

nödvändiga utkikstorn för den ibland något bortkomna läsaren.

För egen del upplever jag stundtals bokens andra delstudie om lotterier just på detta sätt. Ämnet är nytt inom svensk forskning och den enda förståelse som finns är den egna relationen till misslyckade lottköp och den mer allmänt krassa föreställningen om att ”drömmen om den stora vinsten” kan hålla folk på oförtjänt gott humör. I denna spännande delstudie förlorar sig Husz några gånger i detaljrikedom utan att fullt ut relatera till de mer övergripande forskningsfrågorna. Eftersom forskningen kring lotterier hittills varit obefintlig i Sverige har Husz ett viktigt uppdrag i denna studie. Men att både redogöra för lotteriernas historia, och analysera en avgörande epok i denna historia i relation till – och i jämförelse med – de tidiga varuhusen blir en stor uppgift.

Mitt avgörande intryck av *Drömmars värde* blir att Husz lyckas med uppgiften på ett mycket förtjänstfullt sätt. Oavsett anledningarna till valet, eller uppdraget, att sammanfoga just dessa två delstudier har resultatet blivit en aptitlig, om än något svårsmält, kunskapsprodukt med lång eftersmak. Sällan har jag lärt mig så mycket och fått så många aha-upplevelser från en enda bok. Eller har jag faktiskt läst två stycken?

*Cecilia Fredriksson, Lund/Helsingborg*

Jonas Danielsson: *Skräckskönt*. Om kärleken till groteska filmer – en etnologisk studie. Bokförlaget h:ström, Umeå 2006. 201 s., ill. English summary. ISBN 91-7327-000-8.

Många har uttalat sig offentligt om skräckfilmer och deras skadliga effekter, speciellt de som inte vetat särskilt mycket om genren. I Jonas Danielssons avhandling i etnologi får de som självmant söker sig till denna typ av film för en gångs skull själva komma till tals. Han väljer att kalla dem ”skräckfilmsbrukare”, då han är ovillig att se dem som deltagare i sub- eller motkulturer eller överta deras eget epitete: skräckfilmsfans. Syftet med avhandlingen preciseras som att göra en medieetnologisk studie av skräckfilmsbrukares drivkrafter för att titta på skräckfilm. Fokus ligger dock främst på de känslor informanterna säger sig få av filmupplevelsen, men också vilka diskussioner som filmerna väcker.

Avhandlingsmaterialet har tillkommit framförallt genom intervjuer, men även deltagande observationer (vid skräckfilmsfestivaler, biografvisningar och videokvällar),

internetbaserade diskussionsgrupper och mailinglistor, fanzines och hemsidor. För intervjuerna har nio kvinnor och elva män i åldern 19–35 år valts ut, dvs. något äldre än den gängse tonårspubliken. Motiveringen till detta är att komma åt mer klart formulerade värderingar, då bevarandet av skräckintresset i viss mån krävt ett aktivt ställningstagande. Till saken hör även att avhandlingsförfattaren själv är en hängiven skräckfilmsfantast.

Teoretisk inspiration har Danielsson hämtat framförallt från Michail Bachtins karnevalsanslag och dennes idéer om det groteska, om oppochnedvända världen och en annan sanning, som sägs ha många beröringspunkter med skräckfilmsbrukarnas hållningar. Med utgångspunkt i ett kulturanalytiskt angreppssätt systematiseras de idéer och normer som informanterna rör sig med, vilka sedan tematiseras som Våld, Censur, men framför allt olika känslor: Rädsla, Äckel, Lust. Det lustfyllda är något människan enligt gängse uppfattningar bör maximera, medan negativa känslor som rädsla, ilska och vämjelse inför det äckliga är något som bör undvikas. Frågan blir då underförstått: Varför vill människor i så fall se skräckfilm? Och vad för slags filmer rör det sig om?

*Nationalencyklopedins* definition av ”skräckfilm” citeras: ”film som försöker skrämna eller chockera sin publik genom att konfrontera den med något okänt, övernaturligt eller tabubelagt”. Detta är dock *inte* vad Danielsson själv åsyftar med skräckfilm, utan han menar att rädsla är något fundamentalt för genren och använder termen skräckfilm ”som ett samlingsnamn för skräckfilmsbrukarens intresse och inte som en bestämd genre. Skräckfilm ska alltså betraktas som ett paraplybegrepp där andra typer av filmer ingår eftersom de utgör en nästintill obligatorisk kunskapsbas hos skräckfilmsbrukare” (s. 38). Trots det presenteras en genomgång av skräckfilmens historia, samt en mängd påstådda undergenrer inom skräckfilmgenren: Exploitation, Mainstream, Slasher, Giallo, Splatter, Mondo, Snuff, Zombiefilm, Vampyrfilm, Kannibalfilm, Terror, Rape-revenge, Science Fiction, Sleaze. Som filmvetare skulle jag kanske medta hälften av dessa.

Inte bara skräckfilm ges en ytterst vid och diffus innebörd (”allt som behandlar det skrämmande, det obehagliga, döden, splatter eller sadism på ett eller annat sätt”, s. 55), utan också skräckfilmsbrukarna. Det förblir nämligen oklart om de fortfarande bevarat ett exklusivt intresse för skräckfilmer, när de nuförtiden sägs kanske helst se svenska actionfilmer eller gamla pilsnerfilmer. Avgörande är istället att informanterna en

gång för länge sedan inledde sitt filmintresse med filmer som framkallade skräckkänslor (s. 55).

Kapitel 3 behandlar hur *Rädslor* konstrueras (på film och i vardagen). Förklaringsförsöken till filmrädsla är här hämtade dels från neuropsykologin, dels från psykoanalysen och jämförs även med folklorens skrämselfäsen. Avhandlingen går sedan in på hur vi lär oss vilka objekt vi ska fästa vår rädsla vid, t.ex. att zombies är farliga varelser. Den som inte har lärt sig att frukta zombies ser bara långsamma, dreglande människor som knappast utgör något reellt hot mot någon. Här handlar det om inlärd reaktioner på skräckfilmens estetik. Skräckfilmsälskaren måste också lära sig att ignorera taffliga manus, dåligt dubbade filmer och undermåligt skådespeleri – eller rent av betrakta detta som högsta kvalitet, eftersom dessa svagheter nästan definierar stora delar av genren.

Fjärde kapitlet, *Äckel*, inriktas på hur de obehagliga känslor som ”skräckfilmen” försöker framkalla kan skapas och användas. Skräckfilmer sägs nämligen inte bara handla om rädsla. Kannibal- eller blodstänkarfilmer t.ex. har inga direkta ambitioner att skrämja sin publik. Skräckfilmsfans skrattar åt äckliga närbilder av avhuggna huvuden som blodsprutande virvlar genom luften, medan kannibalfilmen framkallar andra motbjudande känslor.

Äckel kan hos skräckfilmsbrukaren ta sig olika uttryck. Det kan vara både fysiskt och moraliskt äckel, men är oftast ett äckel i komikens eller satirens tjänst. Orealistiska våldsexcesser och äckelscener upplevs helt enkelt som kul underhållning därför att det är brutalt, omåttligt, men framförallt otroligt. Behållningen av filmerna är således själva effektscenerna, som inte sällan värderas högre än en spännande intrig. Äckeltålighet kan också användas som en stark identitetsskapande kraft, bli till en identitetsmarkör och subkulturellt kapital. Det är relativt enkelt att genomskåda våldsexcesserna, samtidigt som överdrifterna också effektivt kan uppröra en icke-initierad publik. Framförallt blir självbilden som udda filmsmakare accentuerad genom dessa genreinslag.

Det problematiska för skräckbrukarna blir därmed att intresset för dessa filmer numera inte längre är lika kontroversiellt. De udda och oklippta skräckfilmerna har blivit allt lättare att få tag i. När det alternativa blir vardagsmat, måste den brukare som vill hålla fast vid sin avvikaridentitet vända sig åt det håll som fortfarande betraktas som tarvligt – vilket idag är svårt, när i princip ingenting längre blir totalförbjudet eller skapar

s.k. moralpanik. Men vissa skräckfilmers äckelmetoder kan också ses som en kulturkritisk strategi. Att just den blodiga och våldsamma estetiken lockar till sig tittare, anser avhandlingsförfattaren har att göra med den tabuerade bilden av våldsfilm. Ju mer våld eller äckel brukaren ser, desto mer annorlunda och kontroversiell blir också filmsmaken.

Äcklet används även som ögonöppnare. Det går inte att betrakta äckliga filmer som enbart ett medel för (tonårs)revolt, hävdas det. De väcker även en morbid nyfikenhet och stillar en upplevelsehunger. Precis som forskning visat om mer accepterade konstgenrer, bidrar det nya, avvikande, intensiva och sensationella till estetisk njutning och allt detta finns ju även i destruktiva handlingar. Destruktivitet upplevs dessutom ofta som en *mera sann* bild av världen. Skräckfilmsbrukare verkar uppleva världen som obegriplig, våldsam och ondskefull och vill inte blunda för verkligheten, så som alla andra påstås göra. Eftersom samhället är sjukt, *måste* man titta på jobbiga och fruktansvärda våldsskildringar för att förstå, men detta blir även till ett slags psykotestning av en själv. Denna självvranssakan, som oftast inträffar då tittaren tänjer på sina egna gränser, kallar Danielsson för ”filmmoralisk identitetskris”.

I kapitlet *Ondskor* behandlas de tankar om gott och ont som filmerna verkar stimulera. Detta numera ”omoderna” ord ondska kan avse både en aktiv, ödeläggande kraft som övergår vårt förstånd och ha en betydligt svagare vardagsinnebörd av ”dålig”. Oavsett typ, gör ondska riktad mot andra oss för det mesta arga. Skräckfilmsbrukarna talar om det onda i samband med män: män som seriemördare, pedofiler, våldtäktsmän och upphov till annan förnedring. Särskilt kopplingen mellan våld och sex gör våldtäkten till den obehagligaste formen av ”ondska” att uthärda på film, värre än mord. Våldtäktens närhet till verkligheten blir nästan *alltför* påtaglig. Inte minst våldtäktsmannens likgiltighet inför offret upplevs som obehaglig. Den onda värld som vissa skräckfilmsbrukare säger sig vilja uppmärksamma blir till en motläsning av den trygghet som samhället säger sig eftersträva (fast inte alla gånger uppvisar), men kan kanske också betraktas som ett sätt att utmana känslan av uppgivenhet och hopplöshet eller fungera som katharsis, menar Danielsson.

I kapitel 6 är vi återigen tillbaka till en känsla, nu en benämnd *Lust*, som sägs vara informanternas dominerande förklaring till sitt intresse: ”underhållningsvärdet”. Trots att samtalen med informanterna rör rädsla, äckel och ondska, lyckas författaren ändå upptäcka ”en

närmast obeskrivlig förtjusning över det egna intresset". Lusten att se dessa filmer tar sig olika uttryck. För det första har brukarna en drivkraft att se någonting annorlunda, för att bli överraskade. Samtidigt sägs skräckfilmerna bli allt mer förutsägbara, ju fler man sett... För det andra känner man sig speciell genom att tåla, eller rent av kunna skratta åt, sådant som andra skyr.

Att inte bry sig om stora luckor i manus, eller att inte ge innehållet någon betydelse, har Göran Bolin i en tidigare avhandling (*Filmbytare*, 1998) kallat för ett "subkulturellt antiintellektuellt förhållningssätt", men det håller Jonas Danielsson inte med om. Att betrakta brukarnas perspektiv som antiintellektuellt tar inte hänsyn till deras eget sätt att betrakta filmerna, menar han. Brukarnas negerade smakhierarkier framhåller istället lågt stående filmer och man avnjuter dem intellektuellt, men utan att erkänna kraven på gott innehåll eller estetiskt vedertagna normer. Att skratta åt filmer som innehåller groteska bilder, obekväma situationer eller helt enkelt är taffliga kräver en viss intellektuell aktivitet, även när det hela upplevs som humoristiskt.

Innehållet i grotesken påstås alltså på många punkter överensstämma med skräckfilmen. Det groteskas roll i t.ex. karnevalen sägs göra att skräckinformanterna skulle kunna liknas vid ett slags karnevalsdeltagare, vara sentida exempel på dess skrattkultur. Men, av Lustkapitlet att döma, skrattar ytterst få av informanterna, varför dagens variant i så fall på sin höjd borde ses som en betydligt mildare variant, en småleendekultur.

Likheterna ligger kanske istället främst i att det groteska i slutändan handlar om en alternativ förståelse av tillvaron: hur filmerna ställer den accepterade världsbilden på ända och av brukarna används till att vända uppochner på smakhierarkier. Avhandlingens viktigaste insikt torde vara att gillandet av det groteska i skräckfilmen kan betraktas som ett identitetspolitiskt projekt: "För att skräckfilmen ska vara effektiv ingår det nästan per definition att den utmanar rådande kulturella föreställningar" (s. 145). För det är ju om denna utmaning – och inte primärt om några känslor framkallade av filmerna – som informanterna framför allt talar. Även om skräckbrukarna för att kunna utmana dessa kulturella föreställningar tvingats genomgå ett antal mer eller mindre obehagliga känslor, så är dessa egentligen sekundära. Det primära har varit motståndet eller upprosriskheten mot vedertagna smak- och moralnormer, eller mot en skenhelig moral.

Precis som i alla andra specialkulturer finns även här hierarkier, som bygger på exklusiva kunskaper och

erfarenheter. Dessa skräckfilmsbrukare demonstrerar själva en egen kultiverad smak, om än kultiverad i mer dynga – en grogrund som "Svensson" inte besitter. "Brukarna skapar ett elitistiskt perspektiv som, med samma mekanismer som den officiella smaken, utesluter vissa människor och synsätt. Att betrakta den 'normala' människan som ignorant och romantiserad påminner om den kritik skräckfilmsbrukare utstår som antiintellektuella eller känslomässigt blasé" (s. 151).

Det sjätte och näst sista kapitlet upplever jag som avhandlingens centrala – och nästa kapitel mest som en avtoning, för att använda filmdramaturgiskt språk. I avslutningskapitlet, *Perspektiv på våldsfilm*, är avsikten att presentera några utmärkande drag i brukarnas tittarstrategier beträffande skräckfilmernas våldsinnehåll. Kapitel sju handlar således om hur uppfattningar om "våldsfilmerna" skiljer sig åt mellan brukare och det övriga samhället, främst representerat av offentliga mediedebatter. I detta kapitel redogörs det för en (enligt Danielsson) tydlig omkastad ordning i fråga om våldsfilmernas moraliska implikationer.

Våld sägs nämligen ha varit en röd tråd genom alla föregående kapitel, varför det anses viktigt att klargöra hur informanterna gör en distinkt åtskillnad mellan "verklighet" och "fiktio". Precis som i alla andra kvalitativa studier av olika publikter, framhåller även dessa informanter distinktionen verklighet kontra fiktion som en förutsättning för att de alls ska kunna finna våldsamma och skrämmande filmer underhållande. Skräckfilmsfansen påstår sig, i motsats till dem som uttalat sig i den allmänna debatten, inte vara fiktionsblinda. Våldsfilmkritiker anses inte kunna se de gränser mellan fiktionsvåldet och det faktiska våldet, som skräckfilmsbrukaren påstår sig dra. Våldet i filmerna diskuteras också flitigt skräckfilmsbrukare emellan, i termer av t.ex. dåligt, verkligt, skrämmande, roligt eller överdrivet våld.

Informanternas resonemang kring filmvåld sammanfattas här schematiskt i tre kategorier: underhållningsvåld, vidrigt humoristiskt våld samt vidrigt skrämmande våld. Själva har skräckfilmsbrukarna inte mycket till övers för det kliniskt rena underhållningsvåldet eller "gladvåldet" typ actionvåld. Bara de två andra typerna av våld gillas, men jag uppfattar det som att det vidriga våldet inbäddat i humor (typ blodskvättande) ändå är avgörande för de flestas egen elitistiska antimak. Den tredje varianten, det vidriga våldet inbäddat i skräckupplevelser och vanliga dramaskildringar, fokuserar bägge på *offrets lidande*, och verkar inte vara tillräckligt

udda. Här menar också skräckfilmsbrukare att våldet skildras korrekt, eftersom det beskrivs som obehagligt. Storkonsumenter av skräck- och våldsfilm ser sig inte heller bli aggressiva av favoritgenrerna, utan poängterar snarare sin aversion mot faktiskt våld. Det kanske inte är så underligt att brukarna inte identifierar eller lär sig med mördaren, våldtäktsmannen eller zombien, med tanke på hur osympatisk, knäpp eller rent av död denne oftast är. Gränsen mot verkligt våld är ju också tydligare i skräck- än i action- och krigsfilm, t.ex. med deras betydligt mer verklighetsnära våldsutövning.

Sammanfattningsvis kan man kanske säga att skräckfilmsbrukarnas drivkraft inte är någon antiintellektuell hållning, utan (precis som Bolin faktiskt menade) handlar om att vara *anti* mot de intellektuella – fast framför allt mot ”kultureliten”. De som gillar dessa brutalfilmer eller bisarra filmer ger främst uttryck för en antiestetik, som förutsättning för sin egen exklusiva smakkulturella tillhörighet. Det rör sig om en form av uppochnedvänd elitism. Så länge filmerna är annorlunda, så länge de bryter mot något tabu, så länge upphovsmännen misslyckas med att leva upp till filmiska miniminivåer, ja, så länge är filmerna ”bra” eller åtminstone kul, ty då kan man känna sig annorlunda. Skräckfilmsbrukaren är inte fiktionsblind, men lär sig att bli innehållsblind – formen verkar vara huvudsaken, innehållet däremot ganska ovidkommande.

Danielssons avhandling är intressant och mycket lättläst och särskilt sympatiskt är att skräckfilmsbrukarna för en gångs skull själva blir hörda. Den teoretiska förankringen av utgångspunkter och analys ter sig dock ibland grund och undersökningsområdet förblir oklart. Fokus är alltså tänkt att ligga på de känslor som skräckfilmupplevelsen sägs framkalla, men som läsare får man nästan aldrig någon känsla av att informanterna talar om *specifika* filmupplevelser, utan mer om skräckfilm i största allmänhet – och i hälften av fallen om hur man reagerade för åtskilliga år sedan. Känslor är ju inte bara (som Norbert Elias framhållit) historiskt föränderliga vad uttryckandet anbelangar, utan varierar också under en och samma film, men här talas det sällan om någon namngiven skräckfilm.

Avhandlingen glider dessutom från reaktioner på ”skräckfilm” via ”skräck- och våldsfilm” till slutkapitlets tal om ”våldsfilm” enbart, utan att klargöra vad detta skulle vara. Att inte betrakta skräckfilm som en bestämd genre, utan som skräckfilmsbrukarnas ”intresse”, men sällan referera till någon särskild film i informantcitatet, gör det nära nog omöjligt för läsaren att veta vad citaten

egentligen avser. Och varför framhålla just våldet? Ingen talar beträffande genren actionfilm om ”action- och våldsfilm”? Eller om ”krigs- och våldsfilm”? Det viktiga är ju *hur* detta våld framställs och *i vilket sammanhang* som våldet ingår. Helt avgörande för skräckfilm är dess *overkliga modus*: det måste förekomma en *inbrytning* av det *icke-rationella/övernaturliga/okända* mot naturlarna brytande *i vardagsverklighetens här och nu*.

Distinktionen verklighet kontra fiktion är onekligen viktig, men inte bara för upplevelsen av våldet, utan för filmernas varierande grad av verklighetsavstånd generellt. Här kunde författaren tydligare ha skilt mellan reaktionerna på filmer som *skräms* resp. är *skrämmande*: dvs. A) huvudsakligen fysisk, visuellt övertydlig (fantasiersättande) skräckfilm som är explicit med enorma överdrifter (inte bara beträffande våld, utan t.ex. äckel och skräckslagna karaktärer) som syftar till att vi momentant skräms eller chockas. På grund av att den är så orealistisk och parodisk, avkrävs åskådaren inte någon föreställningsförmåga eller fantasi. Denna lågbudgettyp skrattar skräckfilmsfans åt på grund av att den är omöjlig att överföra på vardagen (ex.: *Motorsågsmassakern* del 2, med blodbad). Våldet är rätt fristående från berättelsen men upplevt som spektakulärt och ”kul”, t.o.m. ”kreativ” (ofta fråga om vardagsverktyg – borrar, vispar – som mordvapen), trots att det är sanslöst. Dessa bildspektakel vill informanterna inte att filmcensuren ska klippa i.

Den andra typen är egentligen mer obehaglig: B) framför allt psykologisk, mer antydd (eller åtminstone nedtonad) fantasieggande skräckfilm som är föga explicit, men mer realistisk och mer skrämmande/oroande genom att den stimulerar åskådarens föreställningsförmåga (ex.: ”original”-*Motorsågsmassakern*, med väldigt lite blod och inte heller något utdraget våld). Den går att överföra till en tänkbar verklighet. Man skrattar sällan åt denna typ (och sker det, är det snarare efteråt, av lättnad). Denna typ har något intellektuellt tilltalande över sig, i motsats till den förra. Våldet är relativt välintegrerat, inga klantiga specialeffekter som i A), men ofta mer kallhamrat beräkande. Här visar informanterna större förståelse för Biografbyråns åldersgränser.

Föreställningen om känslor som underordnade förnuffet, eller t.o.m. helt utan bakomliggande tankeprocesser, är också otillfredsställande. Författarens oförmåga att t.ex. skilja mellan rädsla för reella faror och skrämsel på grund av tankar kring fiktioner, som är så viktig just beträffande film, gör framställningen förvirrande. Här efterlyser jag kognitiva teories syn på emotioner. Allt sedan 60-talet har känslor allmänt betraktats som individers

(socialt influerade) applicerande av kognitiva processer på förmimmelser eller fysiologiska reaktioner. Influenser från mer filmfokuserad emotionsforskning inom estetisk filosofi (t.ex. Noël Carroll, Peter Lamarque, Gregory Currie) och från den danske filmforskaren Torben Grodal's kognitiva filmteori hade kunnat berika avhandlingen.

Michail Bachtin utgör som sagt den teoretiska grunden för det uppslupna. Han menade att det folkliga skrattet länge varit ett grundläggande inslag i den europeiska kulturens utveckling, men hade sin blomstringsperiod under medeltidens och renässansens många karnevaler (ofta omfattande 3 månader/år!). Därefter har karnevalskulturen enligt honom fortsatt i mer formaliserade och mindre upproriska former, t.ex. förflyttats till litteraturen – och enligt Danielsson: vidare till skräckfilmen.

Danielsson betonar att det för kulturanalysen är viktigt att inte gå på redan plogade vägar, men vad ska man egentligen säga om ”plogen” Bachtin? Han har plogat åt dem som velat förklara allt från låtsasfribrottning och kvinnlig talk show, till musikvideor, punkmusik och japansk anime. Men vilket förklaringsvärde kan talet om ”karnevaliseringen av kulturutbudet” egentligen ha, om det lika gärna kan förklara Rabelais *Gargantua* och *Pantagruel* (från 1530-40-talet) och Cervantes *Don Quijote* (1605), dagens tvålopera, en upprorisk och gränsöverskridande popsångerska som Madonna, den animerade familjefilmen *Shrek*, lika väl som de extremaste gore-videorna?

Jag ifrågasätter alltså den närmast slentrianmässiga referensen till Bachtin – och särskilt när det gäller det groteskt äckliga: är Rabelais hög-låga litteratur verkligen jämförbar med skräckfilmer? Bachtin framhöll vikten av att Rabelais stil bygger på *kollisionen* mellan högt i form av klassisk bildning och lågt (”folkets” språk), men någon sådan kollision finns inte i skräckfilmsfallet. John Fiske (*Television Culture*, 1987) betonade för sin del att det karnevalska var resultatet av en sådan kollision mellan tv:s ”höga” officiella upplysningsimage och den låga folkliga smaken i WWF-wrestling, men *videomediet* inrymmer ingen sådan motsättning mellan hög stil eller högt medium och lågt innehåll. Video är ju ett specialmedium som har ansetts stå i samklang med sitt låga innehåll, ja, har rent av *blivit identiskt med* det i form av uttryck som ”videovåld”, där mediet i sig i det närmaste blivit ”våldsamt”.

Inte heller har de groteska skräckfilmerna haft samma *populärkulturella genomslagskraft*. Men om de obskyra skräckfilmerna, likt karnevalen, verkligen skulle upphäva rådande maktförhållanden, hierarkier och normer

– kräver detta då inte större offentlighet och mer kontakt mellan herre och dräng? Dvs. filmer som ses av nästan alla? Dessutom verkar informanterna inte ha det så muntert. Man får intrycket att de har mer rädsla i sig än de som är ointresserade av att ”renas” med hjälp av skräckfilm, att skräckfilmsbrukare verkar uppleva världen som obegriplig och ondskefull, har en otidsenlig, föga vetenskaplig förklaring av ”ondska” och att vissa av dem sedan tydligen blir ännu mer rädda för verkligheten genom sitt filmintresse (t.ex. tror att våldet är mer utbrett i verkligheten än vad det i själva verket är). Allt i en evig ond cirkel? Kanske bör vi vuxencensurmotståndare trots allt ropa på totalförbud?!

Bachtin framhöll dock att Rabelais kroppslighetsprincip är festlig och utopisk, munter och godhjärtad – men inget av detta kan jag återfinna i de mest groteska undergenrerna, splatter eller gore. Bachtin talade aldrig om några destruktiva handlingar mot kroppen och inte heller om individuella kroppar, utan om folkets kropp, ”släktets stora folk kropp” som just därför är så överdriven och måttlös. Den karnevalska överdriften har en positiv, bejakande karaktär, men inte är splatter särskilt godhjärtad.

Bachtin talar om ”grotesk realism” beträffande de bilder som var utmärkande för den komiska skrattkulturen och varnar för att jämställa grotesken med ”grov naturalism” eller med satir. Det är emellertid just fråga om ”grov naturalism” i de ironiska äckelskräckfilmerna. Bachtin framhäver den ”materiell-kroppsliga principens *positiva* hyperbolism” som själva grunden för den medeltida grotesken. Skräckfilm med sina negativa överdrifter liknar snarare romantikens mer subjektiva, individuella *kammargrotesk*, som bättre tilltalade 1800-talets isolerade individer, än det medeltida torgets allomfattande grotesk. Kammargrotesken var mindre kroppsligt genomlevd, och skrattet har reducerats till ironi och sarkasmer. Idag tycks individualiseringen ha fortsatt i form av allt fler undergenrer till skräckgenren.

Bachtin ansåg dessutom att grotesken avslöjar möjligheten till en helt annan värld, till ett annat sätt att leva som är bättre än vardagens reella. Men skräckfilmsbrukarna vill tvärtom med hjälp av skräckfilmens groteska våldsamerheter och bilder av mänsklig ”ondska” visa fram en hemskare sanning – inte någon mer utopisk. Skräckbrukarna verkar alltså i själva verket *vända uppoch ned på karnevalens funktion idag*, när vi dagligen upplever så mycket skoj, nöjen och trygghet som helst, att karnevalen nu kanske får en motsatt funktion: att föra in lite välbehövlig oro, fasa och ”sanningssägande” i vardagen,

medan dessa hotfulla känslor under medeltiden och renässansen tvärtom just utgjorde vardagen.

Till sist även några ord om metodiken. Etnografisk metodologi ska ju möjliggöra kontextkänsliga analyser, visa hur t.ex. medier används inom en vardagslivskontext, men här syns ingen kontextualisering till. Läsaren får inte veta någonting alls om vad informanterna i övrigt använder för medier, vilka andra filmer de ser, tillsammans med vem de normalt ser skräckfilm eller hur ofta. Inget sägs heller om vad de har för filmer i videohyllan, eller hur deras tv-rum ser ut. Inget om hur de är klädda, eller ifall de har andra identitetsmarkörer. Spelar de dessutom mycket datorspel? Hur ”upp-och-ned-vändande” verkar informanterna vara i sitt övriga liv? Arbetar eller studerar de? Särskilt i en avhandling i etnologi förväntar jag mig att få följa informanterna tättare, få veta mer om dem, för att kunna förstå deras skräckfilmsintresse. Farhågan infinner sig: riskerar Danielsson att överteorisera praktiken att titta på just skräckfilmer?

Var intervjuerna sker och var filmerna ses blir jag heller aldrig riktigt klar över. Det är dock en enorm skillnad om man ser en film ensam eller tillsammans med andra, om det är på video hemma eller på skräckfilmfestival på biograf, på dagen eller natten. Det kan väl heller inte vara ointressant vilka filmer forskaren såg tillsammans med informanterna – valda av vem? Eller *vilka* filmer som diskuterades på mailinglistan ”Rysare” – och *hur*? Eller vilken *typ* av skräckfilm som informanterna föredrar. Liksom vilka år som empirin insamlades/skapades, ty det har ju betydelse för de diskussioner som förs i det vidare samhället kring skräckfilm.

Författaren diskuterar knappt medieetnografi och vi får veta väldigt lite om hantverket och tankarna bakom. Medieetnografi är en av två förordade metodologier inom Cultural Studies-traditionen (receptionsanalys resp. medieetnografi). Medieetnografi är mer fokuserad på medieanvändning som vardagspraktik och använder sig framför allt av deltagande observation kompletterad av intervjuer. Danielsson gör tvärtom. Den till synes omfattande materialmixen är ganska ensidigt fokuserad på intervjuerna IRL.

Medieetnografi är dock tänkt att fokusera medier under användning och har som sin främsta teknik deltagande observation, dvs. studerar processer, snarare än enbart muntliga påståenden. Vi delges emellertid bara två fältanteckningar rörande informanternas pågående skräckfilmstittande. Här suddas skillnaden mellan forskningsintervjuer i största allmänhet och etnografiska intervjuer ut, eftersom intervjuerna inte vägs mot några observationer eller mot informanternas inbördes funderingar. Etnografiska intervjuer ska ju helst förtydliga, relativisera eller tillrättalägga forskarens tidigare gjorda observationer.

Inte heller tas möjligheterna hos korrespondensetnografi, här i form av virtuell etnografi, till vara. Citaten från hemsidor och e-mail är ytterst få (bara tio exempel, att jämföra med ca 60 – mycket korta – från intervjuer ansikte mot ansikte). Online-forskare har ju påvisat vissa fördelar med de självskapade gemenskaperna i diskussionsforum och mailinglistor, jämfört med de forskarskapade grupperna. De egenskapade tolkningsgemenskaperna är kanske mer ”autentiska” än de forskarstyrda? Virtuell etnografi kan ju i viss mån lösa ”observatörsparadoxen” i att inte kunna observera hur människor gör när de inte observeras, utan att man samtidigt observerar dem – och därmed förändrar deras agerande.

Avslutningsvis vill jag betona att Jonas Danielssons avhandling ändå är ytterst läsvärd och engagerande men att det, åtminstone för en filmforskare, är något svårt att se att *Skräckskönt* är framlagd i just etnologi. Jag efterlyser alltså främst en ”etnologifiering” av avhandlingen, när nu äntligen någon utanför filmvetenskap och medie- och kommunikationsvetenskap tagit sig an detta högtintressanta ämne. Det finns fortfarande så mycket mer att hämta från skräckcinemafilerna därute, men tiden är knapp. Skräckfilmsveteraner är ett utdöende släkte, i och med att intening längre totalförbjuds eller klipps.

Margareta Rönnberg, Gävle