. 105)

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

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

“Mary Shelley’s monster was born out of [den italienske anatomiprofessoren Luigi] Galvani’s experiments on the publicly displayed bodies of executed criminals” (Cynthia A. Freeland i Freeland og Wartenberg 1995 s. 126).

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

“Genom att påvisa människans släktskap med övriga primater underminerade Charles Darwins teori mänsklighetens självpåtagna suveränitet och tolkningar av evolutionsteorin som en progression mot högre och högre utvecklingsformer genererade en skräck för dess motsats. Om det var möjligt att klättra upp på evolutionens steg, var det då inte även möjligt att klättra ner? En av de texter som tydligast gestaltar denna skräck är *Dr Jekyll and Mr Hyde*. När Henry Jekyll tar sin drog förvandlas han till en degenererad, apliknande troglodyt som styrs helt av sina drifter.” (Wijkmark 2009 s. 32)

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

“I kulturhistorisk sammenheng finner vi flere eksempler på [...] behovet for å bli eksponert for det skrekkelige. Historikeren Darren Oldridge omtaler fenomenet som “Djevelens teater”: Lenge før filmens dager trakk f.eks. rettssaker mot mordere, hekser, trollfolk o.l. store menneskemasser. Alle ville se det/den fryktelige. Rammene rundt sørget både for å iscenesette og kontrollere trusselen. Men også eksorsismer var populære. Store menneskemengder kunne samle seg for å være vitne til hvordan demonene ble drevet ut av besatte mennesker. I 1566 trakk en langvarig eksorsisme av en 15-årig jente i den franske byen Laon opp mot 10 000 tilskuere. Myndighetene fikk sågar bygd tribuner folk kunne sitte på.” (Kjetil Johansen i *Aftenposten Innsikt* november 2011 s. 87)

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

“Monsteret er aldri en gjest en vinterdag i vårt opplyste hus. Det står utenfor, i mørket, og presser ansiktet mot vindusruten. Det bringer bud om umulige muligheter og vitner om at det finnes former og krefter hinsides vår fatteevne. Et stykke på vei er monsteret definert ut fra sitt utenforskap. [...] Man kan si at monsteret bare kan være monster i kraft av sin ekstreme singularitet. [...] Når vi trenger dypere ned og lenger ut i verdens mysterier, forflyttes randsonen mellom det kjente og det ukjente, og denne randsonen er alltid bebodd av monstre.” (Hagerup 2009 s. 17-18) I skrekklitteraturen blir ikke monsteret nødvendigvis utryddet – og dermed kan det dukke opp igjen og igjen. Og monstrene kan være vakre og fascinerende, f.eks. “beautiful, decadent, Byronic male vampires” (Brigid Cherry i [http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_cherry.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_cherry.htm); lesedato 03.06.14). Menneskers “fascination with such monsters persists in the face of a basic frustration of our desire to understand or explain them.” (Cynthia A. Freeland i Freeland og Wartenberg 1995 s. 131)

“Grusomheten lokker og forferder, tiltrekker og kaller på det moralske raseri. [...] Kanskje det mest forferdelige av alt er menneskets evne til å blande sammen det grufulle og det vakre, det amoralske og det fascinerende.” (Lasse Warberg i tidsskriftet *Estrad* nr. 11-12 i 1986 s. 38 og 41)

En undersjanger er splatterpunk, som har beskrivelser av “acts of violence described in elaborate, gruesome detail [...] the rise of so-called splatterpunk fiction, an aggressively grubby underground movement now seeks to compete with more conventional horror writers [...] The writer commonly credited with coining

the term splatterpunk, the novelist David J. Schow, put it this way, “It’s not enough to see the shadow behind the door – people want to see what’s making the shadow, what it looks like and how it comes apart.” [...] Much of this work assumes that subtlety is pointless; that part of the thrill of the esthetic experience is to be hit in the face by it. Splatterpunk is the print medium’s latest attempt to compete with ever more sophisticated visual images, and if you take comfort from nothing else about this fiction, it is a measure of print’s enduring vividness and power that violence seems even more punishingly assaultive and nasty in splatterpunk than it does in other media.” (Ken Tucker i <http://www.nytimes.com/1991/03/24/books/the-splatterpunk-trend-and-welcome-to-it.html>; lesedato 11.12.14)

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

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

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

Danskene Jørgen Riber Christensen og Steen Ledet Christiansen har redigert boka *Monstrologi: Frygtens manifestationer* (2012) der de skriver at monstre “inficerer og forandrer vores kroppe, eller det kan være en psykologisk transformation, hvor monstret får os til at gøre ting, vi aldrig ellers kunne finde på. Menneskelige karakteristika projiceres over på monstret som svagheder for på den måde at afsløre og afbillede vores fejl. [...] Det er også vigtigt at se monstrets krop i kulturel sammenhæng [...] Den monstrøse krop er altid det, vi finder afskyeligt, ulækkert og abjekt. Monstrets krop afslører altid afvigelse og abnormalitet på mindst én måde og afslører dermed, hvad der er marginaliseret og kulturelt uacceptabelt. Derfor er det altid nødvendigt at påtænke monstrets historicitet og påtænke deres sære genealogier, afskyelige afkom og deforme forfædre. Det er gennem kulturhistoriens optik, at vi kan forklare monstrets uendelige mutationer. [...] Det er bl.a. gennem monstret, at samfundets grænser afgrænses [...] Det er netop gennem de transgressive, abjekte og korrumperende træk, at monstret viser os, hvad der er uacceptabelt i vores kultur. Dette bringer os tilbage til den første pointe om, at monstre hjælper os med at fortolke verden, for det er i monstres natur, at det overtræder grænserne og også, at det er op til os at bekæmpe dem tilbage over grænsen. [...] Det er vigtigt at huske på at gennem den proces, hvor vi gør monstret konkret, gør vi det også kontrollerbart; monstret bliver en måde at håndtere, afgrænse og kontrollere vores frygt. Ved at gøre vores monstre konkrete og synlige, gør vi dem også forståelige og afgrænsede.” (<http://gyseren.dk/fag/monstrologi-frygtens-manifestationer-red-jorgen-riber-christensen-og-steen-ledet-christiansen/>; lesedato 27.03.20)

“Fusionsmonstre består af sammensmeltningen af normalt adskilte kategorier, f.eks. en zombie er både levende og død. Fissionsmonstre, f.eks. varulve og dobbeltgængere, er som fusionsmonstre sammensat af forskellige kategorier, men denne sammensætning er splittet i tid og/eller sted: varulven er på skift menneske og ulv, og dobbeltgængerer er adskilt fra sin “original” i sted. Magnifikationsmonstre er en kategori af i forvejen frastødende væsener, der er forstørret eller som optræder i stort tal. 1950’ernes teknogyserfilm myldrer med disse monstre (nutidens zombi-film kan også ses som magnifikationsmonstre) ... Kompilationsmonstret hvor et monster eksplicit udviser kendetegn fra forskellige monstre på skift (f.eks. Pennywise fra Stephen King’s “It”, som tager form efter sit offers

værste frygt).” (<http://gyseren.dk/fag/monstrologi-frygtens-manifestationer-red-jorgen-riber-christensen-og-steen-ledet-christiansen/>; lesedato 27.03.20)

Noen renessanse- og barokkfornere skrev historier om det makabre, grusomme og monstrøse, f.eks. italieneren Matteo Bandello på 1500-tallet og franskmannen Jean-Pierre Camus på 1600-tallet. Tre av Camus’ mange verk er *Det blodige amfiteater*, *Skrekkelige syn* og *Dødelige møter* (Souiller 1988 s. 255). Den gotiske litteraturen i Storbritannia på 1700-tallet hentet inspirasjon fra Shakespeares tragedier og fra tragedier skrevet på begynnelsen av 1600-tallet (“Jacobean tragedies”). Shakespeares *Hamlet* har blitt kalt “this most notable harbinger of the Gothic genre proper.” (Hopkins 2005 s. 148). Den franske forfatteren Prosper Jolyot de Crébillon skrev i første halvdel av 1700-tallet tragedier med mange skrekkinnslag.

Handlingen i skrekklitteratur kan være preget av vold eller trussel om vold, villet ondskap og grusomhet. Tekstene viser f.eks. tyranniets fordervelse av både tyrannen og ofrene. Det kan forekomme nær-døden-oplevelser, innesperring og klaustrofobi, psykiske lidelser som fobier o.l., magi og mystikk. Handlingen kan foregå i gamle, avsidesliggende og falleferdige hus, i labyrintiske underjordiske ganger der det er lett å gå seg vill i mørket, i voldsomme fjell-landskap, uhyggelige skoger, hemmelighetsfulle slott – og det kan være med en “secret which merely becomes more mysterious the more is revealed” (Hopkins 2005 s. 86). Gotiske romaner tenderer til å lede hovedpersonene ned i underjordiske kjellere, med knirkende trapper, fall-lemmer, skjulte dører, smale ganger, skjeletter osv. Det underjordiske er dunkelt og skummelt, et sted der fornuften mister sitt grep, og det kan fungerer som en symbolsk nedstigning til helvete (Abensour, Delon m.fl. 1984 s. 97). Det trenger imidlertid ikke å være en slik ytre skrekstaffasje. Noen skrekkbøker foregår på et indre, sjelelig plan i en ellers vanlig virkelighet, med menneskers angst og mentale avgrunner som tema. Mennesker er fascinert av det forbudte (Boran 2002 s. xi). Mennesket har gjennom alle tider blitt tiltrukket av det ulovlige og ujevnelige. “Det onde dukker opp på de mest uventete steder; alt synes å stå i dets tjeneste.” (Klein 1975 s. 363) Det onde ligner naturens krefter, sterke, men ganske uforklarlige.

I boka *In the Circles of Fear and Desire* (1985) sammenligner William Patrick Day “den gotiska texten vid ett splittrat psyke. Dess huvudperson träder in i en gotisk mardrömsvärld (eller ner i underjorden som Day också beskriver det), “a world of utter subjectivity”, där skräck och begär smälter samman och gränserna mellan jaget och det andra, fantasi och verklighet löses upp. Jaget splittras och förstörs och huvudpersonen blir aldrig hel igen, finner aldrig en väg upp ur underjorden, utan går under. [...] “The Gothic fantasy is a fable of identity fragmented and destroyed beyond repair, a fable of the impossibility of identity.” [...] Liksom modernismen speglar gotiken en apokalyptisk vision och grundar sig på en känsla av isolering som frammanas av att värdesystem kollapsar och av att den konventionella bilden

av jaget och identiteten som något enhetligt bryter samman.” (Wijkmark 2009 s. 37-38)

“The Gothic is a tradition concerned with opening up the realm of the irrational, of the perverse impulses and terrors that are found beneath the surface of the civilised mind. Typical of the genre is a brooding atmosphere of gloom or terror, embodied in the settings which reflect the dark and irrational forces surrounding the characters. The Gothic shares a number of thematic and narrative concerns with melodrama; both genres deal with that which is desired and repressed. Repressed desires are those which can't be dealt with or expressed in any way, they are those which never completely go away. In psychoanalytic terms the Gothic represents the return of the repressed, the experience of the uncanny or the unfamiliar. As Peter Brooks points out in his discussion of the Gothic in *The Melodramatic Imagination*, it is through melodrama that we are led back to the sources of the ‘uncanny’: Melodrama in its Gothic form foregrounds what the social order forbids and represses about familial relations. Hence its obsession with themes of incest, adultery, sadism and masochism. (p. 37)” (Lisa Morton i [http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol1no3/morton\\_issue3.html](http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol1no3/morton_issue3.html); lesedato 05.01.18)

“För [Fred] Botting handlar det gotiska om excess, gränsöverträdelse och ambivalens: “Gothic is an inscription neither of darkness nor of light, a delineation neither of reason and morality nor of superstition and corruption, neither good nor evil, but both at the same time. Relations between real and fantastic, sacred and profane, supernatural and natural, past and present, civilised and barbaric, rational and fanciful, remain crucial to the Gothic dynamic of limit and transgression.” Bottings sammanfattning beskriver mycket väl vad som kännetecknar det gotiska – det rör sig på gränsen och skapar osäkerhet. [...] instabilitet, tvetydighet och olösbarhet, både i sig, som genre, genom sin form och genom sitt innehåll: ruiner, fragment, dubbelgångare, monster. Ofta anses instabiliteten bero på att det gotiska handlar om det okända och ovetbara, om det som inte kan sägas eller förklaras eftersom det ligger bortom språkets och det begripligas gränser [...] Det osäkra och instabila ligger i själva genrens identitet, eftersom den tematiskt kretsar kring det som inte går att förklara eller uttala.” (Wijkmark 2009 s. 40-41)

“The Gothic is infinitely suggestive, and the fact that so much of the horror is left unarticulated, unspeakable, is symptomatic of the genre, because Gothic horror is meant to be beyond human understanding, or when it is sexual, beyond normal human experience” (Linda Dryden citert fra Wijkmark 2009 s. 41).

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



I diktet “On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery” (1819) av den engelske poeten Percy Bysshe Shelley opplever dikteren “the tempestuous loveliness of terror” (i siste strofe).

“It is a general phenomenon of our nature that the mournful, the shocking, the shudder-inducing attracts us with irresistible magic, that we feel ourselves repelled and attracted with equal force when lamentation and fright come upon us.”  
(Friedrich Schiller sitert fra <https://ojs-gr.zrc-sazu.si>; lesedato 01.10.24)

Michael Balint, en ungarsk psykoanalytiker, er en av de første som skrev om angstlyst, dvs. blandingen av frykt og glede, usikkerhet og håp. Det er en kontrollerbar tankelek med det livsfarlige. Angstlyst ved “safe scares” skyldes at leseren vet at hun/han ikke selv er i fare. Ved lesing av skrekklitteratur kan redsel transformeres til nytelse, fordi verken eksistensen eller fornuften står på spill for leseren (Winter 2010 s. 207). Leseren kan sies besitte en dose sadisme og få en nytende sitring ved andres lidelser (Klein 1975 s. 372).

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

På 1700-tallet kan “två ulike slags skräck framhävas, det mildare och sublima *terror* som Burke hänvisar till och det starkare, icke-sublima *horror*. Radcliffes verk får ofta representera *terror* i den här kontexten och hon uppfattade även själv sitt författarskap på detta sätt. De skräckeffekter som gestaltas i hennes romaner var ytterst medvetet utformade och hon kompletterade sin fiktion med inlägg i samtidens debatt om skräck. Hennes postumt publicerade essä “On the Supernatural in Poetry” (1826) är en viktig milstolpe i den kritiska diskursen om de två skräckvarianterna. “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a higher degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them”, skriver Radcliffe i sin essä och hennes distinktion är följaktligen en vidareutveckling av Burkes filosofi – *terror* framkallar en upplevelse av det sublima och värderades därför högre. Upphöjandet av *terror* är relaterat till en uppdelning mellan två olika effekter: effekten av otydlighet och dunkel samt effekten av förvirring och sammanblandning: “Obscurity leaves something for the imagination to exaggerate; confusion, by blurring one image into

another, leaves only a chaos in which the mind can find nothing to be magnificent, nothing to nourish its fears and doubts, or to act upon in any way”. Det viktiga för Radcliffe är, som Fred Botting har påpekat, att *terror* aktiverar sinnena och stimulerar fantasin, vilket leder till att rädsla och tvekan kan övervinnas och subjektet gå från ett passivt till ett aktivt tillstånd; det möjliggör en flykt från faran och en begränsning av dess effekter genom att man urskiljer och kommer över hotet. För Radcliffe erbjuder *terror*-strategin med andra ord en hjälp att upprätthålla textens moral, att skilja gott från ont och driva ut det onda. Enligt detta synsätt är *horror* till skillnad från *terror* således inte en sublim känsla. Den paralyserar, gör sinnet passivt och kroppen orörlig. [...] Andra som diskuterat *terror* och *horror* är t.ex. Anna Laetitia Aikin, som i “On the Pleasure Derived From Objects of Terror” (1773) jämför *terror* och tragedi, samt Nathan Drake, vars essä “On Objects of Terror” (1798) beskriver *horror* som *terror* som gått överstyr.” (Wijkmark 2009 s. 23-24)

“I’m quite dark and love finding books that make even me double check the lock on the doors at night.” (en leser sitert fra Peplow, Swann m.fl. i 2016 s. 162)

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

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

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

“Women are cast as victims in a man’s world, but through the demonstration of feminine virtues, the victim proves herself worthy of salvation through the love of the hero, who becomes her deliverer from the terrors that beset her. [...] Women in these books are double victimized: by their feminine powerlessness and by their

location in a place (castle, monastery, crumbling mansion, remote island) where a gothic villain can threaten them. The novels depend upon a setting in which the social order is hierarchical; the conventions of gothic fiction, such as mysterious inheritances, hidden identities, lost wills, family secrets, inherited curses, incest and illegitimacy, require a world in which social mobility occurs through family identity and marriage rather than through individual success.” (Kay Mussell i *Women’s Gothic and Romantic Fiction*, 1981, her sitert fra <https://lincolnlibraries.org/bookguide/booklists/love-and-danger/>; lesedato 25.08.22)

Kvinner blir ofre for menns despotiske makt i et patriarkalsk samfunn (Maurice Levy i <https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/868.pdf>; lesedato 02.09.22). Michelle A. Massé har i boka *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic* (1992) kapittelet “Things That Go Bump In The Night: Husbands, Horrors and Repetition”. Her hevder hun at mens de gamle gotiske fortellingene avsluttes med at heltinnen gifter seg og dermed har nådd en trygg havn, begynner “postmoderne gotiske romaner” etter ekteskapet, og skrekken inkluderer det å være gift, altså “marital gothic”: “The marriage that she thought would give her voice (because she would be listened to), movement (because her status would be that of an adult), and not just a room of her own but a house, proves to have none of these attributes. The husband, who was originally defined by his opposition to the unjust father figure slowly merges with that figure. The heroine again finds herself mute, paralysed, enclosed.” (sitert fra <https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/868.pdf>; lesedato 02.09.22)

“Horror stories almost always put their finger directly on what’s bothering people in the real world.” (Stephen King sitert fra Mathijs og Mendik 2008 s. 260) Den franske revolusjon i 1789 viste en latent trussel i ethvert samfunn, selv det mest toppstyrte og diktatoriske, nemlig sammenbrudd i de sosiale strukturene (Duperray 2000 s. 6). Den europeiske skrekklitteraturen fikk et stort oppsving etter den franske revolusjon og terroren som fulgte i dens kjølvann (Abensour, Delon m.fl. 1984 s. 20).

“Den gotiska litteraturens uppkomst kan kopplas till förändringen i kulturella attityder under 1700-talet och förstås som en produkt av omvälvande förändringar i samhället, av industrialisering, urbanisering, sekularisering och kapitalism. En stor del av forskningen har på senare år betonat vikten just av att relatera gotiken till en socio-politisk kontext och betrakta den gotiska litteraturen som ett uttryck för den oro och ångest sociala och kulturella förändringar medför [...] Det sena 1800-talet var liksom det sena 1700-talet en tid av oro och förändring, ett samband som [David] Punter och [Glenn] Byron betonar: “The Gothic is frequently considered to be a genre that re-emerges with particular force during times of cultural crisis and which serves to negotiate the anxieties of the age by working through them in a displaced form. Such a theory would certainly be supported by the sudden resurgence of Gothic in the late nineteenth century.”” (Wijkmark 2009 s. 30-31)

Under overflaten lurer kaoset. Når den sosiale orden bryter sammen, gjør de bakenforliggende verdiene det også (Duperray 2000 s. 51). Dette er kanskje en av grunnene til at skrekklitteraturen oppstår mot slutten av 1700-tallet. “Morality and monstrosity were two hallmarks of 18th century aesthetic judgement” (Fred Botting, gjengitt fra Duperray 2000 s. 12). Fortellingene kan vekke tvil om etikk/moral holder til å gjelde hele virkeligheten.

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

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

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

Lewis’ *The Monk* handler om en munks seksualitet, hans elementære seksualdrift som blir destruktiv. Handlingen finner sted i det strengt katolske Spania, antakelig på 1600- eller 1700-tallet. Fortelleren fordømmer munkevesenet og kaller flere ganger datidens katolisisme for “superstition”. I romanen får vi vite at en ung mann

som heter Condé Gonzalvo giftet seg av kjærlighet med Elvira, som var datter av en skomaker, og Condé skuffet dermed sin adelige fars forventninger. Condé og Elvira fikk barna Ambrosio og Antonia, men måtte flykte til utlandet. Etter Condés død vendte de tre andre tilbake til Spania. Markien fikk tak i sitt barnebarn Ambrosio, hevdet at gutten var helt uten familie og plasserte han i et kloster. Etter 30 år har Ambrosio blitt en høytstående prest som fungerer som skriftefar og predikant i Madrid. Han er romantittelens munk. Han har levd i et undertrykkende klostersonn, uten mange fristelser, men når han begynner som skriftefar for velstående personer i Madrid, blir han forført av djevelen. Djevelen flammer opp hans seksuelle drifter, som først retter seg mot den vakre Matilda. Hans seksualitet blir stadig mer hemningsløs. Etter at han har blitt lei av Matilda, retter han sine behov mot Antonia, uten å vite at det er hans søster. Mens han prøver å voldta henne, blir de oppdaget av Elvira. Ambrosio kveler Elvira, uten å vite at det er moren. Senere utnytter han Antonia og dreper henne. For å slippe unna fengsel og dødsstraff prøver han å få hjelp fra djevelen, men Ambrosio blir i romanen også framstilt som et offer for adelens standshovmot (markien forneker jo barnebarnets eksistens), kirkens undertrykkelse av seksualitet i tillegg til djevelens overnaturlige makt. Likevel gis Ambrosio av fortelleren ansvar for sine handlinger. Fortelleren gir klostervesenet mye av skylden blant annet med denne formuleringen: “While the Monks were busied in rooting out his virtues, and narrowing his sentiments, they allowed every vice which had fallen to his share, to arrive at full perfection.” (kap. 3) Romanen har dessuten en parallellhistorie om en kvinne som heter Agnes, som også mot sin vilje blir plassert i et kloster, og som kjæresten Raymond prøver å befri.

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

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

Adelen var fryktet for sin hardhet og sin vilkårlighet (“Fürstenwillkür” på tysk). Adelsfolk (aristokrater) blir ofte framstilt som enten ondskapsfulle skurker eller idioter. De representerer de gamle verdiene og forkaster de nye idealene om frihet, likhet og brorskap (Klein 1975 s. 151). Adelen er som vampyrer – de suger blodet ut av folk, utnytter og misbruker dem. Vampyrene kan tolkes som kroppsliggjøring av adelige herskere, som står i opposisjon til borgerne. Borgerne må i allianse med den lokale bondebefolkningen utslette sine blodsugende undertrykkere (Faulstich 2008 s. 204). “It is not difficult to see [...] vampirism as a thinly veiled critique of feudal privilege: the economic exploitation of the peasant class and the sexual exploitation of lower- or middle-class female virtue” (Thomas Grey i <http://americansymphony.org/music-and-the-romantic-vampire/>; lesedato 05.06.18).

Gamle vampyrhistorier rommer en utopi: Motstand og revolusjon kan knekke absoluttistiske herskere (Faulstich 2008 s. 205). De første vampyr-romanene ble skrevet i en overgangsperiode der borgerskapet var i ferd med å rive til seg makten. Adelsfolkene framstilles som vilkårlige i sin maktbruk, ofte ondskapsfulle og grusomme, og tenderer til å være “sosiale vampyrer” (Klein 1975 s. 363). Adelen bruker sin privilegerte stilling til lovbrudd og til å hindre andre i deres utfoldelse. I England var det på 1790-tallet dessuten en “antirevolusjonær heksejakt” (Klein 1975 s. 303), grunnet frykt for at den franske revolusjon skulle spre seg.

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

“Oppkomsten av det opphøyde og fryktinngytende som estetisk kategori på 1700-tallet, skyldtes blant annet at borgerskapet erstattet adelens grusomhet med nye

sosiale egenskaper som “fellow feeling” og sympati. Når verden blir human, drømmer vi om grusomhet. Borgerskapet bar frem frihetens, likhetens og broderskapets evangelium og dyrket samtidig det absolutistiske despoti fra 1600-tallet i estetisk form.” (Eivind Tjønneland i *Morgenbladet* 21.–27. mai 2010 s. 38)

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

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

object of misery and abhorrence.” Adelsfolk framstilles som æreløse, mens bondesønnen Caleb derimot er ærlig og godhjertet.

“Ved nærmere ettersyn er den gotiske fortellingen en katastrofehistorie om menneskers identitet”, hevder Max Duperray (2000 s. 54). Dobbeltgjenger-, speil- og skyggemotiver er vanlige i den tidlige skrekklitteraturen (Klein 1975 s. 374). “Although early Gothic novels were often set abroad, the sense of unease and the obsession with doubling that characterise the form also typically include the fear that it also had something profound to say about the reader’s own condition. Its principal characteristics are a concern with the fragmented and often doubled nature of the self” (Hopkins 2005 s. xi). Mange skrekkhistorier inneholder “characteristically Gothic motifs of uncertain identity and uncanny doubling” (Hopkins 2005 s. 144). Det kan være “emphasis on the idea of the riven psyche and the dark, lustful Other” (Hopkins 2005 s. 89). Historiene pendler mellom på den ene siden overskridelse av tabuer og sosiale og moralsk lover, og på den andre siden villet underkastelse under lovlige prinsipper og autoriteter. Men autoritetene, opprinnelsen og det overleverte har noe suspekt ved seg. Respekt for de “legitime” autoritetene fører til skjensel og nedverdiggelse. Duperray siterer William P. Day: “The gothic fantasy’s pervasive anxiety about legitimacy is the literary expression of the failure of the Divine Father as a source of authority” (2000 s. 55).

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

Charles Robert Maturin “was an Irish clergyman who diverted himself by writing Gothic romances, historical novels and tragedies. He seems to have crowded into his first novel of terror, *The Fatal Revenge, or the Family of Montorio* (1807), nearly every character and incident that had been employed in his predecessors’ narratives. [...] Maturin’s masterpiece is *Melmoth the Wanderer* (1820), which is a collection of tales all dealing with the wanderings and temptations of Melmoth, an Irish Faust figure who has sold his soul to the Devil and is then given a reprieve of



150 years to find someone to change places with him in the afterlife.” (Pierre Arnaud i Raimond og Watson 1992 s. 127)

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

Lovecraft skrev i et brev i 1923: “Jeg er ikke så begeistret over et synlig likhus eller en sekt av demoner, som jeg er av *mistanken* om at det finnes et likhus under et eldgammelt slott, eller at en svært gammel mann deltok i en demonisk sekt for femti år siden. Jeg brenner etter det eteriske, det fjerne, det skyggefylte, og det tvilsomme...” (sitert fra *Bokvennen* nr. 3 i 1995 s. 47) Hans novelle “The Call of Cthulhu” (1928) begynner slik: “Det mest barmhjertige i verden, mener jeg, er menneskesinnets manglende evne til å koordinere hele dets viten. Vi lever på en fredelig øy av uvitenhet i midten av svarte sjøer av uendelighet, og det var ikke ment at vi skulle reise langt... en dag vil sammenpuslingen av atskilte vitenskaper åpne opp slike fryktinngytende perspektiv over realiteten, og over vår fryktelige posisjon deri, at vi vil enten bli gale av åpenbaringen eller flykte fra det dødelige lyset inn i freden og tryggheten av en ny dunkel middelalder.” (*Bokvennen* nr. 3 i 1995 s. 48-49)

“Cosmic Horror” “remains an important and vital subgenre that H.P. Lovecraft and his contemporaries might take great pride in having introduced to the horror genre. The term “Cosmic Horror” can be applicably defined Lovecraftian Horror and Cosmicism, and cosmic horror is heavily influenced by the philosophical notion of existential nihilism and philosophical pessimism, as well as the desolate quality of the natural world, and cosmos in general. [...] Thematically, the primary attribute of the cosmic horror story is the idea that human beings are insignificant and inconsequential in the scope of cosmic reality. Humanity is at best a nominal footnote in the history of the universe, and at worst deserves no notice whatsoever. While the stories themselves seem essentially pessimistic, Lovecraft himself believed that the negative connotation of “pessimist” was improper, preferring “indifferentist”. [...] The fear of the Other, the alien, and the unknown are central tenets that underscore the terror in the cosmic horror story. The xenophobia and racist overtones in many of Lovecraft’s stories are unarguable, but the underlying fear of what one does not understand remains the pervasive note. One might argue that the enduring nature of Lovecraft’s work is not in spite of his racism, but precisely because his racism allowed him to tap into every reader’s deepest irrational terror of the Other. This alienation further extends to the self. There is often an alien nature to a character’s ancestry and personal relationships, with

questions of alien or supernatural parentage and sinister personal acquaintances. Furthermore, the characters are often loners, and isolated people without close personal ties. [...] The characters of cosmic horror stories often skirt the line of rationality and sanity. Sanity is displayed as a fragile and tenuous thing, with the experience of the horrors of the true nature of reality being enough to drive one to madness.” ([http://lovecraft.wikia.com/wiki/Cosmic\\_horror](http://lovecraft.wikia.com/wiki/Cosmic_horror); lesedato 28.11.17)

Den polske 1900-tallsforfatteren Stefan Grabiński skrev “fantastic literature and horror stories. He is sometimes referred to as the “Polish Poe” or “Polish Lovecraft”, although his works are often surrealistic or explicitly erotic in a way that sets him apart from both. He was an expert in parapsychology, magic and demonology [...] The symbolic imagery of Grabiński’s works was embodied by eerie creatures, such as incubi, witches, doppelgängers, spirits of various sorts, and mysterious messages from the underworld. His fiction is usually considered bizarre because it is permeated with magic, occult eroticism, parapsychological effects, and Oriental mysticism.” ([https://www.wikiwand.com/en/Stefan\\_Grabiński](https://www.wikiwand.com/en/Stefan_Grabiński); lesedato 21.06.19)

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

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

Gotisk litteratur ofte “portray all states of mind that intensify normal thought or perception. Dream states, drug states, and states of intoxication have always been prevalent in the Gothic novel because repressed thoughts can surface in them.” (Linda Bayer-Berenbaum sitert fra Hopkins 2005 s. xii) Forfatterne ville f.eks. konfrontere sine lesere med “the dark, repressed, and kinky sides of their own erotic fantasies. As Barker explains, “The monster, at its best, transforms and transforms, like a dream-mate, responding to every nuance of desire” [...]. Barker argues that children have “a healthy appetite for the monstrous” [...], which gets repressed and turned to guilt as society exerts its constraints on the developing individual; the horror author reclaims that childlike vision of the world, allowing us

to engage with pleasure in bodily difference once again. [...] In Clive Barker's world, monsters see the world with the innocence of children, seeking out pleasure and sensation, refusing to respect the limits human morality places on the body: "The monsters concede no limitations. Amongst their tribe, eyes, ears, mouths, teeth, tongues, limbs, bellies and genitals are designed to devour experience on a scale we dream of as children, thinking it will be the reward of adulthood, only to find in maturity we were freer as infants" (p. 337)." (Jenkins 2007 s. 50-51)

"Horror novels play off the fact that we know something awful is going to happen. The knowledge of impending disaster makes us create the fear in our own heads. The skilled horror writer makes us do most of the work, probing for weak spots and triggering deep-seated anxieties. As we read a horror story, we can feel the tension building; the screw is turned tighter and tighter. Just when we think we can't take any more the story pushes us that bit further, carrying us to the edge. When we are totally absorbed in a horror novel, our responses to it are physical more than rational. The pulse races, the shoulders tense, the hair stands up on the back of the neck. The adrenalin rush we get from extreme fear is exhilarating. It delivers the high we are looking for without side effects or consequences. Scary books allow us to confront possibilities which in ordinary life we don't want to think about, whether it's man-made horror with science out of control or supernatural phenomena, ghosts, vampires, possessions. Horror deals with the fears which touch the core of our existence. There are the basic instincts for survival, how to deal with aggression, disease and death. More frighteningly, there are taboos, the things that we suppress – the monster in all of us." (Riel og Fowler 1996 s. 79-80)

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

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

Den franske revolusjonen frisatte borgerskapet politisk-ideologisk. Forfattere som Marki de Sade pekte i sine romaner indirekte på det uutholdelig krevende ved å

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

David Punter skriver i *The Literature of Terror* (1980): “Gothic in the last years of the eighteenth century was, as we have seen, partly an attitude towards history; more specifically, it clearly had to do with the ways in which a social class sought to understand and interpret class relations in the past.” (sitert fra <https://www.erudit.org/en/journals/ron/1997-n5-ron417/005742ar/>; lesedato 26.03.24)

I boka *Signs taken for wonders: On the sociology of literary forms* (1983) hevder Franco Moretti at “The monster expresses the anxiety that the future will be monstrous. [...] The monster, then, serves to displace the antagonisms and horrors evidenced *within* society *outside* society itself.” (s. 84) Monsteret hos Mary Shelley er skapt – det er et produkt som det blir umulig å kvitte seg med og som truer. Moretti hevder at dette monsteret er et uttrykk for et framvoksende proletariat som truer borgerskapets frihets- og individualitetstenking. “Like the proletariat, the monster is denied a name and an individuality. He is the Frankenstein monster; he belongs wholly to his creator (just as one can speak of a ‘Ford worker’).” (s. 85) Den kapitalistisk investerende borger har “produced his own gravediggers” (s. 86), fordi den kapitalistiske logikken “forms by deforming, civilizes by barbarizing, enriches by impoverishing” en voksende arbeiderklassen. “[T]he factories would undoubtedly multiply the feared ‘race of devils’ [i *Frankenstein*] to an infinite number” (s. 90). Også andre har tolket *Frankenstein* som advarsel mot den begynnende industri-tidsalderen (Mai og Winter 2006 s. 224).

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

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

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

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

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

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

anerkendelse, der står i modsætning til Victor Frankensteins umenneskelige destruktionsstrang.” (Louise Folker Christensen i <http://atlasmag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

*Frankenstein* er den første romanen om en “mad scientist” som ikke bare setter sitt eget liv i fare, men alle mennesker. Han er en amoralsk vitenskapsmann med hybrid (Schroer 2007 s. 338). Allerede som ung har Victor Frankenstein en lidenskapelig kunnskapstørst og interesse for naturvitenskap, og han begynner derfor på universitetet. Han får etter hvert ideen at han skal skape kunstig liv. Han er svært stolt og optimistisk: “I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter [...] The astonishment which I had at first experienced on this discovery soon gave place to delight and rapture. After so much time spent in painful labour, to arrive at once at the summit of my desires, was the most gratifying consummation of my toils [...] A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs”. (kap. 4)

I stedet for å bli far til en naturlig sønn, “omgår” Frankenstein kvinnens biologiske funksjon og skaper som enslig mann et nytt liv. Han lager en “sønn” gjennom sin geniale, vitenskapelige kunnskap og blir dermed en slags skapende gud (Peter Hühn i Hillmann og Hühn 2012 s. 99). Men denne omgåelsen av kvinnen og familien mislykkes, og fører til at han ødelegger den familien han allerede har. Katastrofen begynner med at Frankenstein blir frastøtt av det vesenet han har skapt, og dermed ikke gir dette vesenet verken kjærlighet, anerkjennelse eller oppdragelse, og svikter dermed fundamentalt sine plikter som “far” (Peter Hühn i Hillmann og Hühn 2012 s. 99). I tillegg har arbeidet med å lage monsteret hindret Frankenstein i å skaffe seg kone og barn, og han nekter deretter monsteret en kvinne som kunne lindre dets ensomhet. Monsteret trygler om å få oppleve kjærlighet, og Frankenstein må innrømme overfor seg selv at skapningen har følelser og fortjener å være like lykkelig slik mennesker gjør. Men frykten for at det skal oppstå en ny menneskerase som truer den kjente menneskerasen, får vitenskapsmannen til å si nei. Han vil ikke lage en kvinne til monsteret, selv om det trygler: “Our lives will not be happy, but they will be harmless, and free from the misery I now feel. Oh! my creator, make me happy; let me feel the sympathy of some existing thing; do not deny me my request!”” (kap. 17) “I am malicious because I am miserable” sier det (kap. 17).

Monsteret i *Frankenstein* “er ikke skabt ondt, men bliver ondt af at færdes i den menneskelige verden. Da det går op for ham, at hans skaber og fader Victor Frankenstein, foragter ham, fyldes han af vrede og hævner sig på uhyggeligste vis på Frankenstein. Men det er ham i mod – han er hele vejen i gennem bevidst om det forkerte i sine handlinger, men trods skyldfølelsen er han overbevist om retfærdigheden i sine hævn gerninger. [...] Frankensteins monster er altså ikke blot skabt af Victor Frankenstein. Det bliver også en projektion af skaberen selv både i

forhold til det gode og det onde i Frankensteins menneskelige natur. På denne måde nuancerer romanen forholdet mellem godt og ondt og forholder sig samtidigt kritisk overfor mennesket, dets indre natur samt dets særstatus i verden. Spørgsmålet om hvem, der er mest menneskelig og mest monstrøs, Frankenstein eller hans monster, forbliver altså åbent. [...] Frankensteins monster er ikke blot et monster – det er også en cyborg. For næsten ligegyldigt hvilken fremstilling af værket man konsulterer, så er monstret frembragt ad videnskabelig, teknologisk vej. Frankensteins monster er tilmed litteraturhistoriens første eksempel på en cyborgfigur. En cyborg er en hybrid mellem et menneske og en maskine, der altså ligesom monstret befinder sig på grænsen mellem det menneskelige og ikke-menneskelige.” (Louise Folker Christensen i <http://atlasmag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

“Og så er der den type cyborgfigur, der består af teknologisk modificeret organisk materiale, som det altså er tilfældet med Frankensteins monster. Han består udelukkende af dødt væv, så han indeholder ikke som sådan maskinelle dele, men han er en cyborg, fordi han er frembragt teknologisk. Han er derfor i stand til at udfordre de kulturelle grænser både på det menneskelige plan, i kraft af sin status som monster, og på det videnskabelige plan, i kraft af sin status som cyborg. [...] Civilisationskritikken har endda bevæget sig helt ind i romanens titel *Frankenstein – eller den moderne Prometheus*. Den henviser til den græske mytologis Prometheus, guden, der gav menneskene ilden og dermed muligheden for at skabe liv. Han blev straffet af Zeus fordi skabelsen af liv ikke er en opgave for menneskene, men for guderne. Hans straf var, at han blev fastlænket til en klippe, hvor han fik hakket sin lever ud af Zeus’ ørn, der efterfølgende åd den. Der blev ved at vokse en ny lever ud så straffen gentog sig over lang tid. Victor Frankenstein bliver i romanen en moderne Prometheus, fordi han som menneske og videnskabsmand tager skabelsen af liv i egne hænder og romanen igennem bliver han straffet for sin skabertrang. I og med, at Frankensteins monster er skabt som en cyborg, og at den teknologiske skabelse får så ulykkelige følger, bliver det moderne videnskabelige fremskridt stærkt problematiseret af Mary Shelly. Så sideløbende med at være dybt kritisk overfor menneskets inderste, viser romanen sig også at være et af skønlitteraturens mest uomgængelige civilisationskritiske værker.” (Louise Folker Christensen i <http://atlasmag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

“Da det går op for Victor Frankenstein, at han i en selvisk rus har leget med kræfter, han er ude af stand til at styre, fremfører han videnskabskritikken ganske eksplicit: “Hvis det studium, man helliger sig, har tendens til at svække ens kærlige følelser og ødelægge ens sans for de simple glæder, som ikke kan sammenblandes i nogen legering, så er dette studium afgjort uhensigtsmæssigt, det vil sige upassende for menneskesindet. Hvis denne regel altid blev fulgt, hvis ingen lod nogen bestræbelse overhovedet indvirke på ligevægten i ens kærlighed til sine nærmeste, ville Grækenland ikke være blevet trælbundet, Cæsar ville have sparet sitt land, Amerika ville være blevet opdaget mere gradvist, og imperierne i Mexico og Peru

var ikke blevet udslettet.” [...] Ved at være en monstrøs spejling af sin menneskelige skaber, minder han os om det onde ved den menneskelige natur og ved at være videnskabeligt frembragt, minder han os om det potentielt onde ved videnskabens civilisatoriske frembringelser. For når mennesket, kan være både ondt og monstrøst kan den menneskelige kulturs fremskridt naturligvis også være det.” (Louise Folker Christensen i <http://atlasomag.dk/kultur/b%C3%B8ger/monster-menneske-maskine>; lesedato 05.05.17)

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

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

Campbell kobler sansen for det skrekkelige i lyrikk (kirkegårdslyrikk) og romankunst på 1700-tallet til religionens minkende rolle. De sterke religiøse følelsene knyttet til frelse og fortapelse mistet noe av sitt fundament. Derfor vendte folk seg andre steder for å få en tilsvarende emosjonell intensitet. I England og andre land var puritanismen på tilbaketog, og det var spesielt puritanismen som hadde “developed a ‘taste’ for the strong meat of powerful religious emotion, and when their convictions waned, seeking alternative fare with which to satisfy their appetite. Draper refers to the middle classes ‘craving’ the feeling they could no longer express in their religion, and needing to express their ‘surplus’ feeling in melancholy, whilst Sickels comments that ‘the intensity of belief and emotion which we have lost for ourselves we not infrequently seek to regain through vicarious experience – nor are fear, remorse, and despair by any means exceptions to this rule’. One could say that the Puritans, or those who inherited their mentality, had become addicted to the stimulation of powerful emotions and were now seeking substitutes for the original. An obvious place to find them was in literature where artificially created feelings could be experienced by ‘living’ real-life situations vicariously; this was certainly what the graveyard poets and the Gothic novelists sought to provide.” (Campbell 1987 s. 134)

John W. Draper er forfatter av boka *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism* (1929). Eleanor M. Sickels har blant annet publisert *The Gloomy*



*Egoist: Moods and Themes of Melancholy from Gray to Keats* (1969). Colin Campbell baserer sitt syn også på bl.a. Devendra P. Varma's *The Gothic Flame* (1957), Louis I. Bredvolds *The Natural History of Sensibility* (1962), Montague Summers' *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel* (1964) og Peter Hainings *Gothic Tales of Terror: Classical Horror Stories from Great Britain, Europe and the United States* (1973).

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

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

*The Castle of Otranto* sin undertittel *A Gothic Story* innebar for Walpole at boka foregår på korsfarernes tid i middelalderen, at den rommer scener med middelalderarkitektur, og nærer seg av overtro i tidligere tider (Maurice Levy i <https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/868.pdf>; lesedato 02.09.22).

"Walpole's 1765 Preface even makes a case for launching a 'new species of romance' under that label: as a revolutionary 'blend' of aristocratic 'ancient romance' conventions harkening back to the Middle Ages and even post-Homeric Greece (where 'all was imagination and improbability', often involving 'stupendous phenomena' and 'machines' of supernatural agency) [...] As Walpole hoped, moreover, the resulting key features of his 'Gothic Story' have had a long life in subsequent fiction, from its antiquated spaces with hidden or underground levels haunted by spectres or monstrosities (imagined or 'real') from the past, its fragmented hints of an obscured primal crime or horror at the root of the apparent

hauntings, its hyperbolic styles of narration and dialogue oscillating between intimations of Shakespeare and echoes of Richardsonian sentimentality, and tugs of war in the conflicted minds of the characters between ideologies valuing inheritance and predestination, rooted in once-aristocratic and older Catholic beliefs (the ‘ancient’), and assumptions of *unpredetermined* personal development under immediate environmental pressures, basic to more recent middle-class Protestantism and empirical philosophy in the wake of John Locke (the ‘modern’).” (Jerrold E. Hogle i <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118300916.wberlg009>; lesedato 25.08.22)

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

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

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

“Walpole set his ghost story in the Middle Ages and brought together the various elements that we now identify as typical: the Gothic machinery, the atmosphere of gloom and terror, and the stock Romantic characters of Gothic tyrant (Manfred) and persecuted heroine (Matilda). But the most marvellous element is the haunted castle, which Walpole makes the main character of the narrative: a very impressive mediaeval castle, with a room containing ancestral portraits and an underground area full of mysterious vaulted passages with trapdoors and secret stairways. Walpole was the father not only of Gothic fiction, but also, it might be argued, of Gothic drama, since in 1768 he wrote *The Mysterious Mother*, the first play in a genre as distinct as that of the Gothic novel. It was followed by a host of other

plays, by such distinguished writers as John Home, Hannah More, Richard Cumberland and, in the nineteenth century, Shelley.” (Pierre Arnaud i Raimond og Watson 1992 s. 123) Skrekkromantiske skuespill “had begun in 1768 with Horace Walpole’s never-acted *The Mysterious Mother* (a play which deals with incest): the Gothic revival was represented by M. G. (‘Monk’) Lewis’s *The Castle Spectre* (1797), and many other plays.” (Raimond og Watson 1992 s. 96)

“Walpole assembled the gothic repertoire “naïvely”: he probably included the gigantic helmet in *The Castle of Otranto* for no better conscious reason than that he was fascinated by a helmet in Piranesi’s *Carceri*.” (Fowler 1982 s. 164) Italieneren Giovanni Battista Piranesi “created the series of convoluted prison interiors, *I Carceri* [...] In *I Carceri*, Piranesi explored the possibilities of perspective and spatial illusion while pushing the medium of etching to its limits. These pieces represented unrealistic architectural structures that have little to do with actual prisons. *The Man on the Rack* and *The Pier with Chains*, representative examples of *I Carceri*, both contain large cavities of space and gigantic pillars, buttresses, walls, and arches. In both pieces, there is a sense of cluttered and claustrophobic space, endlessly extending structures, and impossible structures. [...] The second edition of *I Carceri* was inspired by his obsession with archaeology and antiquity and was influenced by the impressions he gathered in Rome. [...] In these prints, Piranesi demonstrated an investment in a unique visual experience for the viewer, evidenced by the tug of war between light and shadow. The images presented by these plates would have been deeply haunting to his audience as an expression of the sublime, a style founded in the emotion of terror which was becoming fashionable in the art world. For example, in Italy, a popular representation of the sublime involved depictions of Mount Vesuvius erupting, a terrific and devastating event.” (<http://omeka.wellesley.edu/piranesi-rome/exhibits/show/giovanni-battista-piranesi/i-carceri>; lesedato 18.11.20)

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

“Born Ann Ward in 1764, Radcliffe married in 1787 and died in 1823: very little else of consequence is known about her personal history, for she appeared deliberately to eschew public life in spite of the fact that the writer known as ‘Mrs Radcliffe’ was probably the most successful novelist of the 1790s. Her fictions were the ‘best-sellers’ of their moment, earning Radcliffe a good deal of money and

critical acclaim. She was lauded by the critic Nathan Drake as ‘the Shakespeare of Romance writers’ at a time when an understanding of Shakespeare as the first great national poet was beginning significantly to shape the formulation of the English literary canon. Sir Walter Scott was one of her greatest admirers (he termed her ‘the great enchantress’) and her work was known to the early Romantics; indeed, Radcliffe’s treatment of landscape and her complex evocations of the aesthetic of the sublime place her work in significant relation to the discourses of early Romanticism. Radcliffe’s novels crossed cultural, aesthetic, and generic borders, marrying the literature of sensibility with the emerging Gothic romance and literary Gothicism with Romanticism. Her work is also rooted in some of the most pressing political and historical questions of the period, in spite of what critics have sometimes identified as her quiet conservatism and reluctance to involve herself in public life [...] Radcliffe’s novels, as is the case with Gothic fiction generally in this period, are caught up in and respond to the turbulent social and political contexts of the 1790s.” (Sue Chaplin i <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118300916.wberlr003>; lesedato 25.08.22)

“The labyrinthine passages and castle vaults in which Radcliffe portrays her heroines losing their way have been interpreted by critics as symbolically representing, in an age when upper-class girls were often kept ignorant of sex, female sexuality and the body. The plot structure of Mary Shelley’s *Frankenstein*, with its brutal erasure of the female characters, is read by Mary Jacobus as representing an image of patriarchy and its tendency to suppress and even annihilate women.” (Paulina Palmer i [http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1279202039\\_ARQUIVO\\_PaulinaPalmer.pdf](http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1279202039_ARQUIVO_PaulinaPalmer.pdf); lesedato 25.08.22)

Hovedpersonen i Radcliffs *The Mysteries of Udolpho* (1794), Emily St. Aubert, “is described as weeping or crying on well over three hundred occasions” (Price 1973 s. 42).

“The novels of Mrs Radcliffe (1764-1823) in particular are in many ways a development from Walpole’s *Castle of Otranto*. The very title of her first romance, *The Castles of Athlin and Dunbayne*, published in one volume in 1789, suggests this. The two-volume *Sicilian Romance* (1790) owes a great deal to Lee’s *The Recess*, while in the three-volume *Romance of the Forest* (1790) the heroine, Adeline, is haunted by prophetic dreams, like Edmund in Clara Reeve’s *The Old English Baron*. With her fourth novel, *The Mysteries of Udolpho, Interspersed with Some Pieces of Poetry* (4 vols, 1794), Mrs Radcliffe established her reputation. It was a tremendous success, to such an extent that the author was called ‘the mighty magician of Udolpho’ (by Thomas James Mathias) and ‘the Shakespeare of Romance writers’ (by Dr Nathan Drake). *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, 3 vols, 1797) was the last novel that she published in her lifetime (*Gaston de Blondville*, written in 1802, appeared posthumously in 1825). [...] in

Mrs Radcliffe's fiction most of the mysteries are explained away in the end" (Pierre Arnaud i Raimond og Watson 1992 s. 125-126).

“Under 1790-talet nådde den första vågens gotiska litteratur sin kulmen, något som till stor del var Radcliffes förtjänst. Hennes signum blev en spänningsskapande berättarteknik och etableringen av ett övernaturligt mysterium som ges en rationell förklaring på slutet.” (Wijkmark 2009 s. 21)

“As first coined by Ellen Moers in 1976, the term “Female Gothic” simply referred to the work written by women in the mode of the Gothic since the eighteenth century. However, the term has since then become increasingly contested. It is usually taken to refer to work in the tradition of Ann Radcliffe's novels, which centralize a heroine who is threatened with imprisonment in a castle or great house by a male tyrant (often a father or father substitute), and who escapes through labyrinthine passages and sublime landscapes to marry the man she loves and, often, find her lost mother. The prototype is Radcliffe's second novel, *A Sicilian Romance* (1790), in which Julia flees her father's castle to avoid a forced marriage and, after a series of adventures, discovers her supposedly dead mother imprisoned by her husband in a cave-like dungeon beneath the castle so that he can remarry. The ghostly sounds that haunt the castle are thus revealed to have their source in the mother's captivity and Julia chooses to share this if she cannot “deliver her mother to freedom.” (Diana Wallace i <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118398500.wbeotgf004>; lesedato 25.08.22) “Using the novels of Ann Radcliffe, as well as Mary Shelley's *Frankenstein*, Emily Brontë's *Wuthering Heights*, and Christina Rossetti's ‘Goblin Market’ as her key texts, Moers argues that literature written by British women in the late eighteenth century and through the nineteenth century was concerned with ‘fear ... [while] fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare’ (1976: 90).” (Diane L. Hoeveler i <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118300916.wberlg008>; lesedato 25.08.22)

“It was not until thirteen years after Walpole's Gothic tale that Clara Reeve (1729-1807) published a literary ‘offspring’ of *The Castle of Otranto: The Champion of Virtue*, better known as *The Old English Baron* (1777). In this ‘picture of Gothic times and manners’ she combined Richardsonian sensibility with Gothic trappings. The extensive use of dream material helped the author to explore the darker and more disturbing side of human behaviour. When Edmund, the young hero, is asked to spend three nights in the haunted apartment of Lovel Castle to prove his courage, he is assailed by prophetic dreams, but the ghost, ‘a man in complete armour’, appears in person only when the villains, Sir Walter Lovel's nephews, are on watch. [...] Clara Reeve's great contribution to the Gothic novel was to make possible supernatural fiction which does not do violence to human reason.” (Pierre Arnaud i Raimond og Watson 1992 s. 124)

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

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

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

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

Paulina Palmer etablerte i boka *Lesbian Gothic: Transgressive Fiction* (1999) “the term “lesbian Gothic” [...] One of the earliest motifs to receive attention was the witch, employed ambiguously in Barbara Hanrahan’s *The Albatross Muff* (1978), Sarah Maitland’s “The Burning Times” (1983), and Ellen Galford’s *The Fires of Bride* (1986) to signify lesbian victimization by, and resistance to, hetero-patriarchal power. With the advent of the lesbian sexual radical movement in the late 1980s and 1990s, the vampire, employed by writers to explore an alternative economy of lesbian eroticism, came to the fore, exemplified by Pat Califia’s “The Vampire” (1988) and Jewelle Gomez’s *The Gilda Stories* (1991). Spectral visitation, evoking psychoanalytic connotations of the return of repressed fears and

desires and acting as a metaphor for lesbian invisibility, also infiltrated novels and stories in the 1990s, as illustrated by Molleen Zanger's *Gardenias Where There Are None* (1994), Ellen Galford's *The Dyke and the Dybbuk* (1993), and Emma Donoghue's *Hood* (1995)." (<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118398500.wbeatgl005>; lesedato 25.08.22)

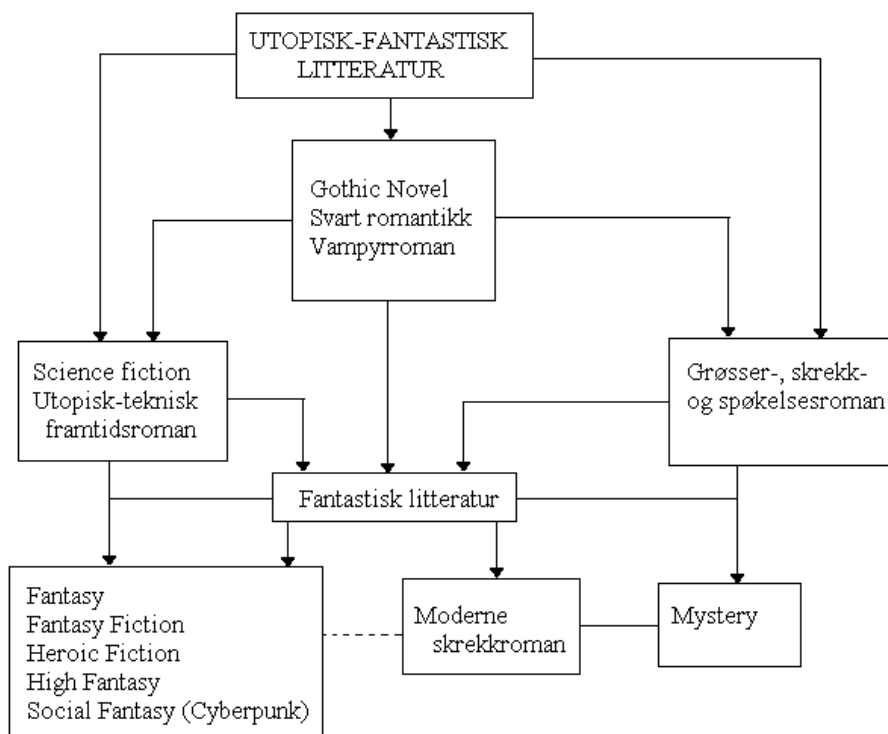
"Daphne Du Maurier in her 1930s novel *Rebecca*, and Shirley Jackson in *The Haunting of Hill House* published in 1959, wrote gothic fiction with lesbian resonances. However it was in the 1980s and 1990s, in the context of the lesbian feminist movement, that Lesbian Gothic emerged as a specific form. During this period Anglo-American writers moved from prioritizing realist forms of fiction, such as the 'coming out' novel and bildungsroman, to experimenting with the recasting of popular genres, some involving fantasy. Gothic fantasy is one form that attracted them. Novels and stories of this kind, while differing in narrative line, have features in common. They all employ gothic motifs and imagery as a vehicle to represent and explore lesbian sexuality and experience. Wellknown motifs that they utilise include the witch and the vampire, as well as different forms of spectrality, including the ghost, the spectral double and the haunted house. Contemporary writers who contribute to Lesbian Gothic include the Scottish American writer Ellen Galford and the British Jeanette Winterson, Sarah Waters and Ali Smith. There are also the American Paula Martinac and the African American Jewelle Gomez." (Paulina Palmer i [http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1279202039\\_ARQUIVO\\_PaulinaPalmer.pdf](http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1279202039_ARQUIVO_PaulinaPalmer.pdf); lesedato 25.08.22)

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

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

*Frankenstein* regnes av mange både som en skrekkroman og en science fiction-roman. Forbindelsene mellom disse sjangrene er mangfoldige, som vist i den

følgende figuren hentet fra Seefeldt og Metz 1999 s. 111 (litt forenklet og oversatt fra tysk; de engelske termene står også hos Seefeldt og Metz):



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

“ ‘Dracula’, David Pirie has written, ‘ . . . can be seen as the great submerged force of Victorian libido breaking out to punish the repressive society which had imprisoned it; one of the most appalling things that Dracula does to the matronly women of his Victorian enemies (in the novel as in the film) is to make them sensual.’ It is true. For confirmation one only has to reread the episode of Lucy. Lucy is the only protagonist who falls victim to Dracula. She is punished, because she is the only one who shows some kind of *desire*. Stoker is inflexible on this point: all the other characters are immune to the temptations of the flesh, or capable of rigorous sublimations.” (Moretti 2005 s. 98)



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

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

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

Eksempler på skrekkliteratur:

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

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

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

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

William Beckford: *Vathek* (1782)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Caroline Lamb: *Glenarvon* (1816)

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

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

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

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

Victor Hugo: *Han fra øya* (1823)

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

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

Maurits Hansen: “Novellen” (1827)

William Harrison Ainsworth: *Rookwood* (1834)

Frederick Marryat: *The Phantom Ship* (1839)

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

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

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

Arthur Morrison: *The Shadows Around Us* (1891)

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

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

Bram Stoker: *Dracula* (1897)

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

Dick Donovan: *Tales of Terror* (1899)

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

Gaston Leroux: *Operafantomet* (1909-1910)

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

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

Stephen King: *Misery* (1987)

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

Laila Rolstad: *Nekronauten* (2009)

Lene Kaaberbøl: *Kadaverdokturen* (2011)

I *Spirit of the Public Journals for 1797* skrev en anonym skribent en satirisk "resept" for skrekkromaner:

"Take – An old castle, half of it ruinous.

A long gallery, with a great many doors, some secret ones.

Three murdered bodies, quite fresh.

As many skeletons, in chests and presses.

An old woman hanging by the neck; with her throat cut.

Assassins and desperadoes, *quant. suff.* [= "quantum sufficit": så mye som er nødvendig]

Noises, whispers, and groans, threescore at least.

Mix them together, in the form of three volumes, to be taken at any of the watering places, before going til bed." (siteret fra Lüdeke 2011 s. 304)

Den franske forfatteren Révéroni Saint-Cyrs roman *Pauliska eller den moderne perversitet* (1798) handler om en polsk grevinne som flykter fra sitt hjemland etter at russerne har invadert landet i 1795. Hun reiser gjennom et krigsherjet Europa, og i mye av romanens handling sitter hun fanget: i en grotte under Donau, i et italiensk hus, i inkvisisjonens fengsel m.m. (Abensour, Delon m.fl. 1984 s. 74). Pauliska opplever en verden uten respekt for menneskers verdighet og der tradisjonell moral går i oppløsning (Abensour, Delon m.fl. 1984 s. 79).

Mange skrekkromaner ble på 1790-tallet og begynnelsen av 1800-tallet adaptert til skuespill, f.eks. melodramaer (Abensour, Delon m.fl. 1984 s. 89).

"Først på begynnelsen av 1800-tallet dukker det i europeisk sammenheng opp en forfatter som hadde noe mer enn nyhetens interesse. Det var E.T.A. Hoffmann. Hoffmann var en sen romantiker, og skrev fantastiske fortellinger. En av dem ble utgitt i 1812, og het *Djevelens eliksirer*. Boken regnes som en av urtekstene innen den gotiske romansjangeren. I likhet med Edgar Allan Poe utforsker Hoffmann tilværelsens yttergrenser, både i fysisk og psykologisk forstand. [...] Hovedpersonen Metardus blir som ung munk i Kapusinerordenen. Han lengter etter å bli from, men oppdager at han har taleevner som setter den lokale menigheten i

ekstase. Etter den orale suksessen henfaller han til forfengelighet og storhetstanker, og ender med å tenke på seg selv som den hellige Antonius. Etter det blir han sendt ut i menneskenes verden igjen, med et oppdrag i Roma. *Djevelens eliksirer* er en mørk dannelsesreise, med dramatiske skildringer av Metardus' kamp mot de fristelsene som verden tilbyr. Kontrasten mellom cellelivet og aristokratiets luksus blir så stor at Metardus ikke klarer å håndtere den: I den frie verden er han fra første stund av en hyperbol som blir mer og mer degenerert av sin vaklevorenhet: Skal han tjene Gud, eller skal han overgi seg til begjæret, og finne Aurelie, kvinnen han elsker, uten å ha sett henne? Metardus går lidelsesveien. Til siste side er det, etter voldsomme følelsesutbrudd, store moralske kvaler og uendelig lyst, usikkert om vår helt endelig klarer å sone seg tilbake til det hellige broderskap.” (Jonny Halberg i *Morgenbladet* 24. desember 2009–7. januar 2010 s. 56)

I Storbritannia og mange andre land i Europa var skrekklitteraturen i perioden 1765-1840 blant den mest populære og mest leste litteraturen (Winter 2010 s. 208). Fra 1830-tallet av ble det publisert mye skrekklitteratur i Storbritannia i form av såkalte “Penny Dreadfuls”. Dette var føljetonghefter der hvert hefte var på åtte sider og teksten trykt i to kolonner (Duperray 2000 s. 89). Heftene kostet en penny per stykk. Mange av forfatterne var anonyme og plagierte kjente forfattere. Blant navngitte forfattere som skrev skrekklitteratur i disse heftene, var James Malcolm Rymer med *The Black Monk, or The Secret of the Grey Turret* (1844) og *Varney the Vampyre, or the Feast of Blood* (samme år). I perioden 1815-40 ble det i Storbritannia gitt ut hefter i serier med titler som *Calendar of Horrors* og *Terrific Tales* (Anglo 1977 s. 14). Den skotske forfatteren Walter Scott ga i 1830 ut boka *Letters on Demonology and Witchcraft*.

Walter Scotts novelle “The Tapestry Chamber” (1828) “relates the story of General Browne, a British soldier recently returned from the “American War,” whose attraction towards an old castle results in a supernatural encounter. The story begins with a brief description of where the author first heard the “good ghost story.” The narrator notes that the story is more effective as told by the original storyteller right after the sun has set than as a written work read in the middle of the day. [...] General Browne is traveling through the Western counties of England after returning from war. He notices a beautiful and ancient castle, which he discovers to belong to Lord Woodville, his childhood friend. He calls upon Woodville, who is currently hosting a party of friends. Woodville happily admits Browne into the party, invites him to stay for the week, providing him with an old-fashioned room, with hung tapestries and modern furnishings. The next morning, Browne is found wandering the park since early morning and appears at breakfast haggard and messy, unbecoming of a military man. Browne also announces to Woodville and his guests that he must leave immediately. Woodville takes Browne aside in order to privately ask what happened to cause this change in his plans and appearance. Browne hesitantly explains that he was disturbed from sleep last night from the sounds of high-heeled shoes and the rustling of silk gowns. He woke up to see the figure of a woman wearing old-fashion clothing. When her face turned

toward Browne, he discovered that her countenance was that of a corpse” (<https://caitlinduffy.hcommons.org/2018/05/30/the-tapestried-chamber-1828/>; lesedato 25.08.22).

“True Crime-sjangerens spede begynnelse kan spores tilbake til 1800-tallet og bokfenomenet “Penny Dreadfuls”. Navnet sier både noe om hva bøkene kostet og hva de inneholdt. For én penny kunne britiske lesere kjøpe seg ukentlige hefter på mellom åtte og 16 sider, og lese historier om landeveisrøvere, sjørøvere, forsvinninger og drap. Slike historier hadde vært tilgjengelig i hefter en god stund, mange av dem med grusomme illustrasjoner, men nå eksploderte det. De første “Penny Dreadfuls” ble utgitt i 1830-årene og ble opprinnelig kalt “Penny Bloods”, men i 1860-årene oppsto kallenavnet “Penny Dreadfuls”. Da endret også målgruppen seg til barn – noe som skapte harnisk blant befolkningen og førte til straffeforfølgelse av bokselgere.” (<https://bokelskerinnen.com/2016/10/true-crime-krim-fra-virkeligheten/>; lesedato 02.01.19)

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

“Arthur Machen (1863-1947) was a Welsh author and renowned mystic during the 1890s and early 20th century who garnered literary acclaim for his contributions to the supernatural, horror, and fantasy fiction genres. His seminal novella “The Great God Pan” (1890) has become a classic of horror fiction, with Stephen King describing it as one of the best horror stories ever written in the English language.” (<https://www.ark.no/boker/Arthur-Machen-Hill-of-Dreams-9781528785303>; lesedato 15.02.22)

“Devendra Varma was one of the world’s foremost authorities on Gothic literature. [...] Apart from his pioneering studies *Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England* (1957) and *The Evergreen Tree of Diabolical Knowledge* (1972), Varma’s greatest achievement was his making available modern editions of over 200 Gothic romances and tales of terror, many of them extremely rare, or even dismembered. [...] Among other memorable projects, Varma edited facsimile editions of the complete works of J. Sheridan Le Fanu, many volumes of the *Dublin University Magazine* (in which appeared in original versions of several tales and the classic penny dreadful *Varney the Vampire*, 1970). For the Folio Society,

he edited Jane Austen's *Horrid Novels*, Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1976), Matthew Lewis's *The Monk* (1984) and Ann Radcliffe's complete Gothic Romances (1987). More recently, he had been conducting research into William Beckford, the author of *Vathek*, and had published an edition of Beckford's much-neglected poetry, *The Transient Gleam* (1991)." (<http://www.independent.co.uk/news/people/obituaries-devendra-varma-1566641.html>; lesedato 27.09.13)

Det franske teatret Grand Guignol i Paris åpnet på slutten av 1800-tallet og spesialiserte seg på skrekkskuespill. "The Grand Guignol was a theatre of legendary cult status, operating in Paris for 65 years, between 1897 and 1962. It produced, almost exclusively, one-act plays from 10 to 40 minutes in length, and was infamous for the production of violent and erotic works of horror. [...] The theatre was opened by Oscar Metenier, a writer and police secretary, who created slice-of-life plays about the Parisian underlife and stories of true crime. [...] After a couple of years at the helm, Metenier handed the theatre over to Max Maurey, who saw the commercial potential of the theatre and, in particular, capitalized upon its darker side. [...] Other key figures in the theatre included: Andre de Lorde, its greatest playwright, who became known as 'The Prince of Terror'; Paul Ratineau, who devised most of the stage trickery and special effects, prefiguring many of those later used by Hollywood; and Paula Maxa, the theatre's ingénue from 1917 to 1928, who was reportedly murdered on stage over 10,000 times and raped over 3,000 times. [...] Spectators would regularly faint in the early days of the theatre: indeed, a doctor was reputedly kept on hand at all times – although on one occasion when the doctor's assistance was required, he was unable to help, having already fainted himself!" (<http://www.thetheatreofblood.com/Guignol.html>; lesedato 06.09.13)

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

of two of his plays were canceled by the Lord Chamberlain's censors." (<http://thegirlwhoknewtoomuch.com/2010/01/10/grand-guignol-and-andre-le-lord/>; lesedato 03.09.13)

“Grand-Guignol took residence in a former Gothic Revival-stylized chapel, a small, almost claustrophobic place that created the well-known gloomy atmosphere of the theatre, “which is the most important thing”, according to the celebrated actress of this theatre, Paula Maxa, and the intimacy between the actors and the audience, as this was one of the main characteristics and reasons for the success of Grand-Guignol. On each side of the stage, masterfully crafted angels held their guard, witnessing all the horrors of man that the actors produced on stage. When talking about the stage, it was small, only 7×7 meters, which was very atypical, but not an unusual thing in naturalistic theatres in Montmartre. “It was so small that only the most elementary scenic attempts were possible, and the audience was so close that illusion was an impossibility”, so there wasn't much space for the actors to perform complex plays and performer-dependent effects. Only one belated second could ruin the whole atmosphere, and turn horrors into laughs. Nevertheless, the size of the stage was the main factor which decided on the relationship between the audience and the performers. Being so close to the gruesome scenes of violence that was happening on stage, the audience had the opportunity to become a part of the show, either as a victim or a villain. In that way, they became fully aware of their inner darkness, the duality of their character, the Monster that resides in all of us, by capturing the essence of the actors' performance on stage, catching a glimpse in the eye of a murderer, participating in the crimes and depravities presented to them through the skillful performance of the actors. Paula Maxa, the *Princess of Horror*, and L. Paulais, the man with an astonishing mimicry, as though he had thousand faces, were the most popular acting pair in Grand-Guignol, not just because of a genuine and realistic performance of horrific scenes of blood and gore, but also because of the immense love they had for this theatre.” (Tanja Jurković i <http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/grand-guignol-1897-1962-introduction-to-grand-guignol-french-theatre-of-horror/>; lesedato 09.12.14)

“[T]he mixing of comedy, melodrama, horror and violence was the defining feature of the Grand Guignol theatre programme. And it is telling that female patrons were prominent in the audiences at the Grand Guignol theatre. In fact, it was very popular with women [...] Lester states that “Its visceral powers seem to have been particularly attractive to society women, who flocked to each performance in great number.” Moreover, there are suggestions that the Grand Guignol was a dating choice for couples (much as Zillman and Weaver suggest the slasher film has been in more recent times): Gordon records that “Between sketches, the cobble-stoned alley outside the theatre was frequented by hyperventilating couples and vomiting individuals.” (162-163). Lester also states that “on average two members of the public fainted every night. Interestingly, it was mainly male playgoers who succumbed, probably because, unlike their female escorts, the men refrained from covering their eyes during the most horrifying moments.” However, the reason



given here for it being mostly males who fainted – because they looked when women did not, may disguise the fact that looking away – if it is practiced by females at all – is a culturally and socially expected response (again see Zillman and Weaver). This may well also be a culturally-determined assumption about gender [...] a cartoon of the Grand Guignol audience which shows women looking at the stage regardless of whatever else they are doing. Clearly, women do enjoy being shocked and scared, do have a stomach for blood and for gore, and do embrace the horrific.” (Brigid Cherry i [http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_cherry.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_cherry.htm); lesedato 03.06.14)

“Themes of revenge, love, hate and the double nature of people were predominant on the stage of Grand-Guignol, in a way depicting the time and the horrors of WW1, which prevailed in the outside world. No one believed that the Grand-Guignol Theatre would last in these troubling times, when real horrors were happening on the streets and in plain sight. But there was a turn of events, and another change in directorship. Camille Choisy, who took over the directorship from Maurey, deserves to be recognized as the one director who was nurturing the immense talent of the two greatest performers in Grand-Guignol, and as an actor and a man of theatre, he contributed to further development of artistic quality. It was the golden age for Grand-Guignol. In opposition to Choisy and his work, Jack Jouvin, who took over the place after him, did not share the same vision of the theatre as his predecessors. Although he retained many of the Grand-Guignol classics in the program, “he replaced the physical violence with psychological and sexual menace in the plays”. The change was accepted by some critics, but it changed the purpose of Grand-Guignol as a place where horror and terror reside, and blood and fear can be measured in immense quantities. Jouvin had the tendency to do everything alone, which in the end led to the death of Grand-Guignol genre. There are many hypotheses about Grand-Guignol’s decline, coming from the people involved in this theatre and from critics as well. The actors believed that the decline began “because of Jouvin’s insistence on retaining control over all aspects of production...”, which altogether created a monotony on stage. Maurey’s reason for leaving his position in the theatre was the opinion that time and social changes affected the work of the theatre. His directorship coincides with *la belle époque*, and what was produced then at the Grand-Guignol “reflected the moods, anxieties and preoccupations of Parisian society during this complex and critical period.”” (Tanja Jurković i <http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/grand-guignol-1897-1962-introduction-to-grand-guignol-french-theatre-of-horror/>; lesedato 09.12.14)

Phantasmagoria er et skrekkshow. Mervyn Heards bok *Phantasmagoria: The Secret Life of the Magic Lantern* (2006) er en “account of an extraordinary theatrical ghost-raising entertainment, and the true exploits of its mysterious inventor, Paul de Philipsthal. Ghosts of the departed, and apparitions of distant friends, appeared as if by supernatural forces to those who attended the Phantasmagoria presentations at London’s metamorphic Lyceum venue in 1801.

The showman responsible was Paul de Philipsthal, who had developed the secret techniques many years earlier, under the pseudonym 'Philidor'. [...] The story includes a trip to Hades in AD161, coffee-shop proprietor Johann Schropfer ghost-raising in 1770s Leipzig, Philipsthal's rival Etienne Gaspard Robertson's fantasmagorie in revolutionary Paris, the evolution of the phantasmagoria lantern to warn against the very different horrors of alcohol abuse, the 1860s London theatrical ghost of Professor Pepper, and the cinema's adoption of similar spectral techniques." (<http://easyweb.easynet.co.uk/~s-herbert/phant-web.htm>; lesedato 01.08.13)

Den svenske dikteren Erik Johan Stagnelius' skuespill *Riddartornet, Glädjeflickan i Rom og Albert och Julia* (1821-23) "kan betraktas som den svenska romantikens mest utpräglad gotiska verk." (Wijkmark 2009 s. 28)

Henrik Wergeland var 13 år gammel da han i 1821 fikk trykket i avisa *Morgenbladet* en gotisk skrekkfortelling med tittelen "Blodstenen". En ung kvinne tar sitt liv da hun blir bortført, og det samme gjør også hennes forlovede og hennes far. Mannen som har bortført kvinnen, blir sinnsforvirret og kaster seg utfor høye klipper og knuses.

"Den gotiska litteraturen karakteriseras under andra hälften av 1800-talet av ett slags domesticering av såväl teman som karaktärer och miljöer. Medan berättelserna i den tidiga gotiska litteraturen oftare hade utspelat sig i ett avlägset förflutet och långt hemifrån flyttar det gotiska nu in i den samtida vardagen, i hemmet och det moderna samhället. Nya gotiska skurkar är framförallt den kriminella människan, vetenskapsmannen, läkaren eller den äkta mannen. Den förfallna gotisk borgen kan förvandlas till en modern storstadsmetropol, där det labyrintiska och klaustrofobiska uttrycks i skildringar av slumkvarterens förfall, dess mörka, trånga gränder och smutsiga bakgator som hos Dickens, eller bli till en borgerlig hemmiljö, inte mindre klaustrofobisk och fängelselik än borgens mörka källarhålla och trånga tornrum." (Wijkmark 2009 s. 27)

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

Den norske forfatteren Sigurd Mathiesen (1871-1958) skrev skrekktekster. "Novellene hans, med titler som "Syke perioder", "Det urolige hus" og "Spøkelsesskipet" er klassikere i sin sjanger. Samtlige er innlemmet i utvalget

“Unge sjeler og andre noveller”, utgitt på Aschehoug Forlag i 1999. [...] For hva skrev ikke den innflytelsesrike kritikeren Carl Nærup om novellen “Blodtirsdagen”: “En Edgar Poesk rædsels- og skrækestemming, formet i ord med en hallusinatorisk kraft i følelsen, en trolldomsagtig visionær klarhed i anskuelsen, som staar uopnaadd i norsk skrivende kunst.” ” (*Dagbladets* bokmagasin 23. oktober 2008 s. 30)

“Hanns Heinz Ewers (born November 3, 1871 in Düsseldorf, Germany) was a German writer famous for his short stories and novels that expanded the parameters of the horror genre. [...] His first novel “The Sorcerer’s Apprentice” was published in 1910 and his masterpiece, “Alarune”, in 1911. The two novels were part of a trilogy based on the autobiographical character of Frank Braun, who also appears in the 1921 novel “Vampyr.”” ([http://www.imdb.com/name/nm0263912/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0263912/bio?ref_=nm_ov_bio_sm); lesedato 14.03.18)

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

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

Amerikaneren Stephen Kings skrekkroman *Pet Sematary* (1983) “is about the Creed family, who move to a small town in Maine. Their home is right next to a highway where massive trucks pass by all the time. One of these trucks hits the family cat, Church, and then the two-year-old son, Gage. Luckily or unluckily (as the case ends up turning out to be) for the family, a pet cemetery in the town was initially built on Native American land and had the power to return the dead. The land represents the “between two deaths” and is plagued by the Wendigo (an evil spirit). In his desperate desire to hold onto his family, the father, Louis, buries Church and his son despite warnings against it (a dead student comes back to deliver the warning). Both returns altered, possessed by evil, malevolent spirits. Gage ultimately kills his mother and is killed by his father.” (Heather Fiveson i <https://spiral.lynn.edu/cgi/viewcontent.cgi>; lesedato 21.03.24)

Richard Davenport-Hines’ bok *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin* (1998) “holds that a coherent antirationalist tradition can be traced through the work of figures as diverse as Francisco Goya, the Duke of Argyll, Lord Byron, Theodor Adorno and 1980s rock singer Robert Smith of the Cure. He deftly situates the gothic – broadly defined here as a nonconformist sensibility marked by

a morbid fascination with death, decay and the uncanny – in a history that includes the barbarian invasions of Rome and the nature-defying hubris of medieval European architecture. Of course celebrated gothic novelists such as Ann Radcliffe, Matthew “Monk” Lewis and Horace Walpole receive treatment [...] the clear delight Davenport-Hines takes in making bedfellows of poets and pop stars, philosophers and splatterpunks, indicates his own penchant for the bizarre and subversive.” (<https://www.publishersweekly.com/9780865475441>; lesedato 21.03.24)

“Den gotiska litteraturen har på senare tid alltmer kommit att uppfattas som en hybridform, som gränsöverskridande och mångtydig, formellt såväl som innehållsmässigt.” (Wijkmark 2009 s. 40)

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

Den kanadiske forfatteren Gaétan Soucys roman *Den lille piken som elsket fyrstikker* (på norsk i 2008) ble av blant andre den norske bokanmelderen Kåre Bulie plassert i tradisjonen fra de gotiske romanene: “Herregård-, tvilling- og skrekk-motivene har dessuten ført til at boka gjerne omtales som “gotisk”.” (*Dagbladet* 4. juni 2008 s. 57) Den handler om “to barn som vokser opp med en far som isolerer dem fullstendig fra omverdenen, og om hva som skjer når far plutselig dør. Tittelen henleder oppmerksomheten på et kjent eventyr, men romanens handling er mer grotesk enn eventyrlig. Den utspiller seg i den fransktalende delen av Canada. To barn har levd isolert på en herregård. Barna er fullstendig uten kjennskap til hvordan man omgås andre mennesker. En morgen finner de sin far død. Dette selvmordet setter i gang en brutal og voldsom handling. Fortelleren legger ut på jakt etter en trekiste, mens den andre blir hjemme for å passe liket. På sin ferd opplever fortelleren et regulært kultursjokk, og alt barna har trodd, kullkastes. Dette blir den dramatiske begynnelsen på slutten for det isolerte livet de har levd. Ikke minst språklig er denne romanen unik. Den isolerte livssituasjonen har satt sitt preg på barna. Deres språklige uttrykk er begrenset, men svært dannet, fordi det er bygget på ridderromaner, Spinozas filosofi, Bibelen og farens autoritet, barnas eneste kilder til kunnskap. Landsbyboerne rystes ikke mindre av møtet med barna. Denne gåtefulle romanen har en nesten uvirkelig skjønnhet, samtidig som den er angstskapende. For de involverte, men også for leseren.” (<http://www.norli.no/webapp/wcs/stores/>; lesedato 10.08.17)

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

Det i 1991 nyskapte svenske ordet “skräckel-litteratur” stammer fra et essay skrevet av litteraturkritikeren Kay Glans. Glans skriver om “en tendens inom det sena

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

Mattias Fyhrs avhandling *De mörka labyrinterna: Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (1991) "vill för det första lägga tonvikten på andra drag i gotiken än dess vålds- och skräckinslag – närmare bestämt dess inriktning på att skildra en dyster och oöverskådlig ("labyrintisk") värld utan hopp. För det andra vill han visa vad det är i den äldre gotiska traditionen som upptagits i den moderna ungdomskulturen och även kan fungera som konstnärlig inspiration för några av våra mest intressanta yngre författare. [...] Slutligen analyserar han, mot bakgrund av sin egen uppfattning om vad som utmärker gotiken, fyra berättande texter av Inger Edelfeldt, Mare Kandre, Per Hagman och Alexander Ahndoril. [...] Han menar dessutom att man bör skilja mellan två olika slags skräck, som på engelska kallas "horror" respektive "terror". Medan "horror" kan vara en tillfällig skrämseffekt, framkallad av ett plötsligt uppdykande spöke eller ett blodigt lik, är "terror" ett mer långvarigt sinnestillstånd, kännetecknat av ångest, melankoli och främlingskap i tillvaron. Enligt Fyhr är det bara den senare formen som är intressant i gotiska sammanhang. Den åsikten kan möjligen ifrågasättas, eftersom också ganska banala skräck- och spökhistorier traditionellt brukar räknas till gotiken" (Lars Lönnroth i [http://www.svd.se/kultur/litteratur/en-morkt-lysande-avhandling\\_28763.svd](http://www.svd.se/kultur/litteratur/en-morkt-lysande-avhandling_28763.svd); lesedato 20.03.12).

"Fyhrs definition är onekligen fruktbar när det gäller att analysera den moderna gotiken [...]. Detta visar sig redan när han i avsnittet om gotikens uppdykande i moderna mediaformer behandlar rocklyrik, serier och Nikanor Teratologens sensationsbetonade "Äldreomsorgen i Övre Kågedalen" (av Fyhr fyndigt karakteriserad som "gotisk black metal"). Men framför allt fungerar hans definition utmärkt vid genomgången av Mare Kandres "Aliide, Aliide" och Alexander Ahndorils "Jaromir". Här lyckas Fyhr verkligen på ett utmärkt sätt visa hur texten blir en "mörk labyrint", som konstnärligt tillgodogör sig den äldre gotiska romanens grepp och stämningslägen utan att för den skull förfalla till enkla

skræckeffekter.” (Lars Lönnroth i [http://www.svd.se/kultur/litteratur/en-morkt-lysande-avhandling\\_28763.svd](http://www.svd.se/kultur/litteratur/en-morkt-lysande-avhandling_28763.svd); lesedato 20.03.12)

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

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

Den amerikanske forfatteren Stephenie Meyers *Twilight*-romanserie for ungdom ble utgitt i årene 2005-08, og solgt i over 116 millioner eksemplarer. Filmatiseringene av bøkene har gitt har gitt 14,4 milliarder kroner i billettinntekter. “Medieforsker Line Nybro Petersen har tatt doktorgrad på hvordan danske tenåringer finner svar på sine spørsmål om livet, kjærligheten og troen i sine vampyrfantasier. Hun beskriver *Twilight* som klassisk romantikk, supplert med noe overnaturlig. For i bunn og grunn handler det om den unge jenta og den eldre, erfarne mannen, som tross alle hindringer elsker hverandre over alle grenser. - Det er noe meget tradisjonelt over kjønnsrollefremstillingen i disse fortellingene: Edward er dominerende og kontrollerende, og har sterke meninger om blant annet

hvem hun skal være venn med og omgås, sier forskeren. [...] Det fansen derimot gjerne tar inn over seg, er drømmen om en altoppslukende, forutbestemt kjærlighet. - Det handler om skjebnen, en meget religiøs tanke. Gjennom *Twilight* får ungdom engasjere seg i et univers der det finnes mer mellom himmel og jord enn vi vet, og der ens liv har større betydning enn en selv. Fascinasjonen ligger snarere i at de får lov til å leke med semi-religiøse forestillinger om hvordan vi skal leve sammen, enn en retur til 50-tallet, tror forskeren.” (*Aftenposten* 16. november 2012 s. 7)

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

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

Arnfinn Pettersens bok *Vampyr! Blodsugende lik i litteratur og tradisjon* (2003) hevder at vampyrene har sitt opphav i “sagn og folkeeventyr i Øst-Europa, og gjorde seg for alvor gjeldende fra begynnelsen av 1700-tallet. Fra den tiden kan vi dokumentere “vampyrpanikker” i befolkningen, som førte til at folk inntok kirkegårder og gravde opp lik de mistenkte for å være vampyrer. Folk var livredde, og kappet hodet av dem, slo staker gjennom dem og brente dem. [...] Dette var før man forsto hva smitte var, og når mange mennesker døde på kort tid, ble vampyrer brukt som en pestforklaring. I det mest kjente tilfellet, i Serbia i 1731, ble det gravd opp 19 lik. 11 ble funnet skyldig i å være vampyrer. De så imidlertid helt annerledes ut enn senere vampyrer. Disse likene var rødmussede, oppblåste, hadde

flytende blod i årene og utstøtte “ville hyl” når man slo ting inn i dem, trolig på grunn av gasser. Det er naturlige trekk under nedbrytningen av lik, og forteller oss at dette faktisk har skjedd.” (*A-magasinet* 4. desember 2009 s. 15)

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

“John William Polidori begynte [i 1816] arbeidet med “The Vampyre”, som han utga tre år seinere og som ble den første vesteuropeiske vampyrfortellingen. I historien forener Polidori et gruppvekkende innhold, nemlig den rumenske myten om udøde, bloddrikkende skrømt som setter tennene i uskyldige forbigående ved nattetid, med en mer forlokkende form, nemlig den dannede, europeiske adelsmannen. Den som lurte på inspirasjonen bak Polidoris gentlemansvampyr, den forføreriske Lord Ruthven, trengte ikke å se lenger enn til en av de fem som var samlet ved Genevasjøen. Polidoris modell var hans arbeidsgiver og pasient, Lord Byron. Polidori knekket en kode som skulle prege både spenningssjangeren generelt og vampyrhistoriene spesielt de neste to hundre åra. Det som kan drepe deg, er enda nifsere om det også virker dragende. Spenningen stiger når trusselen ikke bare skremmer, når den appellerer til følelsene og forfengeligheten til nettopp den som burde flykte. Den tiltrekkende europeiske vampyren har større populærkulturell kraft enn den groteske østeuropeiske tilsvarende. Og derfra er ikke veien så lang til å skrive en historie som forfekter at den farlige egentlig er følsom og misforstått, ulykkelig og isolert, og verd å elske. Og vips har du verdenssuksessen “Twilight” [romaner av amerikaneren Stephenie Meyer] og millioner av pubertale lesere med hamrende hjerter.” (*Dagbladet* 16. november 2012 s. 38)

Den argentinske forfatteren Samanta Schweblins *Feberdrøm* (på norsk 2017) “tar utgangspunkt i konsekvenser av en type skadelige plantevernmidler, et problem som har vært svært akutt og mye diskutert i Argentina. Romanen setter foreldres angst for at barna skal dø av forgiftet vann på spissen i en fortelling der spøkelsesaktige skikkelser tilbyr seg å redde barna for den beskjedne prisen av deres sjel. Men til tross for at folk stadig omtaler *Feberdrøm* som “øko-horror”, er



ikke Samanta Schweblin enig i at det hun skriver skiller seg noe særlig fra andre realistiske romaner. - Jeg ble veldig overrasket da jeg utga *Feberdrøm* og alle snakket om denne horroren jeg visstnok skrev. Jeg tenkte: Hvis jeg hadde bedt deg streke under horror-elementene i boken, så hadde du ikke klart det. Det meste er basert på ting som er skrekkelige i virkeligheten, men selvfølgelig formet til litteratur.” (*Morgenbladet* 8.–14. juli 2022 s. 38)

Den argentinske journalisten og forfatteren Mariana Enríquez’ roman *Vår del av natten* (2019; på norsk 2023) har blitt oppfattet som en fornyelse av skrekkromansjangeren (*Morgenbladet* 10.–16. mars 2023 s. 45). “En far og hans sønn – Juan og Gaspar – reiser gjennom Argentina i bil. De er på vei til guttens besteforeldre, mektige landeiere og medlemmer av Ordenen, et hemmelig selskap som utfører bestialske ritualer i en søken etter evig liv. Juan har i årevis vært brukt som medium for selskapet, og nå står sønnen for tur. Farens mål med reisen er å beskytte sønnen Gaspar fra den groteske skjebnen som venter ham. Dette foregår i militærjuntaens tid; væpnede soldater kontrollerer veiene, og farer truer overalt. Gaspars mor har nylig dødd under uklare omstendigheter, i det som kanskje ikke var en ulykke, men et rituelt drap. *Vår del av natten* er en grensesprengende roman, en gotisk roadtrip og et sterkt familiedrama. I sin umiskjennelig burleske stil blander Enríquez overnaturlig skrekk med virkelighetsnære hendelser. Slik får hun sagt både noe om det argentinske politiske landskapet og om alt det vi ikke kan vite noe om.” (<https://www.norli.no/9788205539075>; lesedato 09.02.24)

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

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>