

## Carnografi

### David Cronenberg og skriften på kødet

From the very beginning, or perhaps before it, the skin is the tablet on which the world is writing the shape that the individual will take.

Steven Connor: *The Book of Skin*

The skin is in the service of writing;  
for what is being touched, handled, or scratched  
into being is the flesh made word.

Janet Beizer: *Ventriloquized Bodies*

**Claus Krogholm** (f. 1960), ph.d. Har bl.a. redigeret *Ruinøs modernitet* (2000) og *Fotografiske dialekter* (2006). Redigerer i øjeblikket antologi om Marshall McLuhan. Har skrevet om Per Olov Enquist, Michael Strunge, Pablo Llambías, Johs. V. Jensen, Walter Benjamin, David Lynch, Quentin Tarantino m.m.

**Carnography** (from latin "carnis" meaning "meat" and Greek γραφή (grafi) "writing") is a neologism for writing, films, images, or other material that contains gratuitous amounts of bloodshed, violence and/or weaponry. It is named by analogy to pornography (although it is often mistaken for a portmanteau of "carnage" and "pornography", this is not strictly the case), and is sometimes referred to as "violence porn".

The mere depiction of violent acts, or of their results, does not necessarily qualify a film as carnography, just as the mere depiction of sex acts does not necessarily qualify a film as pornography. (*The Art and Popular Culture Encyclopedia*).

Ordet *carnography* blev angiveligt anvendt første gang i 1984 i *Time Magazine* som en beskrivelse af David Morrels roman *First Blood* (1972) – der nok er bedst kendt som forlæg for filmen af samme navn med Sylvester Stallone i rollen som John Rambo. Det bruges i dag som kategori blandt andet af bloggeren Jahsonic, der også står bag *The Art and Popular Culture Encyclopedia*, hvor ovenstående definition stammer fra. Under den kategori skriver Jahsonic om bl.a. Gustave Doré, Georges Bataille og Michael Haneke. I definitionen – der ikke er særlig præcis – står der, at det ikke er skildringen af voldelige handlinger alene, der kvalifi-

cerer noget som carnografi. Spørgsmålet er, hvad det så er.

Skulle man forsøgsvis udpege noget som carnografiens *urskrift*, så kunne det være Franz Kafkas "In der Strafkolonie" (skrevet 1914, men først offentliggjort i 1919). Som man nok ved, så foregår den i en fangelejr i en ikke nærmere bestemt koloni, hvor den gamle kommandant har opfundet en sindrig maskine, der med nåle skriver straffen på huden – og i kødet – af den dømte. En forskningsrejsende (som det hedder hos Kafka) får maskinen forklaret af en officer. Den dømte kender ikke på forhånd sin straf, men erfarer den gradvist, efterhånden som maskinen bearbejder hans krop og kød. Efter seks timer sker der noget:

Men hvor bliver manden så stille omkring den sjette time! Forstanden svinder bort selv hos den dumme! Det begynder omkring øjnene. Herfra breder det sig. Et syn, der kunne forlede én til at lægge sig med op under harven. Der sker jo ikke noget, manden begynder bare at tyde skriften, han spidser munden, som lytter han. De så, det er ikke let at tyde skriften med øjnene; men vores mand her tyder den med sine sår. Det koster ganske vist meget arbejde, han bruger seks timer, inden han kan læse. Men så spidder harven ham fuldstændig og kaster ham i graven, hvor han klasker ned på blodvandet og vattet. Så er retshandlingen forbi, og vi, jeg og soldaten, graver ham ned (Kafka, 1984: 123-24).

Der er tale om en form for illumination gennem kødet. Skriften er vanskelig at læse med øjnene, men tydes gennem kødet, når forstan-

den svinder bort. Georges Bataille mente som bekendt at se en tilsvarende forklarelse eller illumination i det berømte – eller berygtede – billede af "døden gennem de tusinde snit": en kinesisk henrettelsesmetode, hvor den dømte snittes med knive på sådan en måde, at døden indtræder så sent som muligt. Den dømte, der allerede har fået begge arme skåret af, samt fjernet store dele af brystkødet, er endnu i live på fotografiet. Hans ansigt er vendt op, og i hans udtryk ser Bataille på en gang lidelse og ekstase som en form for forklarelse (Bataille, 1972: 162).

Kafkas fortælling ender som bekendt med, at officeren indtager den dømtes plads i maskinen. Den tekst, der bliver indskrevet i hans kød, er: "Vær retfærdig!" Da den forskningsrejsende betragter hans ansigt efter henrettelsen, ser han ingen forklarelse:

Det var som det havde været i livet; der var intet tegn at se til den bebudede følelse af udsoning; det, alle andre havde fundet i maskinen, det fandt officeren ikke; hans læber var presset tæt sammen, hans øjne stod åbne og havde samme udtryk som i livet. Blikket var roligt og overbevist, gennem panden gik spidsen af den store jernpig (Kafka, 1984: 140).

Kafkas fortælling kan læses som en lignelse om den gamle og den ny orden, der bygger på forestillingen om indsigt i en esoterisk viden gennem kroppen; en indsigt der kun opnås, når "forstanden svinder bort". I den moderne verden har vi glemt den gamle viden; vi erfarer gennem forstanden, intellektet, ikke gennem kroppen. Der synes at være tale om en præmoderne, sakral form for illumination, der

er gået tabt i den moderne sekulære verden. Men som Slavoj Zizek har påpeget, så er problemet hos Kafka ikke nødvendigvis Guds fravær, men derimod at Gud er blevet alt for nærværende og dermed obskøn (Zizek, 1991: 146). Ikke længere åndelig og metafysisk, men stofflig som kød. Den obskøne gud er carnografisk.

## Kød og hud

Hos David Cronenberg finder vi hyppige referencer til kødet i form af *new flesh*. "Long live the New Flesh" lyder den næsten religiøse besværgelse i *Videodrome* (1983). Der er intet, der er entydigt hos Cronenberg, men der er en form for forklarelse gennem fusionen af menneske og teknologi, organisk og uorganisk, kød og metal, som er beslægtet med Kafka og "In der Strafkolonie". I *The Fly* (1986) oplever Seth Brundle en åbenbaring, da han er blevet genetisk fusioneret med en flue.

I'm beginning to think that the very process of being taken apart and put back together is like – coffee being put through a filter. It's somehow a purifying process, it's purified me, it's cleansed me, and I'll tell you, I think it's going to allow me to realize the personal potential I've been neglecting all these years that I've been obsessively pursuing goal after goal [...] I will say now, however subjectively, that human teleportation – molecular decimation, breakdown and re-formation – is inherently purging, it makes a man a king!

Han er på dette tidspunkt endnu ikke klar over, at der er en flue involveret i processen, men

tilskriver hele virkningen teleportationen; altså teknologien. Det er dog værd at erindre, at han også er blevet penetreret af teknologien, da en mikrochip ved et uheld har boret sig ind i ryggen på ham. Og det er netop på det sted, at insektet for første gang viser sig i form af nogle stride, nye hår, der vokser frem. Det er altså gennem teknologien, penetreringen af huden, nålene i kødet, at illuminationen – forestillingen om noget nyt – først bliver ført ind i kroppen. Men selv da det går op for Seth Brundle, hvad der er sket, er der en form for forklarelse: "I'm becoming something that never existed before. I'm becoming... Brundlefly. Don't you think that's worth a Nobel Prize or two?" Det er ikke en illumination, der peger bagud mod en præmoderne, sakral orden; men fremad mod en posthuman fremtid.

Det er som oftest kødet – *the New Flesh* – der bliver fremhævet hos Cronenberg. Men huden spiller også en central rolle. I *The Fly* er huden den grænseflade, hvor menneske, natur og teknologi mødes. Teknologien bryder gennem den humane grænseflade – Seths hud – i form af mikrochippen. Det sker udefra. Det modsvarer af insekthårene, der bryder gennem huden indefra. Huden bliver grænsefladen mellem teknologi (mikrochip) og natur (insekt); den bliver stedet, hvor de to fusioneres og frembringer det nye: Brundlefly. Mennesket er reduceret til at være den flade, hvorpå de to koder – teknologiens digitale og naturens genetiske – skrives.

Cronenberg har fokus på huden allerede fra starten. I hans anden spillefilm – *Crimes of the Future* (1970) – er det en hudsygdom – *Rouge Malady* – der frembringer radikale forandringer af mennesket. Årsagen til sygdommen er kosmetik opfundet af en *mad dermatologist*,

Antoine Rouge, fra "The Institute of Neo-Venerereal Disease". Sygdommen beskrives i filmen som en form for 'creative cancer'; et udtryk der er blevet opfattet som en generel beskrivelse af Cronenbergs værk: sygdommen er på den ene side destruktiv, dødbringende; men på den anden side også skabende, kreativ. Det er sygdomme, der skaber mutationer og dermed driver evolutionen. Hos Cronenberg er evolution ikke kun naturlig, men også et resultat af teknologi og kultur (Rodley, 1997: 80f). I *Rabid* (1977) er det en ny form for plastikkirurgi, udviklet på "The Keloid Clinic", der skaber forandringer. Hudtransplantationerne får som konsekvens, at patienterne udvikler sig til en form for vampyrer, der må have blod fra andre for at overleve. De udvikler et kanylelignende organ i armhulen, hvorigennem de kan suge blod fra deres ofre.

I *The Brood* (1979) er der tale om en radikal form for psykoterapi, udviklet af dr. Raglan på "The Somafree Institute of Psychoplasmics", hvor patienterne bearbejder deres traumer ved at projicere dem ud på huden. Det viser sig som udslæt, men hos en enkelt patient bliver det langt mere radikalt. Hendes traumer manifesterer sig som 'børn' – *the brood* – som ikke fødes på normal vis, men gennem store udposninger på huden. De har derfor ikke nogen navle; det mærke på huden, der på samme tid markerer forbindelsen til og adskillelsen fra moderen. Navlen er en indskrift på huden, der både betegner fødsel og død (Bronfen, 1998: 10). I *Videodrome* (1983), hvor begrebet *new flesh* introduceres, spiller huden også en rolle. Dels indvies protagonisten til den sado-masochistiske nydelse, der er en medvirkende faktor for udviklingen af *new flesh*, ved at iagttage, hvordan Nicki Brand brænder sig selv med en ci-

garet. Dels viser hans egen transformation sig først som en hudirritation – "a rash" – som han distraet bearbejder og dermed pirrer det nye kød.

I *Crash* (1996) er det hele filmen, der bliver overflade og dermed en form for generaliseret hud. Der er den samme erotiske besættelse af krop og metal, af menneskers hud og bilers lakering. Besættelsen af biluheld er analog til optagetheden af kroppens ar. Kroppens ar kommer af metallets penetrering af huden i biluheld. I en central scene får Ballard og Vaughan tatoveret 'ar' på kroppen. Dermed ophæves det 'tilfældige' – uheldet – og der bliver tale om en skrift på huden, der er parallel til den, vi så hos Kafka. Samtidigt peger tatoeringen frem mod *Eastern Promises*.

## Skriften på huden

Skrift er et mindre hyppigt tema hos Cronenberg. Men den spiller en afgørende rolle – igen – i *The Fly*. Selve processen – teleportationen – hvor Seth uforvarende bliver genetisk fusioneret med en flue, er repræsenteret i form af skrift. Vi ser processen udfolde sig på computerens skærm, hvordan kroppen – kødet – bliver nedbrudt i sine bestanddele og forvandlet til koder, skrift, der kan overføres gennem mediet og genfortolkes som *new flesh*. Da Seth indser, hvad der er gået galt i processen, er det ved at gennemspille forløbet på ny, og igen er det kroppen og kødet afkodet som skrift projiceret på skærmen (teknologi), der fører til erkendelsen. Der er altså tale om to parallelle grænseflader: huden og computerskærmen. Det er væsentligt i forhold til tematikken i *The Fly* – og hos Cronenberg i det hele taget. Der er ikke kun tale om, at menneske og insekt

bliver fusioneret til et nyt væsen: Brundlefly – altså naturlig evolution. Evolutionen er teknologisk. Det drejer sig i lige så høj grad om, at det er natur og teknologi, der fusioneres med mennesket som medie og med huden som grænsefladen, hvor koderne – bits og dna – mødes i en generaliseret skrift.

Skriften spiller naturligvis også en central rolle i *Naked Lunch* (1992), hvor forfatterens/kunstnerens relation til skriften er direkte tematiseret. Det får en cronenbergsk drejning i og med, at relationen er medieret gennem skrivemaskinen og dermed igen teknologien. Skrivemaskinen er dog ikke et neutralt medie, men en taktil og sanselig grænseflade mod skriften. Papiret er den passive modtagerflade, mens skrivemaskinen bliver den sanseligt-erotisk grænseflade, hvor det er forfatterens berøringer, der stimulerer maskinen til at frembringe skrift og skabe kunst. Skrivemaskinen bliver dermed en form for erogen zone, der i realiteten får karakter af hud.

I *Spider* (2002) spiller skriften en rolle i form af "Spiders" dagbogsnotater. Der er tale om en selvopfundet skrift, der skrives i alle retninger, og som derfor er ulæselig for alle andre. Det er en skrift, der lukker sig om sig selv, en indfoldet skrift hvor betydning må vige for den rene skrift-lig-hed. Det er skriftens materialitet snarere end dens betydning, der er tale om her. Det er dog ikke en betydningsløs skrift, da den netop betyder for "Spider", men betydningen er indfoldet i skriften og kan kun udfoldes gennem en kode, vi ikke har adgang til. Lad mig minde om, at skriften heller ikke var læselig med øjnene i Kafkas "In der Strafkolonie", men blev tydet gennem huden og kødet. Skriften folder sig først ud på huden og i kødet. Dermed peger *Spider* også frem mod

*Eastern Promises* og den rolle skriften spiller der.

I *Eastern Promises* er hud og skrift direkte tematiseret i form af tatoveringer. Medlemmerne af den russiske mafia *vory v zakone* ("Thieves in Law", våbenbrødre) har deres identitet og livshistorie indskrevet på kroppen som tatoveringer, der for den indviede beretter om, hvem de er, hvor de stammer fra, hvad de har gjort, hvor de har siddet fængslet og hvor de er placeret i mafiaens hierarki. Rykkes de op i hierarkiet, bliver det skrevet ind på kroppen i form af nye tatoveringer. En stjerne på brystet over hjertet vidner om loyalitet; en stjerne på knæet signalerer, at man ikke knæler for nogen.

*Eastern Promises* er i lighed med *A History of Violence* en tilsyneladende ligefrem historie, en genrefilm der spiller på publikums fortrolighed med konventionerne. "I go left, I go right, I go straight ahead – that's it", forklarer "chaufføren" Nikolai (Viggo Mortensen). Sådan tager filmens historie sig også ud, men ligesom Nikolai er andet og mere end "The Driver", så er *Eastern Promises* ikke så ligefrem, som den først giver indtryk af. Som altid hos Cronenberg, så handler det også om det eksistentielle: hvad vil det sige at være menneske? Og som altid så viser det sig også, at mennesket ikke kan forklares som én essens, en identitet. Der er flere identiteter, der eksisterer i forhold af mere eller mindre udfoldet eller indfoldet. Det så man i *The Fly*, hvor insektet gradvist blev foldet ud, mens mennesket tilsyneladende svandt bort. Men i filmens slutning – dens tragiske *Liebestod* – viste det sig ikke desto mindre, at mennesket fortsat eksisterede indfoldet i Brundlefly. I *Dead Ringers* er det de identiske tvillinger Elliot og Beverly Mantle, der i realiteten fremstår som et menneske, hvor Elliot er indfoldet



i Beverly, når denne er udfoldet og vice versa. I *Eastern Promises* er det de russiske emigranter, der har indfoldet Rusland i London. Mafiaen er så indfoldet i emigrantmiljøet i form af udadtil loydlige sociale foreninger og restauranter. Og endelig er der FSB-agenter infiltreret i mafiaen, hvor FSB er KGBs afløser, men underforstået at KGB blot er indfoldet i FSB. Der er en variation af temaet i de to kvinder Anna (Naomi Watts) og Tatiana. Den gravide Tatiana dør, men hendes barn bliver reddet. Anna, der tidligere har aborteret, tager det nyfødte barn til sig. Ingen af de to bliver udfoldet som mødre, men spejler hinanden: den ene levende med et dødt barn, den anden død med et levende barn. Barnet er det, der er indfoldet i dem begge, men udfoldelsen af identiteten som mor – fødslen – finder ikke sted. Filmens slutning indikerer i hvert fald, at det kun kan ske som en imaginær udfoldelse.

Et iøjnefaldende træk ved *Eastern Promises* – og i det hele taget ved Cronenbergs film i det 21. århundrede (*Spider* (2002) og *A History of Violence* (2005)) – er fraværet af ny teknologi i identitetsspørgsmålet. *Eastern Promises* er bemærkelsesværdig som mafiafilm ved, at der ikke findes et eneste skydevåben – revolver, pistol, gevær – i filmen. Der bliver udelukkende brugt kniv. Anna fortæller Nikolai om Tatiana, at hun var en pige, der døde på hospitalet. "I thought you did birth", siger Nikolai. "Sometimes birth and death go together", svarer hun. Kniven bliver i dette tilfælde selve essensen af dette forhold. Kniven bliver brugt til drab, men er også afgørende for, at Tatianas datter kan blive født ved kejsersnit. Der er heller ingen computere i filmen, men derimod bruges mobiltelefoner. Mundtlig kommunikation foregår med tidssvarende teknologi, men skrift optræ-

der kun som håndskrift – Tatianas dagbog og Nikolais meddelelse – og som tatoveringer.

Tatianas dagbog er som "Spiders" notater skrevet med en umiddelbart ulæselig skrift. Den er skrevet på russisk, og Anna er derfor afhængig af en person, der kan tyde skriften og oversætte. Det kan hendes onkel Stepan, men da han i første omgang nægter, søger hun hjælp hos restauratøren Semyon, der viser sig at have en særlig interesse i dagbogen, da han i virkeligheden er lederen af *vory v zakone*. Hans oversættelse formidles mundtligt – ikke på skrift. Da Stepan alligevel indvilger i at oversætte, så er det også som mundtlig oversættelse for Annas mor, der så skriver ned på engelsk (da Stepan ikke kan skrive på grund af sin gigt). Der er altså tale om en skrift, der aldrig bliver læselig. Det er selvfølgelig ikke tilfældigt, at det er en dagbog. Det er et strengt personligt skrift, der er et vidnesbyrd om identitet. I dette tilfælde altså en død persons identitet. "Forholdet til skriften er forholdet til kroppen.", som Roland Barthes har påpeget (Barthes, 2003: 70). I håndskriften er det kroppen, der sætter spor. Anna er interesseret i Tatianas identitet, fordi den er nøglen til det nyfødte barns identitet, men kommer derigennem på sporet af en for hende ukendt verden. Det er igen mafiaen, der er indfoldet i skriften. Ironien er, at det ikke er skriften i dagbogen, der ender med at fælde Semyon. Men det er alligevel kroppens skrift, nemlig hans dna.

Skriftens forhold til kroppen er naturligvis også centralt, når vi taler om tatoveringer. Her er der tale om spor, der er sat på kroppen. Tatoveringer markerer tilhørsforhold; at kroppen tilhører en anden. Derfor har tatoveringer historisk set ofte været forbundet med kriminalitet og afgivelser. Hvis mennesket er skabt i

Guds billede, så er mærker, der påføres kroppen, en skænding af skaberværket og en markering af, at man tilhører en anden end Gud; jvf. dyrets mærke (Connor, 2003: 82). I *Eastern Promises* vidner tatoveringerne om tilhørsforholdet til *vory v zakone* og placeringen i hierarkiet. Nikolai må afsværge sig sin familie og erklære sig selv for død, før han kan få de afgørende tatoveringer. Hans krop tilhører ikke længere ham, men er overgivet til broderskabet. "To make the one marked bear their own signs, to show forth as literally as possible their own character is at once to reduce them to the condition of a sign, and to degrade them to the conditions of a body." (Connor, 2003: 75).

Roland Barthes taler om to typer af skrift. Der er den hårde, sylens skrift, den der foretages med mejsel, skriverør eller pen i et mineralisk eller vegetabilsk materiale. Det er en *indskrift*. "Indskriftens betydning er på den ene side, at det skrevne ikke kan tages tilbage, bogstavet er irreversibelt [...], og på den anden side at skriften gælder for evigt, ensomt, i sig selv, på afstand af enhver læsning" (Barthes, 2003: 75). På den anden side er der den bløde, penslens skrift, den der skrives med kuglepen eller tuschpen, der snarere kærtegner materialet. Det er en skrift, der er reversibel, som kan slettes og skrives på ny. I *Eastern Promises* ser vi denne type skrift i dagbogen; det er en forgængelig skrift. Tatoveringerne er derimod sylens skrift; de er irreversible. Tatoveringer skrives ret beset ikke på huden, men under huden. Blækket føres ind under huden med en nål. Skriften er skrevet som et sår (der jo på græsk hedder *trauma*), hvor huden lægger sig som en beskyttende hinde over skriften, som dermed bliver 'evig'. "In marking the flesh, the law indicates that it is hard-

er, more enduring, than the soft, vulnerable flesh." (Connor, 2003: 83).

Det bliver særlig signifikant i to scener. I den første skal Nikolai skaffe et lig af vejen. Først vil han, forklarer han, fjerne tænder og fingre på liget. Det har naturligvis igen med identitet at gøre. Et lig kan identificeres på tænder og fingeraftryk. Vi ser, hvordan han klipper fingrene af liget, men ikke at tænderne bliver trukket ud. Vægten er altså lagt på fingrene. Ud over fingeraftryk så er fingre naturligvis også afgørende for skriften; man kan ikke skrive uden fingre. Det er i håndskriften, at identiteten kan aflæses. Ifølge Michel Serres sidder sjælen i fingerspidserne (Serres, 2009: 21). Derfor 'flyder' sjælen med over i skriften, når vi skriver i hånden. Fingeraftrykket er et sikkert vidnesbyrd om identitet. Som sanseorgan er huden speciel derved, at vi på samme tid kan røre og føle. Øjnene kan ikke se, at de ser; ørene kan ikke høre, at de hører. Men når vi rører vores egen hud, kan vi føle, at vi føler. Når vi rører os selv med fingerspidserne, folder vi os ind i os selv (Serres, 2009: 22). Uden fingre har vi ingen sjæl, men er ren overflade. Derfor klippes fingrene af den døde; som overflade kan han skrives på (og Nikolai bruger faktisk liget til at sende en meddelelse), men uden fingre er han frataget muligheden for selv at skrive.

Den anden scene er det meget omtalte opgør i det tyrkiske bad, hvor den nøgne Nikolai bliver overfaldet af to knivbevæbnede tjenere. Når han er nøgen, er han på sin vis reduceret til den rene eksistens. Det er kroppen, når den er mest sårbar. Når overfaldsmændene er bevæbnede med knive, så handler det også om fysisk nærvær. For at dræbe med kniv skal man være fysisk tæt på ofret. Cronenberg har påpeget, at knivene nok ser

eksotiske ud, men der er faktisk tale om knive, man bruger når man lægger linoleum. Det er altså knive, som håndværkere bruger. Dermed bliver brugen af knive sidestillet med håndskriften. Cronenberg siger videre: "It's almost like they're using their knives to re-tattoo Nikolai and change his identity by changing the marks on his skin." ("Foreign Affairs", 2007). Dermed bliver der nærmest tale om en form for palimpsest. Begrebet palimpsest stammer fra den tid, hvor man skrev på pergament. Det var et kostbart materiale, og når der var mangel på pergament, brugte man at skrabe den gamle skrift bort med en kniv, så pergamentet kunne bruges på ny. Man gjorde altså den irreversible skrift reversibel; men der blev spor tilbage, så det er muligt at rekonstruere den oprindelige skrift. Dermed er der igen peget på identitetsproblematikken hos Cronenberg. Hvor mange identiteter ligger som skjult skrift under den, der fremtræder på overfladen? Identitet fremstår som et overfladefænomen. Den er 'skin deep'. Identiteten er som en palimpsest, hvor der er andre identiteter under den aktuelle på overfladen; men den kan altid skrubes eller skæres væk, så der kan skrives nye identiteter på huden eller overfladen. Pointen hos Cronenberg er, at det vi ser på overfladen – skrevet ind på huden – altid er den aktuelle identitet. Der er et utal af potentielle identiteter, der vil kunne aktualiseres. Seth Brundle har potentiale til at blive Brundlefly. Tom Stall (i *A History of Violence*) rummer også Joey Cusack. Men pointen er også, at det potentielle ikke kun er en urealiseret, indre identitet. Der er ikke tale om en simpel fortrængningslogik. Det potentielle er i kødet, i det materielle, snarere end i psyken. Potentialer er i lige så høj grad noget, der påskrives sub-

jektet udefra gennem teknologi, videnskab, loven, sygdom ("creative cancer"), osv. Identitet er noget, der opstår i mødet mellem natur ("flesh") og kultur, og grænsefladen, hvor mødet finder sted, er i høj grad huden. Det er en grænseflade, der er taktile og stoflig, ikke åndelig og metafysisk. Identitet er i høj grad noget materielt.

Det gælder også for *Eastern Promises*, der ligger i klar, tematisk forlængelse af Cronenbergs øvrige film. Den adskiller sig fra de fleste andre film ved at lægge vægten på håndværk. Det er håndskrift, tatoveringer og knive, der er i fokus. Det er redskaber og værktøj frem for moderne teknologi. *Eastern Promises* er i den forstand påfaldende *lo-tech* i forhold til de tidligere films *hi-tech* og science-fiction præg. Men det drejer sig stadig om, hvordan redskaber og teknologi er determinerende for identiteten, og dermed for hvad det vil sige at være menneske – at eksistere.

"That's Heidegger in a nutshell" (David Cronenberg).

## Litteratur

**Barthes, Roland**, *Lysten ved teksten og Variationer over skriften*, Rævens Sorte Bibliotek: København, 2003.

**Bataille, Georges**, *Den indre erfaring*, Rhodos: København, 1972.

**Beizer, Janet**, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Cornell University Press: New York, 1994.



**Bronfen, Elisabeth**, *The Knotted Subject – Hysteria and its Discontents*, Princeton University Press: Princeton, 1998.

**Connor, Steven**, *The Book of Skin*, Cornell University Press: New York, 2003.

**Kafka, Franz**, "I fangekolonien", i *Dommen og andre fortællinger*, Gyldendals Tranebøger: København, 1984.

**Rodley, Chris** (ed.), *Cronenberg on Cronenberg*, faber and faber: London, 1997.

**Serres, Michel**, *The Five Senses – A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum: London, 2009.

**Taubin, Amy**, "Foreign Affairs", i *Film Comment*, September/October 2007.

**Zizek, Slavoj**, *Looking Awry - An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 1991.

## Web

*The Art and Popular Culture Encyclopedia*  
(<http://artandpopularculture.com>)

*Jahsonic* (<http://jahsonic.wordpress.com>)