

Masteroppgave

*Da skrekken kom til Norge –
en studie av hva som skremmer i norsk horrorfilm*

Av

Tommy Kvarsvik

Masteroppgaven er gjennomført som et ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som sådan. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veileder: Kaj Berseth Nilsen

Universitetet i Agder, Kristiansand

dato: 22. april 2009

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|----|
| Kapittel 1. Innledning | 3 |
| 1.1. Introduksjon av tema | 3 |
| 1.2. Problemstilling og formål..... | 6 |
| 1.3. Teoretisk og metodisk konsept..... | 8 |
| 1.4. Avhandlingens gang..... | 10 |
| Kapittel 2: Teori | 11 |
| 2.1. Historisk gjennomgang..... | 11 |
| 2.1.1. Gotisk litteratur..... | 11 |
| 2.1.2. Gotisk skrekk i nytt medium og monsterfilmer..... | 14 |
| 2.1.3 Trusler fra det ytre rom | 16 |
| 2.1.4. Moderne horror..... | 18 |
| 2.1.5. Postmoderne horror | 22 |
| 2.2. Hva er horror? | 25 |
| 2.2.1. Det uhyggelige, det fantastiske og det vidunderlige..... | 25 |
| 2.2.2. Horror som en modus | 30 |
| 2.2.3. Horrorrens motiver | 33 |
| 2.3. En psykoanalytisk forståelse av horror..... | 34 |
| 2.3.1. Freud og det uhyggelige | 35 |
| 2.3.2. Psykoanalytisk horrorforskning..... | 38 |
| 2.4. Hvorfor tiltrekker horror?..... | 40 |
| 2.4.1. Monsteret og det monstrøse..... | 40 |
| 2.4.2. Sentrifugale og sentripetale horrorfilmer | 43 |
| 2.4.3. Kroppsmetamorfose og objekter..... | 45 |
| 2.4.4. Zombier og kannibalisme | 47 |
| 2.4.5. Det feminine-monstrøse | 48 |
| 2.4.6. Horrorrens sjokk og spenning..... | 50 |
| 2.4.7. Den trygge horror | 52 |
| 2.5 Kritikk av den psykoanalytiske fortolkningen | 54 |
| Kapittel 3: Analyse av norske horrorfilmer | 57 |
| 3.1. Horrorfilm i Norge | 57 |
| 3.2. <i>Villmark</i> (2003) | 59 |
| 3.2.1. Handling | 60 |
| 3.2.2. Karakterenes fortid | 61 |
| 3.2.3. Tempo og dramatik | 62 |
| 3.2.4. Filmens tydelighet | 63 |
| 3.2.5. Et gruffullt mysterium | 64 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.6. Den mystiske Gunnar | 67 |
| 3.2.7. En overnaturlig løsning? | 69 |
| 3.2.8. En psykoanalytisk forståelse av <i>Villmark</i> | 71 |
| 3.2.9. Logiske brister | 74 |
| 3.3. <i>Naboer</i> (2005) | 76 |
| 3.3.1. Handling | 77 |
| 3.3.2. Når virkeligheten bryter sammen | 78 |
| 3.3.3. Det manglende monstret og det menneskelige monstret | 80 |
| 3.3.4. Seksuell skam og forherligelse av objekter | 83 |
| 3.4. <i>Fritt vilt</i> (2006)..... | 85 |
| 3.4.1. Handling | 86 |
| 3.4.2. To horrortradisjoner | 87 |
| 3.4.3. <i>Fritt vilt</i> som slasher-film..... | 88 |
| 3.4.4. Andre suksessfaktorer | 95 |
| 3.5. <i>Fritt vilt II</i> (2008) | 96 |
| 3.5.1. Handling | 97 |
| 3.5.2. Kampen mot det onde fortsetter | 98 |
| 3.6. <i>Rovdyr</i> (2008)..... | 101 |
| 3.6.1. Handling | 101 |
| 3.6.2. Mennesker som dyr | 102 |
| 3.6.3. Mennesker som kjøtt | 105 |
| 3.6.4. Slasher-elementene i filmen | 106 |
| 3.6.5. En seksuell perversjon..... | 108 |
| 3.7. <i>Død snø</i> (2009)..... | 109 |
| 3.7.1. Handling | 110 |
| 3.7.2. Første nivå: horrorhandlingen | 111 |
| 3.7.2.1. Horrorrens forvarsler | 112 |
| 3.7.2.2. Motivmessige likheter | 115 |
| 3.7.2.3. Nazizombier | 116 |
| 3.7.2.4. Den kannibalistiske metafor, objektene og moderen..... | 117 |
| 3.7.3. Andre nivå: det humoristiske..... | 120 |
| 3.8. Naturen og det norske aspektet..... | 122 |
| Kapittel 4: Avslutning | 128 |
| 4.1. Oppsummering | 128 |
| 4.2. Konklusjon | 130 |
| <i>Litteratur</i> | 132 |

Kapittel 1. Innledning

1.1. Introduksjon av tema

«Normalitetens møte med det umulige». Slik beskriver forfatter Tom Egeland det fenomenet vi på norsk både gjenkjenner som skrekk, grøss og horror.¹ En slik kortfattet beskrivelse vil imidlertid dekke mye mer enn bare horrorfiksjon, og fungerer like godt som en beskrivelse på andre former for fantastisk fiksjon.² Både i fantasy- og science fiction-fiksjonen blir vi stilt overfor hendelser og fenomen som ikke kunne funnet sted i vår virkelighet og bryter med vår forståelse av verden. Mens mens fantasy- og science fiction-fiksjonen automatisk lar det unormale bli normalt innenfor sitt univers og dermed ufarliggjør de tilsynelatende umulige hendelsene og fenomenene, er ikke det tilfelle i det vi kjenner som horror. En av de mest synbare forskjellene mellom sjangrene ligger nemlig i hvordan de umulige hendelsene blir forstått *innenfor* universet. Mens gjenferd blir regnet som noe helt naturlig og normalt i Harry Potter-universet, blir slike unaturlige fenomen oppfattet som skremmende i utallige horrorfiksjoner, og ikke nødvendigvis fordi gjenferdene opptrer truende på noen måte, men fordi de i det hele tatt eksisterer. Tom Egeland utdyper ved å skrive videre:

På sitt beste fungerer grøssere som en lek med alt vi frykter. Den gode grøsseren pirrer en angst dypt inne i deg – angsten for det som ikke er mulig, men som likevel skjer. Normalitetens møte med det umulige. Still deg selv spørsmålet: Hvordan ville du ha reagert om du så et gjenferd? Ikke et vesen med laken over hodet og raslende lenker, men et diffust ansikt i nattens mørke, en hvisken i øret ditt, en visshet. Frykten stammer nok ikke først og fremst fra redselen for dette vesenet i seg selv. Mest av alt, tror jeg, bunner frykten i at vi mister forankringen i virkeligheten. Vårt verdensbilde – vår grunnleggende forståelse av virkeligheten – blir ødelagt. (Egeland 2006: 344)

Hvordan kan en fiktiv fortelling gjøre alt dette? For at det Egeland skriver om skal kunne skje, tror jeg det i mange tilfeller må knyttes et bånd mellom leseren, eller seeren, og karakterene i fiksjonen. Det er ikke bare personene *innenfor* universet som blir skremt – horrorrens mål er at

¹ Det er for det meste begrepet 'horror' jeg kommer til å bruke i denne avhandlingen, men jeg vil der det føles naturlig også ta i bruk termene 'skrekk' og 'grøsser'. Siden 'horror' er et engelsk ord og normalt ikke brukes i det norske språket, vil det i enkelte sammenhenger være enklere å bruke de norske ekvivalensene, for eksempel hvis en skal snakke om «hva det er ved skrekkfiksjonen som er så skrekkelig», eller «hva det er ved grøsserne som får oss til å grøsse». I andre sammenhenger har det sin fordel å bruke den engelske varianten, for eksempel for å skille horror fra terror. Selv om de tre begrepene for enkelte kanskje vil ha en noe ulik mening, er det ikke mitt mål her å skille mellom de tre og jeg tror at det i denne sammenhengen heller ikke er noe stort poeng å gjøre akkurat det. Jeg velger i stedet å regne disse tre ordene som likeverdige i forhold til hverandre, og definerer det slik at de betyr det samme – nemlig det som på engelsk kalles 'horror'. Begrep som 'splatter' og 'thriller' må imidlertid ikke forveksles med disse, da det første er en subkategori til horrorren, mens det andre vanligvis ikke forbindes med horror i det hele tatt. Jeg vil komme tilbake til dette senere.

² Begrepet 'fiksjon' dekker her både litteratur, film, tegneserier, spill og andre medier fortellinger presenteres gjennom.

vi som leser eller ser på også skal skremmes! Slik blir horror en «lek med alt vi frykter», som Egeland skriver. Denne overføringen der vi identifiserer oss med fiksjonsuniversets karakterer og overfører en fantasiverden til vår virkelighet, er interessant fordi den kan være med på å forklare *hvordan* horror fungerer. Det Egeland sier her er altså at grunnen til at vi blir skremt av monstrene i fiksjonen er på grunn av selve *tanken på* at de skal dukke opp i den virkelige verden, noe vår virkelighetsforståelse ikke kunne tålt. Men dette er selvsagt ingen fullgod forklaring på verken hva horror er for noe, eller hvordan horror skremmer. En kan godt tenke seg horror der det ikke er mulig å identifisere seg med noen av personene i fiksjonen på en så enkel (og tradisjonell) måte som dette, og at både malerier, tegninger og musikk kan oppfattes som skremmende, til tross for at det der ofte ikke finnes et eneste menneske å identifisere seg med, er det liten tvil om. Når jeg nå skal skrive en avhandling om horrorfiksjon, er det likevel det narrative aspektet ved sjangeren jeg skal ta for meg. Det er dermed ikke sagt at grunnen til at ikke-narrativ kunst kan oppfattes som skremmende, ikke henger sammen med hvorfor også fiksjon kan oppfattes som det. Det overlater jeg imidlertid til andre å diskutere i detalj, selv om det i en diskusjon som denne vil være umulig ikke å gjøre seg tanker rundt akkurat dette. Jeg vil komme nærmere tilbake til disse problemstillingene senere.

Et annet spørsmål i forhold til horror er hvorfor folk i det hele tatt ønsker å bli skremt ved å utsette seg for horrorfortellingenes skrekk og grøss. Faktum er i alle fall at horror er populært og selger i stor skala, både i Norge og i utlandet. Stephen King er en av verdens mest solgte forfattere og har solgt mellom 300 og 350 millioner bøker («Stephen King», 2009). I tillegg har et stort antall av bøkene hans blir filmatisert og tjent inn store summer for filmselskapene. Og det er ikke lenger bare i Hollywood at det produseres horror på film. I store deler av verden lages det hvert år en rekke skrekkfilmer, for eksempel i Japan, der J-horror har blitt et eget fenomen. Også i Norge har horror de siste tiårene blitt stadig mer på moten, selv om det ikke er før etter årtusenskiftet at det også har blitt laget skrekkfilmer her hos oss. Sjangerens popularitet verden over har imidlertid hatt sin bakside, siden den stadige etterspørselen etter nye fortellinger udiskutabelt har ført til en rekke filmer og bøker som ikke har holdt så veldig høyt kunstnerisk eller litterært nivå. Men selv en del av disse har i enkelte kretser oppnådd stor popularitet, og omtrent fått kultstatus. Som Welch Everman skriver: «They have minimal budget, they are poorly written and directed, the production values are near zero, and the acting is appalling. A lot of these films, though are so bad they're good – or at least they're funny.» (Everman 1993: 213) Det er imidlertid mer den lojale «horror-kulten» enn de store massene som interesserer seg for denne typen film. Denne kulten er ikke nødvendigvis

interessert i filmene av samme årsak som den andre grupperingen horrorseere – de som ønsker å skremmes, men er ofte i stedet på jakt etter «det utsøkt smakløse, det billige og det ufrivillige komiske,» som Anders Giæver skriver. «En 'kalkun-klassiker' som *Plan 9 From Outer Space* (1959) går fortsatt sin seiersgang på filmklubber og cineast-kinoer verden over, hyllet som Den Dårligste Film Noensinne» (Giæver 1994: 9).

Når til og med det som blir ansett som «dårlig» oppnår en viss popularitet, om enn av helt andre grunner enn at en ønsker å bli skremt, skjønner en hvor populært horror er. Men hvem er egentlig disse menneskene som ser på horror? Den vanlige oppfatningen har vært at det først og fremst er ungdom og unge voksne, kanskje spesielt av det mannlige kjønn, som har aller størst interesse av sjangeren. Uten å ha gjort noen undersøkelse på dette er det kanskje farlig å slå fast om det stemmer eller ikke, men at det ligger en viss sannhet i denne oppfattelsen kan en heller ikke se bort fra. Å gjøre en analyse på hvorfor det eventuelt måtte være slik ligger utenfor mitt studieområde i denne omgang, men å få med to ganske ulike syn på den såkalte 'horrorfansen' kan likevel være interessant. Finn Skårderud skriver i en artikkel:

Den som fortsetter med storkonsumet av skrekk i godt voksen alder, er enten medieforsker eller medlem i kulten, eller begge deler. Om kulten er å si at den hos meg fremmer mer omsorg enn beundring. I kulten finnes samlermanien, detaljkunnskapen og smaksdømmingen. Kulten består gjerne av dårlig sosialiserte, intellektuelle menn med sans for splatter og effektene selvstendigjørelse (Skårderud 1994: 30-31).

Et helt annet utgangspunkt har Tom Egeland, som i samme artikkel som tidligere sitert skriver:

Jeg har en teori om at grøssere appellerer aller mest til lesere med velutviklet fantasi og et åpent og lekent sinnelag. De litterære feinschmeckerne avskyr sjangeren. Kritikerne har en tendens til å rynke på nesen. Noen ganger fordi bøkene er genuint dårlige – men også fordi noen kanskje er forutinntatte. Man "skal ikke" like sjangerlitteratur. Og man skal i hvert fall ikke like horror. Dem om det ... (Egeland 2006: 344).

Selv om horror i mange år ikke var ansett som høyverdig kunst, er dette imidlertid en oppfatning som til en viss grad er i ferd med å endres. Horror er ikke nødvendigvis lenger B-kultur, og også det etablerte kunstlivet har til en viss grad akseptert sjangeren. Når det skjer en slik holdningsendring skyldes det selvsagt flere årsaker som vil være for omfattende å gå i detalj på her. At anerkjente filmregissører som Stanley Kubrick tok tak i sjangeren med *The Shining* (1980) kan likevel nevnes som én faktor som kan ha hatt stor betydning. At

samfunnet har endret seg siden 1950-tallet da horror virkelig begynte å dukke opp i filmmediet er det likevel liten tvil om.³ Horror blir ikke lenger ansett som skadelig for barn, så lenge fortellingene ikke blir for voldsomme. Det skrives i dag et stort antall grøssere beregnet på barn og unge, også her i Norge, hvor det kanskje er spesielt innenfor barne- og ungdomslitteraturen at horrorfenomenet for tida lever aller best i sin skjønnlitterære form. I andre land blir det imidlertid også skrevet horrorlitteratur beregnet på voksne. I Sverige har for eksempel John Ajvide Lindqvist hatt stor suksess med sin vampyrroman *Låt den rätte komma in* (2007), som også er blitt filmatisert. Også innenfor spillverdenen dukker det stadig opp nye spill der handlingen er lagt i en form for skrekkunivers, og hvor spilleren så å si kan befinne seg inne i et levende mareritt der de skrekkeligste og umulige ting finner sted. Jeg vil imidlertid ikke komme noe særlig inn på akkurat denne formen for horror her, men vil i stedet konkludere med at horrorfiksjon – denne avhandlingens tema – lever i beste velgående.

1.2. Problemstilling og formål

Denne introduksjonen vil forhåpentligvis ha gitt et raskt innblikk både i hva horror er for noe, samt ulike syn som finnes på sjangeren. Som indikert flere steder er det nok av problemstillinger en kunne tatt tak i her, men det jeg i denne avhandlingen først og fremst vil velge å fokusere på, er likevel den prosessen som skjer når noe i horrorfiksjonen oppfattes som skremmende for mottakeren. Kort sagt: *Hva er det som skremmer ved horrorfiksjon?*

Et slikt spørsmål vil selvsagt henge sammen med en rekke faktorer på det psykologiske plan, og for å kunne forsøke å gi gode svar på spørsmålet, er det altså nødvendig å ha en viss mengde teorikunnskap på plass. Ikke minst vil spørsmålet om hva det er som skremmer, ha direkte tilknytning til spørsmålet *hvorfor* noe skremmer (noe introduksjonen ga en pekepinn på). Jeg vil gå nærmere gjennom dette i en egen teoridel.

Så langt er det ikke noe skiller denne avhandlingen i vesentlig grad fra andre studier som er skrevet tidligere om horrorfiksjon. Målet mitt er imidlertid ikke at dette skal være en ren

³ Horror-sjangeren har en del til felles med selve tegneseriemediet, som også begynte å bli populært på 1950-tallet. En del mennesker i Norge mente at tegneserier var direkte skadelig for barn og unge og ønsket å forby det. Dette gjaldt da også i USA, der horrortegneserier fra DC Comics begynte å bli populært. Når horror i dag nyter større anseelse i det etablerte kunstliv, er det noe som også gjelder for mediet tegneserier. Det må imidlertid påpekes at det finnes store forskjeller fra land til land, og en kan hevde at både tegneserier og horror står sterkere i andre land i Europa enn Norge. At det finnes ulike oppfatninger om horror ble i 2008 tydelig synliggjort da de kinesiske myndighetene innførte et forbud mot horror for å «control and cleanse the negative effect these items have on society, and to prevent horror, violent, cruel publications from entering the market through official channels and to protect adolescents' psychological health» (Reuters)

teoretisk tekst om horror, siden det som interesserer meg minst like mye som horror som et fenomen, er selve horrorfiksjonen – de skrekkelige filmene, de grøsselige tekstene. Nå er det imidlertid slik at horror presentert gjennom ulike medier nødvendigvis må ta i bruk ulike virkemidler for å oppnå de effektene de er ute etter, noe en studie av horror selvsagt må ta hensyn til. Å gjøre en slik sjangerstudie samtidig som en må ta hensyn til mediet sjangeren bruker, vil være en for omfattende oppgave for den plassen jeg har tilgjengelig her, noe som gjør at jeg først og fremst velger å konsentrere meg om horror presentert gjennom mediet *film*. Det endelige målet vil likevel være å kunne si noe mer generelt om horror, og som selvsagt også til en viss grad kan stemme for andre medier.

Så blir da spørsmålet hvilke filmer det er jeg skal studere. I motsetning til de mange tekstene som er skrevet om kjente klassikere som *Psycho* eller *The Shining*, har jeg i denne avhandlingen valgt å ta for meg *norske* horrorfilmer. For ti år siden ville dette vært et umulig område å studere, rett og slett fordi det på det tidspunktet ikke var mulig å oppdrive noe slikt som en norsk horrorfilm.⁴ Det er selvsagt også grunnen til at det ikke har blitt gjort noen omfattende studier av disse tidlige. I dag er situasjonen imidlertid en annen, og horrorfilm er i skuddet som aldri før. Antallet norske horrorfilmer dette tiåret har riktignok ikke ligget på mer enn ca. én i året i gjennomsnitt, men med tanke på at Norge er et lite land hvor det ikke produseres så altfor mye film hvert år (og at norske horrorfilmer tidligere var ikke-eksisterende) må dette sies å være en liten revolusjon. Jeg vil komme tilbake med en kort historisk oversikt over norsk horror som en innledning til del 3.

Filmene jeg vil se nærmere på her er i første rekke *Villmark* (2003), *Naboer* (2005), *Fritt vilt* (2006), *Fritt vilt II* (2008), *Rovdyr* (2008), og *Død snø* (2009). Det med andre ord en rekke filmer jeg ønsker å studere i forbindelse med spørsmålet «Hva er det som skremmer?», noe som både kan ha sine fordeler og ulemper. Ulempene er selvsagt at jeg ikke har mulighet til å gjøre noen detaljanalyse av hver enkelt film, og heller ikke en psykologisk studie med respondenter osv. Det er likevel ikke mitt mål her, siden dette først og fremst er en teoretisk avhandling. Selv om jeg studerer en del filmer ut i fra en bestemt problemstilling, er det likevel fenomenet horror som er det egentlige studieobjektet, og ikke hver enkelt film. Ved å se nærmere på en rekke ulike filmer håper jeg å kunne få fram ulike vinklinger og momenter som kan være interessante å ta med seg når jeg til slutt skal si noe mer generelt om horror. Ved å se på flere forskjellige norske horrorfilmer åpnes også muligheten for å kunne si noe

⁴ Enkelte vil hevde at *De dødes tjern* fra 1957 er en grøsser.

om et par ting som interesserer meg, knyttet til problemstillingen. For det første: hva kjennetegner norsk horror? Flere har påpekt at i mange av de norske horrorfilmene ser naturen ut til å spille en viktig rolle. Hvis dette stemmer, hvorfor er det slik? Er det noe ved (den norske) naturen i seg selv som skremmer? Selvsagt kunne dette spørsmålet ha vært en masteroppgave i seg selv, men jeg håper i alle fall å kunne komme med noen betraktninger rundt dette mot slutten av min studie av hva det er ved (norsk) horrorfilm som virker skremmende.

Et samtidig spørsmål jeg fra et teoretisk ståsted vil stille meg gjennom denne studien er: Hvorfor er horror så populært? Hva er det ved horrorsjangeren som fascinerer så mange mennesker, og som blant annet har sørget for den horrorrevolusjonen som har funnet sted innen norsk film det siste tiåret? For å oppsummere problemstillingene for denne avhandlingen, så vil altså *Hva er det som skremmer ved horrorfiksjon?* kunne ses på som en delproblemstilling, der det endelige målet er å svare på spørsmålet: *Hva skyldes horrorrens popularitet?* Avhandlingens formål vil dermed kunne la seg formulere på følgende måte:

Å undersøke norske horrorfilmer og finne ut hva det er i dem som skremmer, med det formål å peke på årsaker til sjangerens popularitet.

1.3. Teoretisk og metodisk konsept

For det første: En kan hevde at filmstudier ikke bør foretas av personer uten noen form for filmvitenskaplig utdannelse. Når jeg nå skal studere horror gjennom filmmediet er det først og fremst min interesse for film som gir meg den nødvendige bakgrunnen for en slik studie. Men selv om fokuset altså rettes mot film, er det likevel først og fremst fenomenet/sjangeren «horror» jeg er ute etter å studere og ikke spesielt horror på film kontra andre medier. Som tidligere nevnt vil likevel en god del av diskusjonene rundt horrorbegrepet også kunne brukes på andre medier. Grunnen til at jeg først og fremst velger å konsentrere meg om ett spesielt medium; film, formuleres godt av Steffen Hantke:

Critics who do read genre texts by focusing primarily on intrinsic features have, of course, produced valuable insight into their material (...) But their approach comes with a theoretical blind spot (...): they are not equipped to account for and negotiate the boundary between literary and cinematic texts. An intense focus on genre tends to blur critical vision to the peculiarities of the medium. This theoretical blindness is all the more problematic because horror is one of the rare genres that are defined not

primarily by period or formal idiosyncrasies, but by the effect they produce in the audience (Hantke 2004: viii).

At en horrorfiksjon oppleves annerledes for en person som sitter og leser en grøsserroman kontra en person som sitter sammen med mange andre og ser en horrorfilm på kino, kan en vanskelig nekte for. Å ikke ta hensyn til det mediet horrorfiksjonen presenteres gjennom, ville derfor vært umulig i en slik studie som dette. Det er også spørsmålet rundt publikum som gjør at det kan være vanskelig å vite hvilket litteraturteoretisk konsept en skal bruke i forbindelse med lesing (også gjennom film) av horror. Tzvetan Todorov påpeker i sin avhandling om fantastisk litteratur at så fort en begynner å fortolke og lete etter retoriske figurer i den fantastiske teksten, forsvinner det fantastiske (Todorov 1989: 58-59). Fantastisk litteratur, herunder også horror, skal tolkes bokstavelig! Rosemary Jackson påpeker videre i *Fantasy – the literature of subversion* at:

When it is 'naturalized' as allegory or symbolism, fantasy loses its proper non-signifying nature. Part of its subversive power lies in this resistance to allegory and metaphor. For it takes metaphorical constructions literally. [...] It could be suggested that the movement of fantastic narrative is one of *metonymical* rather than of *metaphorical* process: one object does not *stand for* another, but literally becomes that other, slides into it, metamorphosing from one shape to another in a permanent flux and instability (Jackson 1981: 41-42).

Det er med andre ord ikke slik at monsteret i horrorfiksjonen representerer vår frykt for et eller annet. En slik lesing av en skrekkfiksjon ville tatt bort det skrekkelige fra fiksjonen, noe som ville gjort at det ikke lenger var en skrekkfiksjon en leste. I stedet *blir* monsteret det vi frykter, nettopp fordi at vi ikke klarer å plassere det på noen fornuftig plass innenfor vår forståelse av verden. Monsteret må med andre ord tolkes bokstavelig (eller ikke tolkes i det hele tatt) for at horror skal kunne eksistere. Og da kommer en selvsagt til problemet som jeg mener gjør det vanskelig å vite hvilket litteraturteoretisk konsept en skal bruke i forhold til horror. På den ene sida er horror avhengig av at den ikke fortolkes men at den leses bokstavelig, altså at det er det som faktisk uttrykkes i teksten som bestemmer fiksjonens innhold. På den andre sida må leseren nødvendigvis tillegge teksten en form for mening for at den skal kunne virke skremmende. De sterke følelsesmessige reaksjonene horror gir må bety at det på en eller annen måte har skjedd en indre prosess i leseren der de ytringene han eller hun har fått presentert har blitt bearbeidet. Sånn sett kunne en anta at horror gir all makt over teksten til leseren, i tråd med for eksempel Stanley Fish og hans reader-response criticism, som sier at meningen i enhver ytring ikke ligger hos avsenderen, men hos mottakeren. Med andre ord vil ytringen bli forstått på et utall ulike måter, alt etter hvem som hører den og i

hvilken situasjon (Fish 1980). Dette står imidlertid i sterk kontrast til det jeg tidligere har skrevet om at horror ikke *kan* fortolkes, men at den må oppfattes bokstavelig. Det finnes altså en tosidighet i horror-sjangeren der leseren ikke skal gi fiksjonen mening, men samtidig gjør dette likevel, som jeg føler vanskelig lar seg forklare ved hjelp av de klassiske litteraturteoretiske retningene.

Svaret kan være å kikke på en rekke teorier utformet av Sigmund Freud, og som har blitt brukt mye i forbindelse med studie av horror: *psykoanalyse*. Det underbevisste og det undertrykte er to viktige stikkord her, da disse kan være med på å forklare de reaksjonene horror utløser hos mennesker. Spesielt essayet *das Unheimliche* som Freud skrev i 1917 har fått en viktig rolle i forbindelse med studier av horror, selv om det etter hver har blitt flere og flere som er kritiske til Freuds teorier. En del av disse formulerer sine synspunkter i essaysamlingen *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. I den kommende teoridelen vil jeg legge spesielt vekt på denne samlingen for å gi en forståelse av psykoanalyse satt opp mot horror, og hva som er fordelene og ulempene ved en slik måte å forstå horror på. Jeg vil også la psykoanalyse være en del av mitt teoretiske og metodiske konsept i studiene av de verkene jeg skal gå gjennom i del 3, men vil likevel ikke utelukkende basere meg på Freud. Ved å ta ulike teoretiske konsepter i bruk, der Todorov, Jackson og Freud allerede er nevnt, håper jeg å kunne se de verkene jeg skal gjennom fra ulike vinkler og forhåpentligvis få til en mer flerdimensjonal analyse. Jeg vil gå gjennom disse ulike teoriene i det kommende kapitlet.

1.4. Avhandlingens gang

Avhandlingen er delt inn i fire deler, der jeg i første del skisserer tema og problematikk, samt reflekterer litt rundt dette. Del 2 er en teoridel, der jeg presenterer aktuelle teoretiske konsepter i forhold til horrorfiksjon, først og fremst gjennom filmmediet. I del 3 kommer gjennomgangen og analysene av de norske horrorfilmene jeg har valgt å studere, mens jeg i fjerde og siste del vil avslutte avhandlingen, først ved å komme med en kort oppsummering, og deretter en konklusjon.

Kapittel 2: Teori

2.1. Historisk gjennomgang

For å kunne forstå hvorfor og hvordan horror-sjangeren har blitt som den har blitt og hva som kjennetegner dagens horror – også den som lages i Norge, er det nødvendig å ta et historisk tilbakeblikk på sjangerens utvikling.

Å fastslå nøyaktig når all form for horror oppsto er selvsagt umulig. Gjennom alle tider har mennesker fortalt skremmende historier til hverandre, for eksempel over leirbålet en sen kveldstime, eller på en ensom hytte et sted i fjellet. En kan ikke minst tenke seg at dette har vært tilfelle i det spredt befolkede Norge, der muntlig historiefortelling i form av skremmende eventyr- og mytefortellinger har sterke tradisjoner. Like lenge som de skremmende historiene har blitt fortalt, har nemlig også *redselen* eksistert. Jostein Gripsrud skriver:

Redselen har alltid tilhørt menneskenes tilværelse. Bare gullaldermyter og framtidsutopier er uten. Det er følgelig ikke enkelt å historisere 'redselen' i allmennhet. Samtidig synes det klart at vi nå i stor utstrekning frykter andre ting enn de som fortalte eventyr for Asbjørnsen og Moe: De var nok reddere for naturytringer enn kulturytringer – med oss er det som regel omvendt (Gripsrud 1989a: 11).

Hvorfor ikke troll og tusser i dag oppfattes som like skremmende som tidligere vil jeg komme nærmere tilbake til.

2.1.1. Gotisk litteratur

En regner vanligvis at det vi i dag definerer som «horror» har sitt opphav i den såkalte *gotiske* litteraturen som begynte å dukke opp på andre halvdel av 1700-tallet. At en har valgt å gjøre det, har nok sammenheng med at dette var romaner i skriftlig form, mens for eksempel eventyrene først og fremst var en muntlig tradisjon. Men som nevnt var altså ikke skremmende historier noe nytt fenomen da Horace Walpole fikk utgitt *The Castle of Otranto* i 1764, en roman som regnes som den første gotiske romanen – og også var den første som selv kalte seg for det. Førsteutgaven av boka lot som om den var en oversettelse fra italiensk av et manuskript som var trykket i Napoli i 1529 og nylig var blitt gjenoppdaget i et bibliotek tilhørende en «en gammel katolsk familie i Nord-England». Det ble videre hevdet at det italienske manuskriptet hadde sitt opphav i et enda eldre manuskript, kanskje så gammelt som fra korstogenes tid i Middelalderen. I senere utgaver av romanen innrømmet imidlertid Walpole at det var han som hadde skrevet historien. I et forord til andreutgaven skriver

Walpole: «The favorable manner in which this little piece has been received by the public, calls upon the author to explain the grounds on which he composed it» (som) «an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success...» («The Castle of Otranto»). Mens mange på denne tida ønsket at litteraturen skulle gjenspeile virkeligheten, tilhørte altså Walpole dem som hevdet at en også kunne skrive om ting som bare kunne finne sted i fantasien. Mens førsteutgaven ble godt mottatt av kritikerne fordi de trodde på at dette faktisk var skrevet en gang mellom 1095 og 1243 da korstogene fant sted, forandret tonen seg da Walpole innrømmet at det var han som hadde skrevet romanen. Historien ble da i stedet beskrevet som absurd (ibid).

Selve ordet «gotisk» henger sammen med den tyske folkegruppen goterne, som er en av dem som har fått ansvaret for romerrikets fall. Under den senere renessansen (rundt 1530) ble ordet «gotisk» heller brukt som en nedsettende betegnelse på det italienerne mente var en grov, smakløs og kaotisk kunststil som etter deres oppfatning kom fra denne folkegruppen («Gotisk kunst»). Det gotiske ble dermed forbundet med middelalderen – alt mellom romerrikets oppløsning og gjenoppdagelsen av det klassiske i renessansen. «Det klassiske sto for det velordnede, enkle og rene, mens det gotiske sto for noe kaotisk, overdrevent ornamentert, det ville og usiviliserte» (Gripsrud 1989a:11). Med renessansen kom etter hvert også opplysningstida, der fornuften sto i sentrum for en ideologi med viten, frihet og lykke som idealer. Mens kirken mistet mye av den makten den hadde hatt tidligere, ble naturvitenskapen utviklet og kunne forklare mange av de naturfenomenene tidligere kun religion hadde kunnet finne en årsak til («Opplysningstid»).

Det var altså med et slikt utgangspunkt Walpole lanserte sin «gotiske roman», med tydelige henvisninger til middelalderen og den verdensoppfatningen som hersket da. Jonathan L. Crane skiver:

In offering an explanation for all the things of this world, the empirical enlightenment stripped mystery and awe from experience. Horror attempts to restore a measure of enigmatic frisson to a denatured world shorn of dark secrets. No matter how efficacious scientific praxis may be, a world without mystery is an altogether dull place. As a rejoinder to omnipotent method, horror offers a world where there are more things in heaven and earth than science may dream of (Crane 2004:153).

Det dukket etter hvert opp flere slike gotiske romaner som talte både Opplysningen og naturvitenskapen midt i mot, for eksempel Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*. I 1790-

årene var faktisk den gotiske romanen blitt så populær at den dominerte det britiske romanmarkedet, men den møtte samtidig en sterk moralsk preget kritikk for sine detaljerte skildringer av umoral, vold og «det unaturlige». Også den nye sjangerens stil, for eksempel dens kraftige overdrivelser, ble kritisert, men Jostein Gripsrud påpeker med utgangspunkt i Peter Brook, at de gotiske fiksjonene på mange måter er en underart av den mer generelle klassen av melodramatiske tekster, som også var glad i stiliserte overdrivelser. «Men melodramaet var stort sett alltid grunnleggende moralsk oppbyggelig innrettet, like opptatt av å vise fram den reine dyden, det Gode, som det Onde. Som regel skulle det Gode seire til slutt. I motsetning til dette har den gotiske fiksjonstradisjonen vært fiksert på alt det den gode moralen fortrenger, forkaster og forbyr» (Gripsrud 1989a:12).

Den tidligere nevnte *The Mysteries of Udolpho* (der handlingen er lagt til to hundre år før romanen ble utgitt), handler i likhet med en rekke senere gotiske romaner om en kvinne som bor på et slott (som ser ut til å være besatt av onde krefter), og som blir forfulgt av sin ektemann. Mennene i disse historiene er gjerne eldre og alltid mektigere enn de kvinnelige heltene, og har ingen betenkeligheter med å bruke vold mot hustruene sine. Tania Modleski knytter denne kvinneorienterte typen av gotiske romaner til den borgerlige samlivsformen som eksisterte på 1700-tallet. Da kvinnene ble gift ble de tvunget til å forlate sine vante omgivelser og legge sitt liv i en maktfull, fremmed manns hender, i hans bolig på et isolert sted. Denne ekteskapelige ordningen førte til klaustrofobiske og paranoide fornemmelser, og i de gotiske romanene kommer altså denne paranoiaen til uttrykk gjennom sin overdrevne, stiliserte form. Og ikke minst – i romanene *er* det grunn til å frykte ektemennene, som faktisk ønsker å pine, plage og drepe dem (ibid). Dette viser hvordan virkelige redsler ble tatt opp av den gotiske fiksjonen. Men i stedet for å berolige og fortelle at det er ingen grunn til å frykte noe som helst, gjør altså disse romanene det stikk motsatte og forteller at det er all mulig grunn til å være redd!

Rosemary Jackson peker på at den gotiske litteraturen endret seg fra de første romanene som ble skrevet og til forfattere som M. G. Lewis, Mary Shelley og Charles Maturin begynte å skrive i en retning som både gikk fra det «uhyggelige» til stadig flere innslag av det overnaturlige, samtidig som det ble også ble mer fokus på indre psykologiske konflikter:

Their introduction of supernatural agents – ghosts, magic, animation – to aid human affairs by restoring justice and moral order, reveals a longing for an idealised social order to replace the one which was in the process of being destroyed by emergent capitalism. As Gothic undergoes transformations (...) it

develops into a literary form capable of more radical interrogation of social contradictions, no longer simply making up for a society's lacks. It is progressively turned inwards to concern itself with psychological problems, used to dramatize uncertainty and conflicts of the individual subject in relation to a difficult social situation (Jackson 1981:97).

I Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) kommer denne lengselen etter noe annet enn virkeligheten tydelig til syne. Her har vitenskapen kommet så langt at mennesket (i form av dr. Victor Frankenstein) faktisk er i stand til å skape nye mennesker uten å følge naturens gang. Resultatet blir en navnløs skapning (ofte omtalt som «Frankensteins monster»⁵). Å kontrollere «monsteret» viser seg å være umulig, og det hele får katastrofale følger både for omgivelsene og dr. Frankenstein selv. *Frankenstein* blir dermed historien om hvordan vitenskapens framskritt fort kan slå tilbake med ødeleggende kraft, samtidig som det å overta Guds rolle og gjøre mennesket til herre over liv og død, også kan få katastrofale følger.⁶ Det er også viktig å påpeke at det ikke er skapningen Frankenstein skaper som er «den onde» i fortellingen og skaper skrekken. Ondskapen er blitt internalisert i mennesket og dets psykiske egenskaper, mens monsteret bare er et uheldig offer.

Andre av de tidligste horrorforfatterne tok selvsagt opp andre temaer og konflikter, og jeg vil komme inn på noen av disse senere i teorigjennomgangen. Etter å ha mistet mye av sin popularitet rundt 1820-tallet, men likevel blitt holdt i live av for eksempel Edgar Allan Poe, fikk den gotiske sjangeren en oppsving rundt 1880-tallet, takket være forfattere som Bram Stoker og Robert Louis Stevenson. Også Charles Dickens tok i bruk gotikkens atmosfære og melodrama i sine historier. Mange regner likevel H. P. Lovecraft som mannen som innenfor skjønnlitteraturen banet vei for en ny type horror.

2.1.2. Gotisk skrekk i nytt medium og monsterfilmer

Før vi beveger oss så langt, er det imidlertid nødvendig å se hvordan den gotiske skrekken på begynnelsen av 1900-tallet også ble en del av det nye filmmediet. Allerede med stumfilmene inntreden rundt 1890 ble det laget skremmende filmer, både i USA, Japan og Tyskland. Spesielt stumfilmene laget i Tyskland på 1920-tallet, med en stil kjent som *tysk ekspresjonisme*, har i ettertid nytt stor anseelse for sin nyskapende og eksperimentelle stil. *Das Cabinet des Dr. Caligari* hadde premiere i 1920 og Rick Worland skriver at denne og

⁵ En vanlig feil er også å kalle skapningen for «Frankenstein», til tross for at dette er navnet på skaperen.

⁶ Dette er også en tankevekker i våre dager da det Mary Shelley en gang fantaserte om, ved hjelp av genteknologi faktisk er blitt en reell mulighet.

andre tyske filmer i same stil på denne tida hadde så stor innvirkning at de påvirket europeiske og amerikanske horrorfilmer de neste 30 årene:

What so distinguished *The Cabinet of Dr. Caligari* was not its story but its style. The film achieved a unique and influential look by basing the design of sets, lighting, costumes, and even acting performances on the tenets of modern art, particularly the branch arising in Germany in the 1910s called Expressionism. *Caligari's* settings, some simply painted on canvas backdrops, are weirdly distorted, a jumble of clashing, oblique angles, with caricatures of narrow streets, misshapen walls, odd rhomboid windows, and leaning doorframes. Effects of light and shadow were rendered by painting black lines and patterns directly on the floors and walls of sets (Worland 2007:44).

Med sin forvridde framstilling av den ytre verden og sterke fokus på skygger, har i tillegg til denne filmen også *Nosferatu* (1922) blitt stående igjen som en klassiker blant de tyske ekspresjonistiske filmene, ikke minst fordi det også var den første vampyrfilmen. Filmen var i all hovedsak en adaptasjon av Bram Stokers roman *Dracula* fra 1897, og var dermed med på en tidlig trend blant de første horrorfilmene – overføring av gotiske romaner til filmmediet. Allerede i 1910 ble det i USA laget en stumfilmversjon av Mary Shelleys *Frankenstein*, men det er likevel den versjonen som hadde premiere i 1931, som har blitt stående igjen som den mest kjente filmversjonen av fortellingen. Lydfilmen hadde blitt introdusert noen få år tidligere, og blant annet filmstudioet Universal begynte nå å satse på å gjøre kjente gotiske romaner om til film. Shelleys *Frankenstein* og Stokers *Dracula* ble de to første Universal laget, og flere andre fulgte det nærmeste tiåret. Også Paramount Pictures fulgte den nye trenden og kom samme år med sin filmversjon av Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.⁷ Rick Worland kaller dette «The 'Golden Age' of Hollywood Horror» i sin gjennomgang av horrorfilmens historie (s. 55) og det var disse filmene som virkelig gjorde horror på film populært blant publikum. En film som *Frankenstein* ble så populær at den også fikk flere oppfølgere – det vil si nye filmer som spant videre på den originale historien.

Felles for mange av disse filmene var deres sterke fokus på monstre som utløsende faktor for skrekk. Jeg vil diskutere monsteret i nærmere detalj senere, og her nøye meg med å nevne det mange av disse ofte overdimensjonerte monstrene hadde til felles i historiene på et mer overfladisk plan – de hadde en enorm ødeleggende kraft som truet alle som var så uheldige å

⁷ Denne historien, opprinnelig utgitt som roman i 1886, hadde allerede blitt gjort om til film en rekke ganger under stumfilmperioden, og ti år senere, i 1911, kom nok en adaptasjon, denne gangen av studioet MGM. I likhet med mange av de andre mest kjente gotiske romanene har den også blitt filmatisert en rekke ganger senere («Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde»).

komme i veien for dem. I motsetning til andre antagonister var deres evne til å skape kaos likevel ikke noe de valgte selv – det var som oftest instinkter som styrte dem. Dette gjaldt for eksempel for Larry Talbot som i *The Wolf Man* (1941) blir bitt av en ulv og forvandles til en varulv. Som varulv er ikke Talbot i stand til å kontrollere sine egne handlinger, og styres heller av en ulvs instinkter. Monstrene er dermed offer for uheldige omstendigheter, siden det som oftest ikke egentlig bor noe ondt i dem. På grunn av måten de opptrer på blir de likevel regnet som en «ond» faktor som truer samfunnet.

Finn Skårderud beskriver gangen i det vi kan kalle «den klassiske horrorfilmen» på følgende måte: «En tilsynelatende harmonisk normalitet råder, monsteret truer dette, de gode beseierer monsteret, og normaliteten gjenopprettes. Det gode har beseiret det onde, men selv om monsteret er drept, bevares som regelen muligheten for at det i en eller annen utgave kan dukke opp igjen. En hånd stikker opp av graven» (Skårderud 1994:37). Skårderud mener derfor at den klassiske horrorfilmen innehar en «puritansk moral». Når det gjelder selve monsteret beskriver Skårderud det som «fattig på individualitet»: «Vi blir kjent med dets skygger og egenskaper, men ikke dets historie og psykologi. I mange henseende er monsteret fremstilt nøytralt (...) På trettitallet var monstrene i amerikansk film utlendinger fra en diffus fortid. De kom gjerne fra Sentral-Europa. Men samtidig var det umulig å stedfeste det scenografiske landskapet» (s. 36). På denne måten ble altså både monstrene og det miljøet handlingen utspilte seg i relativt fjernt for de amerikanske kinogjengerne. Det finnes dog unntak, som for eksempel *King Kong* (1933) der det er New York som trues av den gigantiske gorillaen.

2.1.3 Trusler fra det ytre rom

På 1950-tallet skjedde det et skifte i de amerikanske horrorfilmene. Mens handlingen i både den gotiske litteraturen og mange av de første horrorfilmene hadde vært lagt til fortida, ble filmene nå gjort nåtidige og mer relevante for publikum. Det var ikke lenger i et ubestemmelig sentraleuropeisk land handlingen skulle foregå – det var hjemme i USA. Og det var heller ikke gigantiske monstre som lenger skulle skremme. Disse ble nå i stedet nesten latterliggjort, for eksempel ved å opptre i komedien (!) *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948).

Kanskje var virkeligheten faktisk blitt verre enn den skrekken 1930-tallets horrorfilmer hadde å tilby. Andre verdenskrig krevde 50 millioner menneskeliv, og selv om det var mye bedre

økonomiske tider nå enn det hadde vært i 1930-tallets USA, utgjorde Sovjetunionen og kommunismen, sammen med trusselen om bruk av atombomber, en økende fare. Det var under slike omstendigheter science fiction fikk sitt inntog i skrekkens verden:

That science fiction became a viable Hollywood genre for the first time in the midst of the Cold War hardly seems coincidental considering its two major themes in the 1950s: invasion of Earth (that is, the United States) by aggressive, often technologically superior aliens; and the pervasive dread of atomic weapon, typically imagined as a revolt of nature in which irradiated monsters ravage entire cities (Worland 2007:77).

Et eksempel på en av de mange filmene fra denne perioden som handlet om at verden ble invadert av ondsinnede romvesener er *The War of the Worlds* (1953). Selv om det var første gang at historien ble lansert på film, ble den allerede i 1898 utgitt som roman av tidligere nevnte H. G. Wells – en av de aller første science fiction-forfatterne. Selv om Wells nok ikke mente det slik opprinnelig, var inntrengerne fra rommet i denne og lignende filmer på 1950-tallet etter manges mening et symbol for det kommunistiske Sovjet. Uansett hvem en så på som fienden, var det likevel ingen tvil om hvem kom seirende ut av kampene: USA og de gode kreftene. Dette gjaldt også for den andre typen science fiction-sjanger Worland nevner: radioaktive monstre som truet med å ødelegge sivilisasjonen. Monstrene var med andre ord ikke helt borte, men hadde nå fått en ny rolle i form av å være en trussel ikke bare for de nærmeste omgivelsene, men for hele samfunnet – i verste fall hele planeten. En skapning som hadde et slikt ødeleggende potensial var dinosauren Godzilla, opprinnelig i en japansk film fra 1954, og senere i amerikanske versjoner. At det var nettopp i Japan denne gigantiske radioaktive mutanten ble skapt, er kanskje ikke så merkelig, med tanke på at Japan var eneste land som var blitt angrepet av atombomber. Rick Worland skriver: «It seemed that the further science fiction went towards ever less plausible fantasy in the 1950s, the more clearly it revealed immediate and tangible fears» (s. 78).

Selv om horror nå altså til en viss grad hadde skiftet form og innhold, var det likevel mye science fiction-skrekken hadde til felles med den klassiske formen for horror. Knut Ove Eliassen skriver:

Femtitallets og det tidlige sekstitallets skrekkin filmer fremstilte alltid skrekkens onde årsak, monsteret, som 'noe' utenfrakommende som brøt inn i en selvberende sosial harmoni. Monsteret var en ekstern trussel mot den etablerte sosiale orden (*the American Way of Life*). Man kan si at det som monstrøsitet besto i, nettopp var denne trusselen mot *status quo*. Det onde er i disse filmene jevnt over ensbeskyttende med 'det katastrofiske' og sivilisasjonens undergang. Dermed markerte nedkjempelsen av monsteret samtidig en retur til tingenes normale tilstand, og en gjenopprettelse av den

sivilisatoriske orden monsteret hadde utfordret og satt på spill. Overvinnelsen av monsteret markeres derfor gjerne som en feiring av kollektivet (Eliassen 1994:137-138).

Eliassen finner en formmessig likhet mellom disse filmene og kriminalfortellingen, men påpeker at det i horrorfilmene ligger en mye større vekt på kollektive verdier (ibid). Felles er likevel at de gode samfunnskraftene til slutt klarer å forsvare de verdiene som blir truet. På 1960-tallet var det imidlertid en ny type horror som sto i fokus.

2.1.4. Moderne horror

I Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) er det ikke noe stort monster eller utenomjordiske vesener som truer, og det later heller ikke til å foregå noe overnaturlig. Det skremmende elementet er i stedet et helt vanlig menneske, nemlig motellverten Norman Baites. Det er likevel ikke før på slutten av filmen en blir klar over at det faktisk er Norman som er morderen i fortellingen, og at han og det vi tidligere har trodd var moren hans, er én og samme person. Samtidig blir vi også klar over at Norman lider av en alvorlig form for schizofreni. Et nytt element har dermed blitt trukket inn i horrorrens verden: den indre psyke. Vi blir klar over at Norman har store psykiske problemer (han er en «psycho»), men dette er det ikke mulig å se på han. Astrid de Vibe påpeker at «det mest skremmende ved filmens Norman er nettopp at han tilsynelatende ser så normal ut» (De Vibe 1994:52). Hans morderiske tendenser finnes bare inne i hans syke (men ikke-synlige) sinn. I en verden full av Norman-lignende skikkelser, kan en dermed aldri vite hvem en skal frykte, siden både «de gode» og «de onde» ser helt like ut. I forhold til filmene fra tiåret tidligere, har det altså skjedd et skille i synet på mennesker. Mens det tidligere var monstrene og romvesenene som var truslene, er det nå *menneskene* og deres ustabile sinn som utgjør faren.

I et forsøk på å beskrive moderne horror skriver Cosimo Urbano:

What *Psycho* proves is that (...) what is essential to the modern horror film is not the mere presence of a monster but a set of peculiar and specific feelings that the films elicit in their viewers. (...) (W)hat is characteristic of, and necessary to, the modern horror film is neither its monsters nor its typical narrative patterns, but rather a specific spectatorial affect, namely anxiety (Urbano 2004:25).

Andre vil imidlertid hevde at «Det syke mennesket» bare er monsteret i en ny skikkelse, for eksempel John Cawelti som sier at «horror portretterer et monster, uhyre eller et sykt menneske og dets ødeleggelser, dvs. i de fleste tilfeller handler det om mord eller muligheten for at et mord kan inntreffe» (De Vibe 1994:51). Sett med et slikt syn er det kanskje ikke så

veldig mye som skiller *Psycho* fra tidligere horror-filmer. Det er imidlertid flere elementer i filmen som viser at det var i ferd med å skje en endring innen horror-sjangeren da filmen ble lansert. Et viktig stikkord er i så måte *sjokk/overraskelse*. I en scene i filmen tar den kvinnelige hovedpersonen en dusj og alt later til å være i sin skjønneste orden. Plutselig blir dusjforhenget dratt bort og en skikkelse begynner å stikke henne med en kniv. Samtidig som dette skjer får filmen raskt en dramatisk bakgrunnsmusikk, og kvinnen begynner å skrike høyt og voldsomt. En slik form for sjokkeffekt var tidligere svært lite brukt, og med tanke på at horrorfilmen hadde sitt utspring fra den gotiske litteraturen, er det kanskje ikke så veldig merkelig. I romanen som *Psycho* er basert på blir drapene i historien nærmest nevnt i en bisetning, og i stedet blir det lagt vekt på etterarbeidet med å skjule sporene for politi og etterforskere (De Vibe 1994: 58). I filmen, derimot, er altså meningen at seeren skal bli skremt av den plutselige dramatikken som oppstår – helt i tråd med den tidligere nevnte tanken at det ikke lenger er mulig å forutsi hvor og når «det skrekkelige» skal oppstå. Cosimo Urbano skriver at «filmmakers often play upon what psychologists call the ‘startle response,’ an innate human tendency to ‘jump’ at loud noises and to recoil at fast movements. This tendency is, as they say, impenetrable to belief; that is, our beliefs won’t change the response. It is hardwired and involuntary» (Urbano 2004:22). Det er med andre ord umulig ikke å bli skremt av den uventede dramatikken som plutselig oppstår. At akkurat denne dusjscenen fra *Psycho* i ettertid har blitt stående som et av de mest minneverdige øyeblikkene fra filmhistorien, henger nok sammen med at det som skjedde faktisk *var* helt uventet for publikum. Tidligere horrorfilmer hadde ikke brukt en lignende sjokkeffekt i samme grad.

At scenen blir spesielt godt husket, har selvsagt også en annen grunn. Det var ikke bare det at en brått gikk fra harmoni til dramatik – det var også grufulle bilder en plutselig ble konfrontert med. En skikkelse med en kniv som gjentatte ganger stikker en forsvarsløs (til og med naken) kvinne, var ikke hverdagskost i 1960, og den sterke fokuseringen på blodet til kvinnen som renner ned i sluket etter at hun er død, var heller ikke sånt en forventet skulle dukke opp på film. Astrid de Vibe skriver at mange filmforskere, spesielt kvinner, ser på *Psycho* som den aller første slasher-filmen (De Vibe 1994:53) – en sjanger som de kommende tiårene kom til å spille en viktig rolle i horrorfilmhistorien. Jeg vil diskutere denne typen film nærmere etter hvert, og her i stedet nevne et viktig aspekt ved denne typen film og som etter *Psycho* kom til å spille en viktig rolle i horror-sjangeren: fokuset på grafisk vold. Selv om vi bare ser at morderen gjentatte ganger hogger til og ikke selve hendelsen at knivbladet skjærer gjennom huden til kvinnen, ble horrorren i årene etter *Psycho* mer brutal, og mer villig til å

vise drap i stedet for bare å antyde dem. Mens regelen tidligere hadde vært at kameraet skulle bevege seg i en annen retning og skrikene fra offeret skulle være bevis godt nok for hva som var i ferd med å skje, var ikke dette lenger et krav. Og selv om det ikke er mye blod vi får se fra kvinnen som blir drept i dusjen i *Psycho*, endret også oppfatningen seg for hva en kan tillate seg å vise i en horrorfilm etter dette. Rennende blod fra det døde offeret var tidligere ikke-akseptable bilder innenfor horrorren.

At det fantes selvpålagte regler for sensur i amerikanske filmer, den såkalte «Hays Code», hadde selvsagt en viss rolle å spille i dette. I 1968 ble de gamle reglene opphevet, og det ble i stedet innført et system der filmene ble gradert i forhold til bruk av vold for å kontrollere hvem som skulle få lov til å se dem. Rick Worland skriver:

Exploitation producers now unleashed outrageous scenes of gore, sadism, and sexual violence in often coldly ironic films that seemed to feed off the energy and fears of the times. Indeed, horror films throughout the 1970s can be seen as both a reaction to, and assimilation of, the social traumas of the Vietnam era (Worland 2007:94).⁸

Allerede kort tid før sensurreglene ble opphevet kom den første pekepinnen på hva som ventet det amerikanske kinopublikumet: *The Night of the Living Dead* (1968). På filmplakaten kunne en lese: «They keep coming back in a bloodthirsty lust for HUMAN FLESH!...», og innholdet i filmen var ikke noe mindre skrekkelig. Jostein Gripsrud oppsummerer greit: «et søskenpar (...) besøker sin fars grav, mest for å tekkes mora. Jenta ender med å bli spist av broren, som er blitt en av zombieene, der også en typisk middelklasse-familie søker tilflukt. Mor og far blir drept og spist av sin lille zombie-datter» (Gripsrud 1989b:17). Det gjøres lite forsøk på å skjule de grufulle tingene som foregår i filmen, og at filmen gjorde inntrykk på datidas kinopublikum er det liten tvil om. Det nye ratingsystemet var fortsatt ikke på plass og barn ble ikke nektet å kjøpe billett til filmen. Roger Ebert i *Chicago Sun-Times* skrev etter å ha sett filmen:

I don't think the younger kids really knew what hit them (...)They were used to going to movies, sure, and they'd seen some horror movies before, sure, but this was something else. The kids in the audience were stunned. There was almost complete silence. The movie had stopped being delightfully scary

⁸ Det engelske uttrykket «exploitation films» sikter til lavbudsjettfilmer som spesialiserte seg på å vise motiver det gjerne er en viss form for tabu rundt, for eksempel sex og nakenhet, blod og gørr, narkotikabruk og ekstrem vold. Det er spesielt en del filmer på slutten av 1960-tallet og fram til slutten av 1970-tallet som har fått denne betegnelsen, som spiller på deres ønske om å «utnytte» det mest mulig sensasjonelle for å tiltrekke seg seere, til tross for at filmene ellers ofte holdt lav kunstnerisk kvalitet. Egne kinosaler, kjent som «Grindhouse» spesialiserte seg på å vise disse filmene, som aldri gjennomgikk det nye ratingsystemet som ble brukt på filmene fra Hollywood («Exploitation film»).

about halfway through, and had become unexpectedly terrifying. There was a little girl across the aisle from me, maybe nine years old, who was sitting very still in her seat and crying («Night of the Living Dead»).

At filmen var noe helt annet enn alt det som tidligere hadde blitt vist var det ingen tvil om, og til tross for at filmen ble en kinosuksess med høye besøkstall, mislikte kritikerne sterkt spesialeffektene som åpent viste blod, lik og lemlestelser. Filmen fortsatte likevel den trenden *Psycho* så vidt hadde startet: det grusomme skulle ikke lenger skjules; det skulle vises. Jostein Gripsrud skriver:

Lik i ulike grader av forråtnelse kan representere ett del (sic) motiv- eller bilde-knipper som vår tids skrekkfilmer dyrker og varierer i det uendelige. Dette angår så å si det spesifikke ved de moderne skrekkfilmens bildeverden, deres 'visualitet' (...) Stikkordet (...) kan være det Frastøtende, det Ekle: det slimete, blodige, råtne, klissete – kort sagt alt som minner om de formløse sekreter og avfallsprodukter kroppene våre stadig kvitter seg med eller snarer *renner over av*: det er alltid mer der det kommer fra (Gripsrud 1989b:20).

David Punter beskriver en annen trend *Night of the Living Dead* kan sies å ha startet:

«Precisely those clean-cut kids, however, whom one naturally expects to survive get rather satisfyingly killed. Several of the group reveal themselves to be so appalling that one starts to want the living dead to get on with the job» (Gripsrud 1989b:17). Det er med andre ord ikke som sympatiske helter hovedpersonene i filmen framstilles, i motsetning til for eksempel 50-tallets *The War of the Worlds*, der hovedpersonene er helter som kjemper for å overvinne de onde kreftene. Samtidig er det bildet tidligere filmer portretterte av den trygge, gode amerikanske kjernefamilien blitt fullstendig knust. Familien klarer ikke lenger å stå sammen mot farlige krefter – de begynner i stedet å spise hverandre opp! Ikke en gang den tryggheten en tidligere hadde i at det hele skulle ende godt til slutt, innfrir *The Night of the Living Dead*. Bare én av personene i filmen klarer å overleve natta med alle zombiene, men han ender opp med å bli skutt av politiet så snart han kommer ut av huset neste morgen... Så godt som alle de tidligere uskrevne reglene for hvordan horror skal framstå og hvordan en horrorhistorie skal bygges opp, brytes altså i filmen, og med det er altså grunnlaget for det som er blitt karakterisert som «den moderne horror» etablert.

I motsetning til i de gotiske romanene eller i den klassiske horrorfilmen, lover aldri den moderne horror at historien skal ende godt og at alle skal overleve, selv om det selvsagt også skjer av og til. Poenget er nettopp at en ikke har noen garanti for at det skal ende verken godt eller dårlig. Både i *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) og *Halloween* (1978) – to filmer

som i enda større grad enn *Psycho* kan sies å tilhøre den såkalte slasher-sjangeren – klarer én av hovedpersonene å overleve. Men selv ikke da er de trygge, for det kan alltid komme en oppfølger der de blir drept. Begge disse to filmene har da også fått flere oppfølgere, og det samme har de populære filmseriene som herjet på 1980-tallet: *Friday the 13th* (foreløpig tolv filmer) og *Nightmare on Elm Street* (så langt åtte filmer). I flesteparten av disse filmene er hovedpersonene ungdommer som blir utsatt for en maskekledd psykopats voldelige ugjerninger, og som flere har påpekt, blant annet Jostein Gripsrud – så snart tenåringene, spesielt jentene, viser det minste tegn til kjønnsniv, dukker knivmorderne opp (Gripsrud 1989b:17). Mange av disse filmene passer da også inn under den betegnelsen mange har kalt «formelhorror», der handlingen i de ulike filmene i stor grad er den samme, bare med små endringer. Rick Worland skriver: «While few examples were of more than passing interest – it's hard to believe a movie called *Friday the 13th Part V: A New Beginning* (1985) will really contain anything new – the slasher cycle's popularity, along with its highly sexualized violence, kept the phenomenon on the public radar through the mid-1980s» (Worland 2007:105). Jeg vil komme tilbake til det spørsmålet en slik erkjennelse automatisk stiller: Om handlingen i slasher-filmene er forutbestemt og lite original, er det publikum egentlig ønsker å se blod og innvoller?

2.1.5. Postmoderne horror

Rick Worland bruker begrepet «postmodern horror» for å beskrive den retningen horror tok på begynnelsen av 1980-tallet. Worland mener horror etter 1980 tok et skritt tilbake til opprinnelsen – den gotiske litteraturen og de klassiske monsterfilmene, ved at de psykopatiske morderne gikk fra å være vanlige mennesker til å bli overnaturlige monstre. Jason Voorhees i *Friday the 13th*-serien er et slikt eksempel. I film etter film blir han skutt i fillebiter, får kroppsdelene revet av, blir brent opp... men klarer likevel alltid å komme tilbake. Jason blir dermed en ny Dracula – en slags uovervinnelig spøkelsesfigur. Den andre store horrorfilmserien på 1980-tallet, *Nightmare on Elm Street*, går enda lengre i retning av et overnaturlig univers. Den døde Freddy Krueger – som flere år tidligere var barneseriemorder og deretter ble levende brent til døde av en mobb med rasende foreldre, går igjen i drømmene til tenåringer han plagde da de var barn. Slike drømmer ville i en psykologisk horrorfilm kunne blitt forklart som traumer disse tenåringene har fra sine opplevelser som barn, men det viser seg ganske raskt å være utelukket i dette tilfellet. I stedet blir det raskt liten tvil om at det ungdommene frykter aller mest – at drømmene deres skal være sanne, faktisk er tilfelle.

Freddy Krueger er faktisk et spøkelse som går igjen i drømmene deres, og som fortsatt ønsker – og har mulighet til, å drepe dem (Worland 2007:105-106).

Et annet trekk ved *Nightmare on Elm Street*-filmene er bruken av humor og ironi. Freddy Krueger er kjent for å levere morsomme (og morbide) kommentarer før han dreper sine ofre, som for eksempel i *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors* (1987) når han plutselig dukker opp som programleder på et talkshow på TV, før tenåringsjenta som ser på (og har sovnet) blir løftet opp foran skjermen av to armer som kommer ut på hver sin side av fjernsynet. På toppen av TV-apparatet spretter Freddy Kruegers hode opp, og før han knuser hodet til jenta inn i TV-skjermen kommer han med følgende kommentar til tenåringen, som så mange andre på sin alder drømmer om å bli TV-kjendis: «This is it, Jessica! Your big break in TV! Welcome to prime time, bitch!»

En annen film fra samme år, *Evil Dead 2*, er i enda sterkere grad en kombinasjon av horror og (slapstick)humor. I en av filmens scener blir protagonisten Ashs hånd bitt av en zombie, og hånda begynner deretter å utvikle sitt eget liv. Ikke bare får hånda sin egen stemme – hånda vil også prøve å kvele eieren sin. En lang kamp mellom Ash og hånda hans følger, før Ash går seirende ut av duellen ved å kutte av seg hånda med motorsag. Hånda gir seg likevel ikke med dette og spurter raskt vekk med trippende fingre, før Ash klarer å fange den. Et enda tydeligere eksempel på at zombier kan framstå som morsomme og latterlige, finner vi i *Return of the Living Dead* (1985) og flere påfølgende filmer. I flere av disse filmene brukes det bevisst specialeffekter med sprutende blod og innvoller i så stor grad at det hele oppfattes som «over the top» og latterlig, for eksempel i Peter Jacksons *Braindead* (1992) der hovedpersonen i den store sluttscenen blir angrepet av hundrevis av zombier som han blir nødt til å kutte opp, maltraktere ved hjelp av en gressklipper, presse gjennom kjøttkverna osv. Denne typen horrorfilm med så overdreven bruk av «blod og gørr» har av John McCarthy fått betegnelsen *splatter*: «A splatter film's main interest laid in its construction of detailed, often breathtakingly gross effects of bodily destruction, decomposition, or mutation. Story and characterization became secondary» (Worland 2007:107). På mange måter er splatter-filmene bare en forverret versjon av slasher-filmene, men altså med et ganske stort snev av humor og ironi innbakt.

Et annet trekk som kjennetegner de postmoderne horrorfilmene kommer fram i det Rick Worland skriver om postmodernisme:

(P)ostmodernism is characterized by pastiche – consciously grabbing elements from other films and genres in a seemingly random fashion, intermingling sounds, images, narratives, and icons from a variety of cultural sources. Postmodernism is thus defined by an overwhelming historical self-consciousness, signaled by many direct quotations and allusions to earlier, well-known texts such that a movie may repeatedly call attention to itself as an artificially constructed work rather than something ‘real’ (s. 109).

Filmene legger altså ikke skjul på at de bare er konstruerte verk, men siden dette er noe seeren allerede vet, er altså tanken at det ikke finnes noen illusjon å bryte. Hvis den postmoderne horrorren har beveget seg nærmere den gotiske litteraturen ved å gjeninnføre det overnaturlige, er det likevel bare tilsynelatende, siden både det overnaturlige og hele handlingen på et annet plan blir «avfeid» som fiksjon. Den aller første gotiske romanen prøvde jo som nevnt å skape en illusjon om at den var blitt skrevet for flere hundre år siden. En film som forsøker å bryte ned hele skillet mellom fiksjon og virkelighet er *Wes Craven's New Nightmare* (1994) der Wes Craven, Heather Langenkamp og Robert Englund (skuespillere) opptrer som «dem selv» i forbindelse med innspillingen av nok en oppfølger til *Nightmare on Elm Street*. Filmen handler i stedet om det som skjer bak kamera, da Freddy Krueger (i filmen) viser seg ikke bare å være en fiktiv karakter, men faktisk et virkelig spøkelse som terroriserer skuespillerne og filmmannskapet i drømmene deres. En slik metafilm vil automatisk avfeie alle de tidligere filmene i serien som fiksjon, men i et postmoderne filmlandskap er altså ikke det noe problem.

Det er så langt for det meste den utviklingen horrorfilmen har hatt i USA jeg har valgt å fokusere på, først og fremst fordi det er disse filmene som har hatt størst påvirkningskraft verden over, også i Norge. Helt til slutt i denne gjennomgangen av horrorrens utvikling fram mot i dag vil jeg likevel nevne Japan som et alternativ til mye av det som har skjedd i vesten. Jeg har allerede nevnt *Godzilla*, som oppsto i årene etter at landet ble rammet av to atombomber. I tillegg til monsterfilmene kom det på 1950- og 60-tallet også en rekke filmer som har fått betegnelsen *kaidan*. Dette er overnaturlige spøkelsesfilmer, basert på tradisjonelle japanske mytehistorier, der spøkelser går igjen etter sin død for å hevne seg på de levende. På slutten av 1990-tallet gjenoppsto spøkelsene i den japanske horrorfilmen, i det som er blitt kjent som J-horror. Regissøren Takashi Miike sier i et intervju at J-horror er en blanding av *kaidan*-filmene og den nyere horrorfilmen fra USA og Europa. Han påpeker samtidig det som er grunnen til at jeg har brukt såpass mye plass og tid til å gjennomgå horrorfilmens utvikling i USA: de fleste av dagens regissører har vokst opp med amerikansk horrorfilm, og er dermed influert av den (Krogstad 2005:21-24). Et annet poeng er at Hollywood det siste tiåret ser ut

til å ha blitt kraftig påvirket av de nye japanske J-horror-filmene. En rekke av disse nye japanske spøkelsesfilmene har blitt laget på nytt med amerikanske skuespillere, og kan dermed være en bekreftelse på at det overnaturlige igjen har fått en viktig posisjon innen horror-sjangeren. Om det overnaturlige også er til stede i den norske horrorfilmhistorien – som startet så sent som på 2000-tallet, er noe av det jeg vil studere nærmere i del 3.

2.2. *Hva er horror?*

Etter å ha gått gjennom horrorrens historie og påpekt hva det er som har kjennetegnet den gjennom ulike perioder, kan det kanskje virke unødvendig å stille spørsmålet «Hva er horror?» Det er likevel et viktig spørsmål å stille seg når jeg nå skal bevege meg inn på et litt dypere teoretisk nivå for å forstå fenomenet horror. Hva er det de ulike verkene jeg har trukket fram i det historiske tilbakeblikket har til felles som gjør at de kan kalles horror? Hva skiller horror fra andre typer fiksjon? Er horror bare ren underholdning, eller finnes det en 'horrens estetikk'? Og ikke minst: hvorfor ønsker folk å la seg skremme? Hva er det ved horror som tiltrekker? Hva er det ved horror som skremmer? Det er slike spørsmål jeg vil stille meg i denne kommende teoretiske gjennomgangen, som forhåpentligvis vil avdekke noen viktige sider ved horror-fenomenet og som vil kunne gi en bedre forståelse av de norske horrorfilmene fra det siste tiåret når jeg i del 3 skal analysere dem.

2.2.1. *Det uhyggelige, det fantastiske og det vidunderlige*

I følge Tzvetan Todorov er horror en del av den typen av narrative fiksjoner han kaller for «det fantastiske». Stikkordet hos Todorov er *tvil*, siden han hevder at de ekte fantastiske fiksjonene – eller tekstene, siden Todorov først og fremst bruker skjønnlitteratur som eksempler – er de der leseren ikke vet om det han får høre om er sant eller ikke – om det han får høre om har en *naturlig* eller *overnaturlig* forklaring. Todorov påpeker imidlertid at så snart denne tvilen opphører og en bestemmer seg for enten det ene eller det andre, har en ikke lenger å gjøre med en fantastisk tekst:

Det fantastiske varer, som vi har set, kun en tøvens tid: den tøven, der er fælles for læseren og personen, der må afgøre, om det, de iagttager, hidrører fra "realiteten" eller ej, sådan som denne er givet for den almindelige opfattelse (...) Beslutter han, at virkelighedens love forbliver intakte og gør det muligt at forklare de beskrevne fænomener, siger vi, at værket tilhører en anden genre: det uhyggelige. Hvis han

derimod beslutter, at man må antage nye love for naturen, gjennom hvilke f enomenene vil kunne forklares, tr eder vi ind i det vidunderliges genre (Todorov 1989:42).

Det fantastiske hos Todorov balanser ogs a p a en h arf in snor mellom det «uhyggelige» p a den ene sida, og «det vidunderlige» p a det andre. To begreper en kunne ha brukt om en overf orte dette motsetningsforholdet til den virkelige verden, er «det naturlige» og «det overnaturlige», siden Todorov med «uhyggelig» i denne sammenhengens f orst og fremst tenker p a det som riktignok er usedvanlig og spesielt, men som likevel kan forklares ved hjelp av de naturlovene vi kjenner til – og som aksepteres av allmennheten. «Det vidunderlige» blir p a den andre sida det som ikke kan forklares ved hjelp av v ar viten. Videre deler Todorov b ade det uhyggelige og det vidunderlige inn i to underkategorier, slik at vi f ar et skjema som ser slik ut:

Det rett og slett uhyggelige, Det fantastiske-uhyggelige – Det fantastiske-vidunderlige, Det vidunderlige

«Det fantastiske» er her representert av streken mellom de to midterste kategoriene, og Todorov p apeker at selv om det finnes eksempler p a at en aldri f ar vite sikkert om hendelsene i fiksjonen var virkelige eller ikke, vil de fleste tekster som regel velge side mot slutten av fortellingen – at de forklares enten som uhyggelige eller vidunderlige. I det Todorov kaller «det rett og slett uhyggelige» fortelles det om hendelser som uten problem kan forklares ved hjelp av naturlovene, men som p a grunn av sin usedvanlige karakter og sitt spesielle innhold likevel framkaller en reaksjon hos leseren som *ligner* den de fantastiske tekstene g j r. I forhold til de filmene jeg har nevnt i den historiske gjennomgangen, kan en for eksempel tenke seg at *Psycho* og andre av de mer realistiske horrorfilmene fra 1960-tallet og fram mot begynnelsen av 1980-tallet vil passe inn her. Todorov skriver da ogs a: «Den rene r adselslitteratur h orer hjemme i det uhyggelige (...) Det uhyggelige oppfyller, som det ses, kun en eneste av det fantastiskes betingelser: beskrivelsen av bestemte reaksjoner, i s erdeleshed frykten» (Todorov 1989:47). Det er aldri noen tvil om at hendelsene i *Psycho* virkelig finner sted, og det er heller aldri noen tvil om at alt som skjer skyldes naturlige  arsaker. Det at det skjer to mord, samt den sjokkerende avslutningen der vi f ar vite at Normans mor for lengst er d od og at det er *han* som lider av schizofreni og inntar sin mors rolle, skaper likevel en viss uhyggestemming hos seeren (sett med Todorovs  yne). At det dukker opp en psykolog p a slutten som forklarer Normans sykdom, g j r at filmen heller ikke  pner opp for muligheten for at sjelen til mora p a en eller annen m ate har tatt bolig i Normans kropp (den vidunderlige/overnaturlige varianten av fortellingen ville selvsagt forklart det slik). I en analyse av Edgar Allan Poe-fortellingen *The Fall of the House of Usher* skriver Todorov at det er det sykelige

forholdet mellom broren og søstera i fortellingen som foruroliger leseren. «Andre steder er det grusomhedsscener, nydelsen i ondskaben, i mordet, der skaber den samme effekt. Følelsen av uhygge udgår således fra de omtalte temaer, der er knyttet til mere eller mindre gamle tabuer» (Todorov 1989:48). Akkurat dette vil jeg komme nærmere tilbake til i forbindelse med Freud og hans bruk av ordet «uhyggelig», men det er jo verdt å merke seg at alle disse temaene, for ikke å si *motivene*, Todorov her nevner jo er vanlige i forhold til horror. Det samme kan imidlertid også sies om kriminalfortellingene.

Det Todorov tenker på når han bruker begrepet «det fantastiske-uhygge» er fiksjoner der det som skjer underveis ser ut til å være av en overnaturlig art, men som mot slutten viser seg likevel å ha en naturlig og rasjonell forklaring. Denne forklaringen går ut på at 1) hendelsene har tilsynelatende skjedd, men viste seg å være en illusjon, en rekke tilfeldigheter eller en form for bedrageri der hovedpersonen ble lurt til å tro at det foregikk overnaturlige ting, eller 2) ingen av hendelsene har virkelig funnet sted, og hovedpersonen har for eksempel drømt det hele eller vært under påvirkning av narkotiske stoffer og hatt hallusinasjoner. Det er kanskje vanskeligere å finne eksempler på horrorfortellinger som tilhører denne kategorien, fordi en naturlig forklaring på de skremmende hendelsene på mange måter sørger for å *avskrekke* i stedet for å *forskrekke*, noe som fører til at oppsummeringen gir budskapet: «Det er ikke så farlig, det var jo ikke virkelig!» Av de eksemplene jeg tidligere har nevnt, er *Das Cabinet des Dr. Caligari* kanskje den som kommer nærmest å havne i denne kategorien. På slutten der viser det seg at hele den merkelige historien bare var en gal manns fantasi, noe som på mange måter forklarer det deformerte universet i filmen. Akkurat denne avslutningen er likevel ikke *bare* avskrekkende, siden den også bringer en helt ny dimensjon inn og setter fortellingen i et nytt lys. Noen ganger kan faktisk den naturlige forklaringen være mer skremmende enn den overnaturlige!

På den andre sida av den grenselinja som ifølge Todorov er «det fantastiske», har vi «det fantastiske-vidunderlige», som i motsetning til forrige kategori avslutter med en overnaturlig forklaring. Ganske mange horrorfiksjoner passer inn under denne beskrivelsen, nettopp siden den overnaturlige forklaringen kan sies å være med på å forskrekke, for eksempel ved at en til slutt er nødt til å innse at spøkelsene ikke bare er mennesker i hvitt laken som har kledd seg ut – de er faktisk virkelige. Det er dette synet Tom Egeland støtter med utsagnet jeg siterte i innledningen: det overnaturliges eksistens gjør at vi mister forankringen i virkeligheten og verdensbildet vårt ødelegges. Jonathan Crane påpeker imidlertid at bekreftelsen av det

overnaturlige i en horrorfilm ikke nødvendigvis trenger å oppfattes som skremmende av *seeren*, selv om karakterene i filmen oppfatter det slik:

When it is simply impossible to discern, long into the narrative, whether or not things are what they seem, as in *Rosemary's Baby* (1968) and *The Birds* (1963), everything on screen, all interiors, exteriors, characters, and their interactions, are imbued with dread import. In this world there is too much meaning, and confirmation of the supernatural comes as a relief (Crane 2004:145).

Det som er skremmende i disse filmene er, i følge Crane, at en ikke vet årsaken til de (for) mange mystiske hendelsene – at en altså befinner seg i «det fantastiske». Bekreftelsen av det overnaturliges eksistens gjør derimot at vi får en *slags* forståelse av hvordan ting henger sammen, til tross for at det overnaturlige ironisk nok jo er noe som vanligvis ligger utenfor vår forståelsesevne. At det i det hele tatt finnes en årsak, er i følge Cranes tankegang likevel bedre enn ikke i det hele å vite hva fenomenene skyldes.

W. H. Rockett bruker i et essay om «skrekkfilmens hemmelighet» begrepet «den lukkede døra». Rockett skriver at så lenge døra er lukket er det umulig å vite hva som foregår på den andre sida, men at alt for mange som lager film i dag (det vil si i 1982, da artikkelen ble skrevet) «føler (...) seg nødsaget til å gjøre det som lar den martrende angsten få bli direkte frykt, og deretter virkelig lettelse: de åpner døra» (Rockett 1983:4). Tanken er selvsagt at ingenting er så skremmende som det som skjuler seg bak en lukket dør – det vi ikke vet:

De fleste av samtidens skrekkfilmer er lovprisninger til overgangen fra kaos til orden. Vi starter opp i et uoversiktlig mørke og arbeider oss via diverse redsler fram til tunnelens utgang, der lyset atter får flomme og de gode makter atter styrer verden. Tingene føyes inn i en begripelig, avsluttet helhet. Den diffuse angsten får navn, blir til frykt for en bestemt trussel som alltid kan overvinnnes i siste akt (s. 5).

Rockett gir eksempelet at den lukkede døra endelig åpnes og at det viser seg at det bak der finnes det et tre meter høyt insekt. Publikum vil imidlertid ikke skrike av redsel. Rockett mener skriket vil ha «en merkelig klang av lettelse» – et insekt på tre meter er ganske ille, men så lenge en vet hva en har å forholde seg til skal en nok alltid klare å hamle opp med det. «Jeg var redd det skulle være tretti meter høyt», vil publikum i følge Rockett tenke. I følge Rockett vil nemlig den menneskelige bevissthet klare å forholde seg til *alt* det horrorbøker og horrorfilmer klarer å stable på beina:

Uansett hva slags avsindig skremsel en special-effect-tekniker eller forfatter har klart å spekulere ut så kan det aldri måle seg med det som befinner seg på den andre sida av dørterskelen – i fantasiens rike. Den Ytterste Gru er den som ikke kan tenkes større, og *den finnes bare bak den lukkede døra*. Sees den

blir den endelig og avgrenset, bare nok et punkt på vår skala av mer eller mindre uhyggelige ting og hendelser (ibid).

Det Rockett på mange måter sier er altså at det ikke er noe verken mer eller mindre skremmende at forklaringen på «det uforklarlige» er overnaturlig i stedet for naturlig. Selv om vi får presentert noe som ikke finnes i vår verden og ligger utenfor det vi vil kalle «normalt», behandler vi det vi ser *som om* det var noe helt normalt vi er i stand til å forstå. Dette synet går altså stikk i strid med for eksempel Tom Egeland som ser på det overnaturlige som det som skremmer, nettopp på grunn av at vi ikke klarer å forstå det. Det er med andre ord altså ikke gitt verken hva som skremmer eller hva som må til for å skremme.

For å bevege oss tilbake til «det fantastiske-vidunderlige», så finner vi der før vi er kommet til den avslørende avslutningen (og fortsatt befinner oss i det fantastiske) ofte en eller flere personer som har som oppgave å skape *tvil* hos hovedpersonen og seeren. De prøver å overbevise om at «alt må ha sin naturlige forklaring», og skaper dermed den balansen som er nødvendig for at seeren fortsatt skal tvile og ikke automatisk tro at det som skjer har en overnaturlig forklaring. Et alternativ til dette er at seeren ikke lenger identifiserer seg med protagonisten og begynner å lure på om han eller hun har en forvridd virkelighetsoppfatning. Det er tilfellet i *The Shining* (1980) der det lenge er uklart om Jack Torrance bare er blitt gal og ser ting som ikke finnes, eller om det virkelig finnes onde krefter i hotellet. Mot slutten viser det seg at *det* faktisk er tilfelle, og at det er disse onde kreftene som gjør Jack Torrance gal.

Selv om seeren ikke skal vite sikkert før mot slutten at det er overnaturlige ting på gang og at en befinner seg i det vidunderlige i stedet for det uhyggelige, vil en ikke automatisk oppnå det ved å plassere en karakter som prøver å overbevise om at alt har en naturlig forklaring. Erfarne horrorfilmseere vil vite at det ofte er nettopp disse karakterene som vil bli de første ofrene for de overnaturlige kreftene som herjer. Faktum er at mange horrorfiksjoner befinner seg i det Todorov kaller «det rett og slett vidunderlige», der det er helt åpenbart gjennom hele fiksjonen at det finnes overnaturlige krefter. Todorov nevner videre fire typer av 'det rett og slett vidunderlige', der science fiction er en av dem. Denne kategorien forsøker å forklare overnaturlige fenomener og hendelser på en (kvasi)vitenskaplig måte, slik det for eksempel blir gjort i *Frankenstein*. Der stilles det ikke spørsmål ved at det i det hele tatt er mulig å bygge et menneske ved hjelp av kroppsdeler og kraften fra lyn, siden de overnaturlige elementene i 'det rett og slett vidunderlige' «fremkalder ingen undren» (Todorov 1989).

Som jeg har forsøkt å vise med mine eksempler, finnes horror i alle kategorier av Todorovs skjema, og ikke først og fremst innenfor det uhyggelige, slik Todorov selv påstår, innenfor det vidunderlige, slik Tom Egeland påstår, eller kun innenfor det fantastiske, slik W. H. Rockett påstår. Knut Ove Eliassen påstår at «Todorovs perspektiv er opplysende i den forstand at det på illustrerende vis får klargjort én mulig måte en tekst kan fungere uhyggelig på, men konfrontert med især nyere materiale viser hans teori seg å ha en relativt beskjeden utsigelseskraft» (Eliassen 1994:144). Eliassen bruker Stephen King som eksempel, og påpeker at King sjelden forsøker å så tvil om at hendelsene som skjer i skrekkromanene hans har en overnaturlig forklaring, uten at dette verken gjør tekstene mindre skremmende eller fantastiske. Det samme skriver Rockett: «King ville ha gjort narr av vår lille historie om døra: 'Du kan skremme folk med det ukjente lenge, svært lenge,' hevder han, 'men det er som i poker – før eller siden må du syne kortene.' King ville nødvendig holde døra lukket, fordi det ville være som å spille bare for å holde stillingen og ikke for å vinne» (Rockett 1983:5). Men mens Eliassen er enig med King og mener at også det overnaturlige kan skremme, er Rocketts poeng her å demonstrere at King tar feil, ved å påpeke det selvfølgelige faktum at det er mennesker som har skapt de horrorfiksjonene vi leser og ser, og at ingenting av det som skjer dermed kan overgå den menneskelige forstand. Poenget mitt er at spørsmålet om hendelsene i en horrorfiksjon har en naturlig eller overnaturlig forklaring, kanskje ikke er så avgjørende for å forstå horror-begrepet når alt kommer til alt. At horror har en viss tilknytning til det fantastiske er det likevel liten tvil om. Sentralt i dette står redselen for «intetheten», noe jeg diskuterer nærmere i neste punkt.

2.2.2. *Horror som en modus*

En leksikonbeskrivelse av hva horrorfiksjon er forteller at:

Horror fiction is fiction in any medium intended to scare, unsettle, or horrify the audience.

Historically, the cause of the "horror" experience has often been the intrusion of a supernatural element into everyday human experience. Since the 1960s, any work of fiction with a morbid, gruesome, surreal, or exceptionally suspenseful or frightening theme has come to be called "horror" («Horror fiction»).

Hvis det er slik at forståelsen av selve begrepet «horror» har endret seg etter 1960, er det kanskje ikke så rart at Todorovs tankegang i dag ikke virker like relevant. Boka kom riktignok ut i 1970, men det var på denne tida først og fremst innen filmmediet at horrorren hadde begynt å endre seg, mens Todorov utelukkende brukte skjønnlitteratur for å illustrere

poengene sine. Det skal også sies at Todorov ikke først og fremst var ute etter å studere horror, selv om de sjangerkriteriene han stiller for den fantastiske litteraturen også må gjelde for horrorlitteraturen. Rosemary Jackson bringer i *Fantasy: The Literature of Subversion* en litt fornyet framstilling av den fantastiske litteratur (og dermed også horror). Jackson tar utgangspunkt i Todorovs arbeid, men velger å fokusere på aspekter hun mener han har valgt å overse. For det første påpeker hun at alle fantastiske tekster, på samme måte som andre tekster, blir bestemt av sin sosiale kontekst. Forfattere må plasseres i forhold til historiske, sosiale, økonomiske, politiske og seksuelle determinanter, samt den litterære fantasy-tradisjonen de tilhører (Jackson 1981:3). Dette kan også settes i sammenheng med det synet hun senere inntar til fantastisk litteratur – eller «fantasy» som hun med jevne mellomrom kaller det. Ved å modifisere på Todorovs skjema, kommer hun fram til at det fantastiske ikke er en sjanger, men heller en modus som inntar ulike sjangermessige former. Med en slik påstand i mente kunne en kanskje laget en lenger utgreiing av hvordan begrepene «sjanger» og «modus» skal tolkes, men viktigere er det å få fram hva det er hun mener med dette, nemlig at den fantastiske litteraturen endrer seg. Fantastisk litteratur på 1700- og 1800-tallet er ikke den samme (s. 4).

Jacksons beskrivelse av denne modusen ligner på Todorovs framstilling. Hun sier at «the fantastic exists in the hinterland between 'real' and 'imaginary', shifting the relations between them through its indeterminacy» (s. 35). Ved å sette det virkelige og det uvirkelige opp mot hverandre gjennom sin problematiske framstilling av virkeligheten, angriper det fantastiske vår virkelighetsforståelse, noe som også gjelder på det tematiske plan. Jackson skriver at det fantastiske ofte spiller på problemer med å tolke hendelser og ting som objekter eller bilder, noe som forvirrer leserens kategori «virkelighet» (s. 20). For å demonstrere dette trekker hun fram det fantastikes fokus på synssansen og et stadig tilbakevendende tema innen fantastisk fiksjon – problemer med å se: «it is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes – which see things myopically, or distortedly, as out of focus – to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar» (s. 43). Jackson bruker videre denne betraktningen for å komme med en kommentar til vårt samfunn: «In a culture which equates the 'real' with the 'visible' and gives the eye dominance over other sense organs, the un-real is that which is in-visible (...) 'I see' (is) synonymous with 'I understand'» (s. 45). I det fantastiske kan derimot ikke verden utelukkende forstås ved å se, og det usynlige blir ikke bare like virkelig som virkeligheten – det blir en del av virkeligheten. Dette altså til tross for at Jackson også sier at den fantastiske verdenen aldri blir helt virkelig, like lite som

den blir helt *uvirkelig* – den finnes hele tiden et sted midt imellom (s. 19). Jackson påpeker imidlertid også at synet på «virkeligheten» hele tiden er under utvikling, noe som også gjør at det fantastiske endres i takt med dette. Mens ideen om radiobølger for 150 år siden ikke bare var fantastisk, men til og med vidunderlig, nettopp fordi at det ikke er mulig å se disse med det blotte øyet, vil en skildring av dette fenomenet i dag ha en relativt mimetisk form.⁹ Ved å utfordre vår forståelse av virkeligheten, som rom, tid og form, kan en på mange måter si at et spørsmål om *grenser* blir det fantastiskes hovedanliggende. Jackson skriver at mens Todorov så på spørsmålet om *tvil* som det viktigste for det fantastiskes narrative struktur, ser hun på dette som en erstatning for spørsmålet om dets tematiske problemstilling: det virkelige og sanne i forhold til det som vi kjenner til og er i stand til å se (s. 48-49). Jeg vil komme nærmere tilbake til hvilke tema og motiv horror tar opp og bruker i sine narrativ.

Et annet viktig poeng hos Jackson er at det fantastiske (inkludert horror) beveger seg mot «et ikke-betydningens område». Jeg var inne på dette allerede i innledningen av avhandlingen, nemlig at horror (og annen fantastisk litteratur) ikke henter sine uttrykksmidler fra allegorien eller poesien, men at innholdet må tolkes bokstavelig for at ikke horrorren skal miste sin effekt. Jackson skriver at det gjør den ved å forsøke å utsi «det som ikke kan nevnes»:

It does this either by attempting to articulate 'the unnameable', 'the nameless things' of horror fiction, attempting to visualize the unseen, or by establishing a disjunction of word and meaning through a play upon 'thingless names'. In both cases, the gap between signifier and signified dramatizes the impossibility of arriving at definite meaning, or absolute 'reality' (s. 41).

Dette sitatet må også ses i sammenheng med det Jackson skriver helt til å begynne med i boka, nemlig at fantastisk litteratur innehar en vilje til å søke etter et tap eller savn. Det fantastiske søker det usagte og det usette i en kultur, det som har blitt tiet, gjort usynlig, fordekket og gjort manglende, og forteller om det umulige forsøket på å realisere dette (s. 4). I tillegg knytter Jackson dette «ikke-betydningens-område» opp mot psykoanalyse, noe jeg kommer tilbake til.

Også Kaj Berseht Nilsen kommer inn på samme felt i en artikkel om den fantastiske litteraturens språk. Han bruker begrepet «en flenge i virkelighetsbildet» for å beskrive det paradoksale «verken-eller»-forholdet mellom det uhyggelige på den ene sida, og det vidunderlige på den andre. Han viser til Iréne Bessiére, som kritiserer Todorov og påpeker at

⁹ Jackson bruker med utgangspunkt i Todorovs skjema begrepene mimetisk, fantastisk og vidunderlig for å beskrive forholdet som finnes i en tekst til den virkelige verden. Det fantastiske har elementer av de to andre i seg ved å anta at det som fortelles er sant for så å bryte den antagelsen ved å introdusere det som innenfor disse grensene er umulig og uvirkelig (Jackson 1981:34).

fantastisk litteratur ikke er *nølingen* mellom disse to ordenene, men noe som skapes av motsetningsforholdet de to imellom, og deres gjensidige avvisning av hverandre. Sentralt står redselen og angsten for det ukjente – denne «flengen» i vårt virkelighetsbilde. For hvordan skal en forholde seg til noe som verken er «virkelig» eller «ikke-virkelig»? Den menneskelige bevissthetens grenser settes på prøve stilt overfor et slikt dilemma, og det er denne intetheten som befinner seg i mellomrommet mellom disse to (eneste) mulighetene blant annet horror bruker til å skape angst (Nilsen 1985).

2.2.3. *Horrorens motiver*

Tzvetan Todorov peker på tre funksjoner det fantastiske har i verket og som skiller den fantastiske fiksjonen fra annen fiksjon:

For det første frembringer det fantastiske en særlig virkning på læseren – frygt, eller rædsel, eller simpelthen nysgjerrighet –, som de andre genrer eller litterære former ikke kan fremkalde. For det andre tjener det fantastiske det fortællende, det opretholder spændingen: tilstedeværelsen av fantastiske elementer tillader en særlig tæt tilrettelæggelse af handlingen. Endelig har det fantastiske en ved første øjekast tautologisk funktion: det muliggør beskrivelsen af et fantastisk univers (Todorov 1989:87).

Et annet viktig poeng i forhold til hva som skiller horror fra annen fiksjon, er spørsmålet om hvilke motiver¹⁰ som tas i bruk. Todorov deler det fantastiske motiver inn i to kategorier: jeg-motiver, og ikke-jeg-motiver. Jeg-motivene tar opp forholdet mellom mennesket og verden, nærmere bestemt forholdet mellom persepsjon og bevissthet. Det er gjennom sansene vi oppfatter verden, men hva om vi ikke kan stole på sansene våre? Det er som nevnt spesielt synssansen som settes i fokus i jeg-motivene, og det viser seg gang på gang at å sette likhetstegn mellom «jeg» og det øyet ser, ender relativt fatalt. Todorov nevner også mer spesifikke eksempler på hva han mener hører til jeg-motivene, sånn som en sterk form for kausalitet, pan-determinisme, mangedoblingen av personligheten, gjennombrytningen av grensen mellom subjekt og objekt og transformasjon av tid og rom (s. 109).

Ikke-jeg-motivene, sier Todorov, er knyttet til problemer med det underbevisste. I stedet for menneskenes forhold til verden, handler disse om menneskenes forhold til sine egne begjær.

¹⁰ Jeg har valgt å bruke begrepet «motiv» her, da jeg føler det i norsk sammenheng er mer dekkende enn «tema». Rosemary Jackson bruker imidlertid begrepet «theme», og også den danske oversettelsen av Todorovs *Den fantastiske litteratur*, som jeg har benyttet meg av, snakker om «temaer». Skillet mellom disse to ordene er heller ikke på norsk alltid så stort, men i dette tilfellet, for eksempel når det er snakk om nekrofil og mord, føler jeg det passer bedre å bruke «motiv». Når det er snakk om «det gode mot det onde», kunne det imidlertid kanskje passet bedre å bruke «tema».

En forståelse av Freud og psykoanalysen er dermed nødvendig for å forstå hva Todorov her snakker om. Før jeg kommer inn på det, vil jeg imidlertid nevne de fire hovedgruppene av jeg-motiver som Rosemary Jackson deler den fantastiske fiksjonen inn i: (1) usynlighet (2) transformasjon (3) dualisme, og (4) det gode mot det onde. Disse temaene/motivene bruker videre en rekke undermotiver: spøkelser, skygger, vampyrer, varulver, dobbeltgjengere, selvets oppløsning, refleksjoner (speil), kabinett, monstre, uhyrer, kannibalisme. Unormale psykologiske tilstander – hallusinasjoner, drømmer, galskap og paranoia kommer også fra disse, og alt dette viser en prosess der grenseoppmerking i forhold til kjønn og sjanger berøres (Jackson 1981:48-49). Jackson konkluderer med at: «The relation of the individual subject to the world, to others, to objects, ceases to be known or safe, and problems of apprehension (in the double sense perceiving and of fearing) become central to the modern fantastic» (s. 49). Dette omhandler altså først og fremst den gruppen av motiver Todorov kaller jeg-motiver. Jackson skriver imidlertid også om ikke-jeg-motivene, og trekker fram sadisme, incest, nekrofil, mord og erotisme som eksempler på hva de underbevisste begjærene «fører til» (s. 51). Det er imidlertid ikke gitt at en horrorfiksjon kun tar i bruk enten et jeg-motiv eller et ikke-jeg-motiv. Jackson viser til bruken av demoner som et eksempel, og peker på at disse ikke er overnaturlige, men er en manifestasjon av underbevisst begjær: «Around such narratives, themes of the 'I' and the 'not-I' interact strangely, expressing difficulties of knowledge (of the 'I') (introducing problems of *vision*) and of guilt, over desire, (relation to the 'not-I') articulated in the narrative (...), the two intertwining with each other, as in *Frankenstein*» (s. 55). Her er menneskets forhold til både verden og sine ubevisste begjær vesentlig, og med *monsteret* som et midtpunkt for det hele. Jeg vil komme nærmere tilbake til den rollen monsteret har i horrorfiksjonen.

2.3. En psykoanalytisk forståelse av horror

For å forstå hva som ligger bak disse «ikke-jeg-motivene», vil jeg gå helt tilbake til 1919 da Sigmund Freuds *Das Unheimliche* første gang ble publisert. Dette essayet har innen litteraturvitenskapen fått en klassikerstatus, selv om psykologer ikke lenger tar Freud like seriøst. Freud ønsker i essayet å undersøke «det uhyggelige», sett ut i fra et psykoanalytisk perspektiv, eller som han selv sier det: «Det kunne være interessant at vite, hvad denne fælles kerne er, som gør det muligt at præcisere det 'uhyggelige' inden for det angstfremkaldende» (Freud 1998:15).

Psykoanalyse var en form for psykoterapi som Freud og hans elever utviklet, og gjennom erfaringer med bruk av metoden gjennom behandling (samtale, drømmeanalyse osv.) av pasienter, kunne Freud etter hvert skape en personlighetsteori for å beskrive spesielt de ubevisste prosessene som skjer i mennesket. Freud kom fram til at en personlighet består av et «id» (de ubevisste lystene), et «jeg» (det bevisste) og et «overjeg» (samvittigheten), som ofte er i konflikt med hverandre. Mens det ubevisste prøver å få jeget til å følge de instinktive lystene sine, vil overjeget forsøke å gjøre slik at jeget følger sine internaliserte idealer og normer. Når det gjelder de ubevisste lystene, var Freud spesielt opptatt av barndommen og de lystene som blir fortrenget etter hvert som barnet utvikles og får et sterkere innslag av et overjeg. Disse lystene forsvinner imidlertid ikke helt, og Freud mener de blir en del av det underbevisste – det vil si lyster jeget har, men ikke selv er klar over.

2.3.1. Freud og det uhyggelige

Das Unheimliche er som nevnt altså en studie av angstfølelsen, og Freuds mål er her å beskrive hvorfor og hvordan vi føler angst. Det første Freud gjør er å ta tak i selve ordet «unheimlich», det motsatte ordet av «heimlich» – som i norsk oversettelse både kan bety hjemlig og hyggelig, men også hemmelig og skjult. Etter en lengre utgreiing kommer Freud fram til at ordet også kan bety *uhyggelig*, sånn at det altså får en motsatt betydning av den en vanligvis tenker på. Spørsmålet blir da hvordan det som er hjemlig og hyggelig, også kan være hemmelig og uhyggelig. Svaret gir Freud ved å påstå at «dette uhyggelige er så sandelig ikke noget nyt eller fremmed, men noget, som sjælelivet lige fra første begyndelse har været fortroligt med, men som blot gennem fortrængningsprocessen er blevet fremmedgjort fra det» (Freud 1998:42). Freud påstår dermed at det en i voksen alder oppfatter som uhyggelig og fremmed, en gang i den tidlige barndommen var det stikk motsatte – nemlig hyggelig og kjent/hjemlig, før det ble fortrenget inn i det underbevisste.

Freud viser i essayet flere eksempler på hvordan det som en gang var ønskelig, senere synliggjør seg gjennom angst og fryktfølelse. Han skriver blant annet:

For en del mennesker ville kronen på uhyggen være forestillingen om at blive begravet som skindød. Psykoanalysen har imidlertid lært os, at denne rædselsfantasi blot er forvandlingen af en anden fantasi, som der oprindelig ikke var noget rædselsvækkende ved, men som blev båret af en vis vellyst, nemlig fantasien om at leve i moders liv (s. 45).

Disse underbevisste lengslene kan med andre ord komme til uttrykk i andre former enn slik de var opprinnelig, og Freud trekker også fram at nevrotiske menn har forklart han at det er noe uhyggelig ved det kvinnelige kjønnsorganet. Freud skriver at : «Dette uhyggelige er imidlertid indgangen til menneskebarnets gamle hjem, til det sted, hvor vi alle en gang til at begynde med har dvælet» (s. 46). Også denne frykten er, i følge Freud, altså et fortrengt ønske om å vende tilbake til moderens liv: «Det uhyggelige er altså også i dette tilfælde det i sin tid hjemlige, fortrolige. Forstavelen *u-* i dette ord er imidlertid fortrængningens merke» (s. 47). Freud skriver videre at det også finnes en rekke andre redsler som stammer fra fortrenkte ønsker, for eksempel når vi frykter avskårne hoder og hender og at disse skal få et selvstendig liv (som for eksempel var tilfellet i filmen *Evil Dead 2*). I følge Freud kommer denne angsten av det underbevisste kastrasjonskomplekset som ble fortrengt i barndommen (ibid) – en frykt for at faren vil kastrere sønnen hvis han prøver å oppnå seksuell kontakt med sin mor. Freud peker på samme årsak til frykten for å bli blind (s. 31). Også frykten for at dokker skal bli levende finner Freud årsaken til i barndommen, men da var imidlertid ikke dette en frykt, men faktisk et ønske (s. 33-34).

Freud legger spesiell vekt på den såkalte dobbeltgjengeren – en fordobling av jeget. I forbindelse med denne påpeker Freud at et menneskes utvikling fra barn til voksen kan sammenlignes med menneskets utvikling generelt, fra urtida og fram til i dag: «Det uhyggeliges karakter kan jo kun stamme fra, at dobbeltgjengeren er en dannelse, der tilhører de overvundne sjælelige urtider, en dannelse som ganske vist den gang hadde en venligere betydning» (s. 36-37), og videre: «Der er her tale om at gribe tilbake til enkelte faser i jegfølelsens utviklingshistorie, om en regression til en periode, hvor jeg'et endnu ikke har afgrænset sig skarpt i forhold til den ydre verden og til den anden» (s. 37). Denne frykten kan delvis plasseres under kategorien animisme, som Freud skriver en del om. Mye av det som oppfattes som uhyggelig, skriver Freud, berører på en eller annen måte de restene vi har av animistisk sjeleaktivitet – troen på at det finnes overnaturlige krefter. Blant disse nevner Freud for eksempel troen på «det onde blick», eller den uhyggefølelsen som oppstår når hendelser gjentar seg, tilsynelatende ikke tilfeldig. Til begge disse tilfellene finner Freud forklaringen i det underbevisste, og det gjør han også med hensyn til frykten for ånder og spøkelses. At det eksisterer religioner som forteller oss at vi får leve videre etter at vi er døde, er et godt bevis på at mennesket fortsatt ikke er herre over døden og klarer å akseptere den: «Sætningen: 'alle mennesker skal dø' fremføres ganske vist i lærebøgerne i logikk som forbillede for en generell påstand, men den er ikke indlysende for noget menneske, og vort

ubevidste har i dag like så lidt som før plads til forestillingen om vor egen dødelighed» (s. 43). Freud konkluderer med at siden vi fortsatt tenker på samme måte om døden som for flere tusen år siden, er det heller ikke merkelig at den primitive angsten for de døde fortsatt eksisterer – til tross for at vi altså offisielt ikke lenger tror på at de avdøde kan dukke opp igjen som kroppløse sjeler.

Freud skiller altså mellom to typer som kilde for uhygge: den som skyldes de individuelle fortrenningene til underbevisstheten i barndommen, og den som er kollektiv, og kommer fra kulturens historiske utvikling. Restene som finnes etter animisme, tilhører denne siste kategorien. Her finner en også frykten for at sjelløse ting skal bli levende. Knut Ove Eliassen skriver at mennesket i den moderne verden forstår seg selv som tingenes herre og som den eneste 'beveger' i kosmos. Når tingene blir levende, er mennesket ikke lenger herre over kosmos, og i stedet for at mennesket har makt over tingene, blir det tingene som har makt over mennesket (Eliassen 1994:151-152). Freud peker imidlertid i sitt essay på at det ikke *nødvendigvis* må oppfattes som uhyggelig at døde ting blir levende. Han trekker fram H. C. Andersens eventyr om tinnsoldaten som et eksempel på akkurat dette, men påpeker at dette er diktning og ikke virkelighet: «(I) digtningen er der meget, der ikke er uhyggeligt, som ville have været det, hvis det skete i livet, og (...) i digtningen eksisterer mange muligheder for at opnå uhyggelige virkninger, som ikke eksisterer i livet» (Freud 1998:52). Altså oppfattes ikke den levende tinnsoldaten som skremmende, fordi det hele er et eventyr og ikke virkelighet. Andersen gjør heller ikke noe forsøk på å skape uhygge ved situasjonen, noe Freud påpeker henger sammen med at eventyrets framstillingsverden ikke faller sammen med den realiteten vi er fortrolige med: «Eventyrets verden har (...) på forhånd forladt realitetens grund og åbent bekendt sig til antagelsen af animistiske overbevisninger» (ibid). Den uhyggelige følelsen, påpeker Freud, kan bare oppstå hvis troen på det animistiske har blitt fortrenget, noe som altså ikke er tilfelle i eventyrene. Disse bemerkningene kan i stor grad sies å henge sammen med Todorovs skjema, der eventyret selvsagt havner inn under «det vidunderlige». At de fenomenene som vi i vår verden ville sett på som uvirkelige og skremmende innenfor fiksjonen blir sett på som helt normale, gjør at vi forlater «realitetens grunn» og kaster oss inn i den vidunderlige verdenen der alt er mulig. Og når de overnaturlige fenomenene automatisk godtas, viser det at mennesket har overvunnet alt ubevisst frykt for dem. Freud mener derimot at den typen uhygge som stammer fra de fortrenkte kompleksene fra barndommen, er mer resistent enn den uhyggen som stammer fra animisme, og har vanskeligere for å bli overvunnet, selv innenfor et «vidunderlig» univers (s. 54). Han påpeker

imidlertid et viktig poeng mot slutten: om vi føler uhygge eller ikke, henger sammen med hvilken karakter i fortellingen vi personifiserer oss med (s. 55).

2.3.2. Psykoanalytisk horrorforskning

Som allerede nevnt er Rosemary Jackson en av dem som bruker Freud og hans psykoanalytiske forståelse av det uhyggelige til å tolke horror. Hennes utgangspunkt er at det underbevisste har en så sentral del i den fantastiske litteraturen, at det ikke er mulig å komme utenom den. I *Fantasy – The literature of subversion* påpeker hun at det fantastiske forsøker å skape rom for en diskurs på et ikke-bevisst nivå, noe som fører til en problematisering av språk og lyster (Jackson 1981:62). Et slikt eksempel er det som er *tabu* i vårt samfunn, og som må undertrykkes for at kulturen skal bestå, noe Freud også påpeker i *Totem und Tabu* (1912). Her trekker Freud fram det han mener er de største tabuene, nemlig incest (sønnen som vil ha mor) og døden (et ønske om å komme i kontakt med lik). Jackson trekker fram fortellinger om spøkelseser og vampyrer som et eksempel som tar for seg dette siste tabuet. Som et eksempel på en forfatter som spesielt som tok opp tabuer i sin litteratur, trekker Jackson fram Marquis de Sade, som skrev sadistiske¹¹, voldelige og pornografiske tekster. Hun skriver om disse: «This frustration and violent rupture in Sade (...) [shows] desire for ‘a nonrelationship of zero, where identity is meaningless’ [which] is analogous to a mystical quest for union with an absolute ‘Other’» (s.78). Selv om det altså skulle finnes et slikt ubevisst ønske om å gå i union med dette «absolutte Andre», for eksempel horrorens monster, skriver imidlertid Jackson at Freud insisterer på at dette ønsket om å bevege seg mot et nullpunkt, ikke er et dødsønske:

The pull towards entropy signifies the tendency of an organism to move towards stability, where the organic merges with the inorganic and where separate units fuse together. The subject is drawn back through the primitivism of the child, where ‘everything is connected with anything else (so that) nothing is connected to anything else’ (s. 80).

Jackson skriver videre om Jacques Lacans teori om et speilstadium, som finnes i menneskets utvikling mellom det første stadiet (da barnet bare er klar over seg selv og ikke klarer å skille seg fra det andre) og det andre stadiet (da barnet er blitt klar over denne forskjellen). Speilstadiet er det stadiet der denne endringen er i ferd med å skje, som om barnet så seg i speilet og oppfattet seg selv som et objekt (s. 88). Den fantastiske litteraturen prøver, i følge Jackson, imidlertid å reversere speilstadiet og føre mennesket tilbake til det første stadiet – der

¹¹ Ordet ‘sadisme’ stammer nettopp fra de Sade.

ingenting hadde mening. Å komme seg tilbake til denne ikke-meningstilstanden er imidlertid en umulighet, noe de fantastiske tekstene selv etter hvert finner ut av. Noe slikt ville nemlig vært en ikke-menneskelig diskurs, og å forsøke å gi en slik prosess en stemme gjennom litteraturen blir dermed en selvmotsigelse. Å reversere speilstadiet kunne ikke skjedd uten at mennesket også mistet språket – og menneskeligheten. De fiktive karakterene som forsøker å komme tilbake til dette ikke-meningens-stadium, er med andre ord dømt til å feile. I tilfellet med en dobbeltgjenger ender en gjenforening med denne dermed med den enes død (s. 90-91).

Selv om en del av dette for noen kanskje kan høres litt søkt ut, skjønner en likevel hvordan en ved å følge en slik tankegang og argumentasjon kan bruke psykoanalyse og det underbevisste til å forklare horrorrens appell. Tanken her er altså at folk ser på horror fordi at *de også* på et underbevisst nivå ønsker å bevege seg mot et ikke-betydningens område og gå i union med det «absolutte Andre».

Steven Jay Schneider skriver at det siden slutten av 1970-tallet har dukket opp et stort antall ulike metoder å lese horrorfilm på i psykoanalytisk retning (Schneider 2004:2) Noe av grunnen til dette forklarer muligens William Patrick Day, som hevder at det er en så slående likhet mellom den gotiske litteraturen og Freuds tankegang, og at det ikke er mulig å late som om denne ikke eksisterer. Begge tar opp spørsmål om personlighet og identitet, seksualitet og lyster, frykt og nervøsitet, men forskjellen ligger i at mens de gotiske romanene presenterte disse konfliktene som fiksjon, presenterte Freud dem som fakta (s. 6-7). Michael Levine hevder imidlertid at Freud selv nok ikke ville ha likt en slik psykoanalytisk metode for å lese horrorfilm på, siden de fleste som driver med dette har en kognitiv tilnærming til stoffet (Levine 2004:36). Freud jobbet som kjent med pasienter og presenterte sine teorier som et resultat av samtaler med dem. Levine skriver videre om mye av den kritikken som har vært rettet mot Freud, og at hans arbeid ikke er vitenskap, siden ingen av hans teorier verken kan testes ut eller verifiseres på en vitenskaplig måte. Levine hevder imidlertid at selv om psykoanalysen ikke er vitenskap, betyr ikke det at den ikke er riktig (s. 36). At psykoanalysen har blitt sett på som vitenskap i stedet for filosofisk tenkning, må nok Freud må ha mye av skylden for, skriver Levine, siden Freud selv trodde at hans teorier til et visst punkt kunne testes ut vitenskaplig. I følge Jim Hopkins er psykoanalysen i stedet et utvidet form for «commonsense» eller folkepsykologi, der det er åpenbart hvordan underbevisstheten gir uttrykk for tematisk affinitet - for eksempel at en drømmer at en drikker vann hvis en er tørst

(s. 37). På samme måte kan horror skremme oss, siden underbevisstheten setter de inntrykkene vi får gjennom filmen i nær relasjon med noe som har blitt fortrent.

Det viktigste spørsmålet den psykoanalytiske horrorforskningen stiller seg er: Hvorfor ønsker noen frivillig å la seg skremme? Levine hevder at dette *kan* være et individuelt spørsmål, og at det er ulike grunner til at folk liker en film: «A scene may evoke masochist pleasure for one person and sadistic, fetishistic, or voyeuristic pleasure (or some combination thereof) for the person with the popcorn in the next seat» (s. 51). Cosimo Urbano kommer inn på noe av det samme når han skriver at noen kanskje ser horrorfilm fordi de tiltrekkes av blod og gørr, mens andre kanskje ser på horror fordi de liker å se samfunnet brytes ned, slik horrorfilmene ofte portretterer. Og så finnes det dem som bare ser på horror fordi at vennene deres gjør det. Urbanos poeng er at uansett hvilken grunn folk har til å se horror, gjør de det fordi de forventer at de skal bli skremt (Urbano 2004:26). Og som sagt er det viktige spørsmålet i denne sammenhengen: Hvorfor skulle de ønske det? Innenfor den psykoanalytiske horrorforskningen legges det underbevisste og de fortrente tankene til grunn. Når disse får lov til å komme opp til overflaten oppleves horror ikke bare som skremmende, men gir også en form for nytelse. I de kommende avsnittene vil jeg ta opp ulike aspekter ved horrorfilm og se nærmere på hva psykoanalytiske horrorforskere sier om disse i forhold til spørsmålet om hva det er som gjør at mange opplever en viss nytelse i å se horror, samtidig som jeg også presenterer noen alternative, ikke-freudianske forklaringer.

2.4. Hvorfor tiltrekker horror?

2.4.1. Monsteret og det monstrøse

Jeg har tidligere nevnt monsteret som en projeksjon av «det absolutte Andre». Robin Wood har gjort oppmerksom på at horrorfilmen tematiserer *grensedragningens problem*. Det er monsteret som representerer det andre, det fortrente, det individet og kulturen ikke vil vedkjenne seg, og når monsteret dukker opp, tvinges dette fortrente tilbake fra det underbevisste. Monsteret er med andre ord en representasjon av det fortrente som finnes i menneskene og er, samtidig som det er det motsatte av oss, også en del av oss. Horror blir i så måte en symbolsk form for fiksjon, der kampen mot monsteret representerer den indre kampen mellom id/lyster og overjegg/normer (Jerslev 1994:104). Monsteret har da samtidig den funksjonen at det skaper uorden i kulturens grunnleggende dikotomier, for eksempel ved at forskjellen på menneske og dyr blir visket ut ved at mennesket omformes til varulv.

Skapninger som vampyrer og zombier, visker på sin side ut grensen mellom død og levende, samtidig som disse skapningene lar seg fullstendig styres av sine lyster og sånn sett også lar id vinne kampen mot overjeget.

Med en sånn forklaring på monsteret, kunne en ved å bruke en psykoanalytisk forklaringsmodell kanskje si at monsteret virker skremmende på oss, fordi at det viser sider ved oss selv som vi er redde for å bli konfrontert ved. Men det er ikke sikkert en sånn forklaring er tilfredsstillende nok. Det er et faktum at monstre som Dracula og Frankenstein som herjet i 1930-tallets horrorfilmer, og som den gangen ble oppfattet som svært skremmende, ikke lenger oppfattes på samme måte, til tross for at deres atferd like fullt ligger langt fra det vi anser som akseptabel. Steven Jay Schneider har påpekt at måten monstre framstilles på i horrorfilm endres i tråd med samfunnets utvikling, sånn at monstre i dagens horrorfilmer oppfattes like skremmende som det Dracula og Frankenstein ble av 1930-tallets publikum (Urbano 2004:27). Dette skulle likevel tyde på at vi har en del forventninger og krav til monsteret for at det skal kunne virke skremmende på oss.

Nå er det likevel ikke psykoanalytikerne som er de som er mest opptatte av monsterets rolle i horrorfilmen. Cosimo Urbano bruker som nevnt *Psycho* som et eksempel på at det som kjennetegner den moderne horrorfilmen er nettopp at det ikke finnes noe monster. I stedet blir det viktigste for horrorfilmen etter 1960 de følelsene som skapes hos seeren. Urbano sier videre at disse følelsene er manifestasjoner av Freuds andre teori om angst (s. 25), nemlig at angst er en reaksjon på en trussel fra den eksterne verdenen, instinktene og overjeget (Levine 2004:39). Urbano skriver: «There is no denying the importance of monsters in horror cinema. And yet, if monsters are so important, it is in large part because of what they *do* (or threaten to do) rather than simply because of what they are» (Urbano 2004:24). Urbano skriver dette som en kritikk av Noël Carrolls fokusering på monsteret som essensen i all horror, og som det som skremmer oss. Det er imidlertid ikke monsteret i seg selv som skremmer i følge Carroll, men det han kaller *the Thought Content* – tanken på dets *monstrøsitet*. Det som gjør monsteret så skrekkelig, er at det ikke *burde* kunne eksistere, da det bryter både naturens og menneskets lover – og er med andre ord grensesprengende (Eliassen 1994:144-145). Denne oppfatningen av hva det er som utgjør horror, gjør at Carroll ikke anser *Psycho* som en horrorfilm. Han sier likevel at siden Norman på grunn av sin psykose *ligner på* et monster (selv om dette er umulig å se utenpå), gjør det at folk får lyst til å tenke på denne filmen som en horrorfilm (Urbano 2004:24). Det er altså denne oppfatningen psykoanalytikerne Urbano er sterkt uenig i, siden han ikke anser monsteret som avgjørende for å bestemme om en fortelling er horror eller ikke.

Carrolls andre teori om horror, handler om spenningens funksjon innenfor horror. Han mener at horror må ses på som en form for epistemologisk drama der våre tilvante kognitive skjemaer utfordres. Når monsteret dukker opp, oppstår det en erkjennelsesmessig krise, og ved å nedkjempe monsteret gjennom flere konfrontasjoner, kan fornuften til slutt seire ved at den lykkes å tilskrive det en identitet. Denne identifiseringen og selve nedkjempelsen av monsteret, gjøres mulig ved at vi etter hvert tilegner oss mer og mer kunnskap om det. Tanken blir da at en først må lære seg monsteret å kjenne, før det er mulig å vinne over det. Med nok kunnskap om monsteret mister det sin monstrøsitet, og blir dermed ikke lenger like skremmende. For Carroll blir dermed selve poenget med horror å «temme» monsteret og «gjøre det til sitt eget». Seieren over monsteret representerer en korreksjon og utvidelse av våre kognitive kategorier, der det som tidligere var ukjent og skremmende, nå er blitt kjent og ufarlig. En metode horrorfilmen benytter for å hjelpe seeren gjennom denne prosessen, skriver Carroll, er å *vis*e hvordan en skal reagere på monsteret ved hjelp av karakterene i filmen. Tidlig i filmen reagerer vanligvis karakterene med redsel og skrik når monsteret dukker opp, men mot slutten har de (som fortsatt lever) lært seg at for å overleve må de ta opp kampen mot monsteret og overvinne det.¹² På den måten får horror en terapeutisk funksjon, ved at den hjelper oss både til å gi det monstrøse en form (monsteret) og dermed holde det monstrøse i sjakk inne i oss, samtidig som det normaliserer det som er psykologisk uutholdelig (Eliassen 2004:147-148).

Cosimo Urbano skriver om noe av det samme når han viser til filmen *Alien*, der karakteren Ripley i en scene etter hvert blir tvunget til å *se på* det grufulle monsteret. Urbano skriver: «Clearly Ripley cannot bear to look at the alien, and yet she also knows that she *must* look at it» (Urbano 2004:29). Grunnen til at hun må dette, er fordi hun skal være i stand til å overvinne det, noe hun da også klarer ved å åpne en dør som gjør at romvesenet forsvinner ut i verdensrommet. Det kan virke naturlig å sammenligne denne scenen med den prosessen horrorfilmseeren må gjennom i møtet med filmens monster, og Urbano skriver:

Read as a self-reflexive commentary on the genre, this scene would seem to suggest that Ripley's thinking is somehow at work in the horror film viewer as well. One submits to the horror experience in order to get rid of the monster(s). The pain and discomfort experienced during the watching of the films is considered something necessary and inevitable in order to achieve the (presumably pleasurable) final victory (s. 30).

¹² Carroll bruker et narrativt skjema som han kaller for et 'komplekst horror-plot': *onset, discovery, confirmation* og *confrontation* (Eliassen 2004:147).

Urbano er imidlertid ikke enig i dette Carroll-inspirerte synet han presenterer, og peker på at også filmer der det ikke finnes noe monster, og til og med filmer der det er monsteret som vinner til slutt, har hatt stor suksess. Samtidig mener han at publikum er fullstendig klar over at seieren over monsteret egentlig ikke er noen seier, fordi en er blitt så vant med at det kommer tilbake i oppfølgerfilmer. Nevnte Ripley er tvunget til å gjenta den nøyaktig samme kampen i flere oppfølgerfilmer til *Alien*, og denne stadige repetisjonen av kampen mot monsteret mener Urbano bør være bevis godt nok for at en slik «catharsis»-teori¹³ ikke kan stemme (ibid).

Anne Jerslev peker på at dette at monsteret ikke blir eliminert og at en narrativ «closure» dermed heller ikke blir etablert, skiller den rollen monsteret har i den moderne horrorfilmen og i de klassiske filmene. Mens monsteret i de klassiske filmene var overnaturlig og fjernt, er det horrible og det monstrøse i den moderne horrorfilmen – som jeg innledet avsnittet med å si – grenseløst (Jerslev 1994:105). Poenget i mange av de moderne horrorfilmene, skriver hun, er at monsteret ser ut akkurat som du og jeg. «Forestillingen om 'det andet' er blevet en fiktion, og det monstrøse kan ikke kondenseres i et syn, der både afgrænser og placerer det» (s. 108). Det kan altså virke som det er mer naturlig å bruke begrepet «monstrøst» i forbindelse med moderne horrorfilm i stedet for å snakke om monstre, siden den truende kraften som i de tidligere horrorfilmene var plassert inne i en fysisk skikkelse (monsteret), i dag er vanskeligere å lokalisere og praktisk talt kan finnes hvor som helst. Finn Skårderud skriver at horrorrens viktigste spørsmål er «Hvor er det onde?», og at skrekkfilmens rolle er å fylle oss med ambivalens og tvil (Skårderud 1994:33). Når monsteret er borte og en må lete etter det monstrøse andre steder, vil det selvsagt gjøre det vanskeligere å finne fram til hvor «det onde» befinner seg. Kanskje er det ikke en gang mulig å lokalisere det. En person som ser helt normal ut kan vise seg å egentlig være en seriemorder. Det er da også laget en rekke filmer som tar opp seriemorder-motivet. Dette bringer oss over på neste tema.

2.4.2. *Sentrifugale og sentripetale horrorfilmer*

Anne Jerslev skriver om det hun kaller *sentrifugale* filmer¹⁴ eller såkalte stalker-filmer, der det vesentlige er nettopp spørsmålet om *hvor* morderen/monsteret befinner seg. Morderen

¹³ Katarsis er et gresk ord som betyr renselse. Aristoteles mente at tragedien renses oss, og ved å se tragisk teater skulle tilskuerne få utløsning for sine vonde følelser, slik at sjelen kunne bli renseset. I denne sammenhengen handler katarsis-forklaringen om å se på horror/monstre for å vinne over redslene sine.

¹⁴ Sentrifugal betyr å flykte eller fjerne seg fra sentrum.

som forfølger hovedpersonen kan dukke opp når som helst, og som seer vet en også at han før eller senere *vil* dukke opp. Men verken hovedpersonen eller seerne vet nøyaktig *når* og *hvor* det vil skje, og Jerslev skriver at det er nettopp det flakkende og letende blikket en da tvinges til, som er med på å skape angst. Det brukes i disse filmene også mye såkalt «point of view»-kamera, der kameraet blir offerets øyne som leter seg fram (ofte i mørket) etter morderen. Et godt eksempel på dette finnes i en scene på slutten av *Halloween* der hovedpersonen finner ut at morderen ikke var død likevel og plutselig er forsvunnet. Det monstrøse finnes her med andre ord utenfor bilderammen, og seernes blikk blir dermed trukket mot ytterkantene av bildet i et forsøk på å få sett mer, og dermed eliminere den angsten som er tilstede. Dette er selvsagt filmskaperne klar over, og for å gjøre det så vanskelig som mulig for publikum, zoomer de ofte nærme inn på det livredde offeret som gjemmer seg, sånn at det ikke skal være mulig å se noe særlig annet og dermed heller ikke hvor morderen er (Jerslev 1994:107).

Som en motpol til denne typen film, finner vi det Jerslev kaller *sentripetale* horrorfilmer¹⁵, kanskje mer kjent som slasher-filmer. Her er det ikke det engstelige, letende *blikket* som skaper angst, men det makabre *synet* av blod, innvoller og deformerte kropper. Noen vil kanskje hevde at *kvalme* er en mer dekkende beskrivelse enn angst i dette tilfellet, men fakta er i alle fall at fokus rettes mot det som skjer innenfor bildeskjermen i stedet for utenfor. Og i stedet for at filmene henter sin effekt i et spørsmål om tid og sted – hvor befinner monsteret/morderen seg, og når angriper det igjen – ligger effekten i denne typen horrorfilm i den visuelle voldsomheten de makabre bildene utgjør. Mens stalkertilskueren vet *for lite*, for eksempel om hvor morderen befinner seg, vet slashertilskueren alt *for mye*, nemlig hva vold kan redusere den menneskelige kropp til (ibid).

Jerslev påpeker imidlertid at i begge typene film er det offeret og ikke gjerningsmannen seerne identifiserer seg med. Og at det såkalte «killer-point-of-view» (der kamera er gjerningsmannens øyne) gjør at en identifiserer seg med morderen i stedet for offeret, mener Jerslev bare er tull. Hun sier at en da tvinges til å påta seg dennes blikk, men at identifiseringen med ofrene bare blir større (s. 108). Når alt dette er sagt, skal det selvsagt nevnes at de fleste filmer ikke er enten/eller-filmer, og at mange horrorfilmer har både sentrifugale og sentripetale trekk ved seg. Nevnte *Halloween* er ett eksempel.

¹⁵ Sentripetal betyr å søke eller rette seg mot sentrum.

2.4.3. Kroppsmetamorfose og abjekter

Anne Jerslev skriver at den moderne horrorfilmen er mer interessert i å vise enn å fortelle, og at et typisk trekk ved horror fra 1960-tallet og fram til i dag er dens visualisering av ødeleggelsen av kroppen (Jerslev 1994:104). Som jeg allerede har vært inne på går filmer med ensidig fokus på dette ofte under navnet *splattere*, og resultatet av slike filmer, skriver Jerslev, er at publikum blir gjort oppmerksomme på både sin egen skrøpelighet og dødelighet.

Grensen mellom det indre og det ytre er brutt sammen, og Jerslev velger å gi denne grenseløsheten og fragmenteringen navnet *kroppsmetamorfose*. Hun skriver:

«Kroppsmetamorfosen kan ses som en kraftfull kulturell og mental metafor, som en insisterende symbolisering af en omfattende fornemmelse af ustabilitet og ubeskyttethed» (s. 110).

Pouvoirs de l'horreur (1980) av psykoanalytikeren Julia Kristeva, handler om grensedragningen mellom menneskers kropper. Hun mener at det som i vestlig kultur markerer disse grensene er såkalte *abjekter* (det som er støtt bort av kroppen) – for eksempel kroppsvæsker som spytt, oppkast eller menstruasjon. Dette er «urene» væsker som kroppen er nødt til å kvitte seg med, men paradoksalt nok – selv om kroppen ønsker å kvitte seg med dette, er de likevel en del av kroppen. Det abjektale er med andre ord både en del av kroppen, samtidig som det ikke er det, og kan beskrives både som et jeg og et ikke-jeg. Kristeva skriver: «I expel myself, I spit myself out, I abject myself within the same motion through which 'I' claim to establish myself» (Kristeva 1982:3). Bortstøtningen blir det som både skaper og umuliggjør bildet av en sammenhengende, enestående kropp, og kan også knyttes til den aller tidligste jeg-tilstanden, nemlig når et barn blir født. For barnet må moderkroppen bortstøtes i kampen for liv, men siden det fortsatt ikke finnes noe skille mellom «mor» og «barn», oppleves denne prosessen også som at en støter bort seg selv. En fødsel blir dermed det Kristeva kaller «abjection of self» (s. 47).

Mens kroppsvæsker er mindre abjekter og en fødsel innebærer en stor abjeksjon, sier Kristeva at den ultimate bortstøtningen skjer når hele kroppen blir støtt bort og en person går over fra å være levende til å bli død. Hun skriver om abjektet:

Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit – cadere, cadaver. If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel. "I" is expelled (s. 3-4).

På samme måte som når kroppen kvitter seg med avfallsstoffer, blir kroppen selv ved dens død noe urent og forurensende som blir støtt bort. Det problematiske er som sagt altså at den likevel fortsetter å være en del av den personen som kroppen både tilhørte og fortsatt tilhører, selv om den på den andre sida ikke lenger gjør det. Og det er dette som er det uhyggelige med abjektene – de går ikke over til å bli objekter, siden de på én måte fortsatt er en del av en selv.

Som jeg innledet med å si, inneholder selvsagt splatterfilmer store mengder abjekter. Store mengder kroppsvæsker, først og fremst blod, blir skilt ut, samtidig som det ikke er uvanlig at hele lemmer og indre organer må skille seg fra resten av kroppen. Et spørsmål jeg tidligere har stilt og som også passer bra å stille i forhold til slike scener er: Hvorfor skulle folk ønske å se på dette? Og hvordan kan det lages splatterkomedier der det regnes som humor at blod, lemmer og innvoller fjernes fra kroppen? Julia Kristeva knytter alle abjekter opp mot morsskikkelsen, som jo alle mennesker en gang var en del av. Og her ligger også forklaringen på at abjektene både oppfattes kvalmende, men også fascinerende, i følge Kristeva. Som psykoanalytiker tenker Kristeva på samme måte som Freud på tida i mors liv som den lykkeligste tida for mennesket, og det alle abjektene har til felles, er at de peker tilbake på denne lykkelige sammensmeltningen (Jerslev 1994:110). Den kvalmende følelsen en får ved å se abjekter, er i psykoanalytisk forstand med andre ord et fortrengt ønske om å vende tilbake til moderens liv. Også handlinger som sørger for å at abjekter oppstår, må i følge dette synet dermed på et underbevisst nivå knyttes til et slikt fortrenge ønske. Eksempler kan være mord (som jo sørger for det ultimate abjektet – et lik) eller seksuelle perversjoner (nekrofilie etc.)

Barbara Creed knytter i essayet «Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection» Kristevas forståelse av abjekter opp mot horror. Hun mener at hovedpoenget med horror er å konstruere morsfiguren som et abjekt, og at bilder av for eksempel blod, slim, puss og avføring i vår kultur er skrekkelige, fordi de viser en splittelse mellom morsfiguren og faderens autoritet. Abjektene truer subjektets følelse som helt og selvstendig, samtidig som en på et underbevisst nivå blir minnet om det tidspunktet da en som barn i mors liv ikke følte skam over sine kroppslige materier. Inne i mors liv var kroppslige materier en naturlig del av livsmiljøet, og på et underbevisst nivå blir abjektene senere i livet dermed ikke bare grusomme, men også herlige – på en pervers måte. Horrorfilmens mål, mener Creed, er å rengjøre abjektene, sånn at vi endelig kan kvitte oss med dem (Grant 2004:178-179).

2.4.4. *Zombier og kannibalisme*

Det ultimate abjektet er som sagt et lik – en sjelløs kropp, noe de fleste horrorfilmer befatter seg med. Creed ser på zombier, vampyrer og ghoulere (skapninger som spiser lik) som ikonografier på abjeksjon, med alt det hennes psykoanalytiske forståelse av termen innebærer (Grant 2004:178). Anne Jerslev ser også en viss likhet mellom zombier og vampyrer, i og med at begge skapningene både er ikke-levende og ikke-døde på samme tid, men påpeker at mens vampyrene, i alle fall slik de blir fremstilt gjennom grev Dracula, er følende og erotiske, er zombiene totalt følelsesløse og usanslige. Det er imidlertid et viktig poeng at de ikke egentlig er onde. Det finnes ingen sjel som styrer zombiekroppenes handlinger, og grunnen til at de ønsker å drepe og spise levende mennesker er heller ikke fordi de er sultne. Det finnes i det hele tatt ingen rasjonell forklaring på deres handlinger, og beskrivelsen «bevisstløs destruksjon» som Jerslev bruker om dem, må sies å være svært dekkende (Jerslev 1994:113).

De zombiene Jerslev diskuterer er først og fremst dem George Romero bruker i sine filmer, og selv om det finnes mindre forskjeller fra film til film (for eksempel at zombiene av og til er i stand til å snakke), stammer de fleste zombier i de moderne horrorfilmene fra nettopp Romero. At zombiene er kannibalister henger sammen med det Jerslev ser på som et uttrykk for nihilisme.¹⁶ Hun skriver at kannibalismen er «en meget bogstavelig metafor for et sosialt og psykologisk forfall og et tegn på en kultur, der må sprænges af forstoppelse, fordi den har ædt sig selv op indefra. Kannibalismen bliver endelig en velegnet metafor for en tid, hvor kulturelle normer og alle værdiforestillinger flyder» (s. 114). Hun påpeker imidlertid at zombiene ikke har noen religiøs grunntone, i og med at deres kannibalistiske kjøttorgier på ingen måte er lystfylte – det er kun instinkter som styrer dem. Zombiene representerer dermed det menneskelige nedskrevet til ren dyriskhet. Når det gjelder selve kannibalismen, mener Jerslev at denne oppleves så gruoppvekkende fordi den opphever alle distinksjoner og den grensen som finnes mellom et jeg og et ikke-jeg, nemlig det som er innenfor og utenfor kroppen. Hun sier at den kannibalistiske metafor også er et uttrykk for en fantasi om sammensmeltning, om at det ytre skal bli det indre – altså at barnet skal gå inn i sin mor igjen. Dette innebærer et todelt motsetningsforhold preget av både angst og en hemmelig (og ubevisst) lyst, der en på den ene sida ønsker å inkorporere moderen, samtidig som en ønsker å bli oppslukt av henne. Med andre ord skulle det altså ifølge en psykoanalytisk tankegang på et underbevisst plan ligge noe lystbetont i det å spise andre eller å bli spist. Det er imidlertid stor

¹⁶ Nihilismen er en oppfatning som forneker alle verdier og normer og har en oppfatning om at tilværelsen er meningsløs.

forskjell (i alle fall i de fleste tilfeller) på hva psykoanalytikere regner som underbevisste tanker og hva bevisstheten tillater mennesker å gjøre – og tenke. Ved abjeksjonen av moderen ved fødselen, mener Julia Kristeva at en lærer seg å ha respekt for andres kropp og at en dermed gir opp kannibalismen. Frykten for den arkaiske mor skaper et forbud mot kannibalisme og etablerer henne som et objekt i det psykiske, noe som gjør at en lærer seg å skape forskjell på moderen og seg selv, og på jeg og ikke-jeg (s. 116).

Ikke-psykoanalytikere vil selvsagt finne helt andre årsaker til at zombier oppfattes som skremmende. Stephen Mulhall fokuserer på at zombier og vampyrer er verken mennesker eller ikke-mennesker, og befinner seg i et grenseløst mellomland. Han bruker et sitat fra Stanley Cavell, som skriver dette om hva det er som utgjør horroropplevelsen: «Horror is the title I am giving to the perception of the precariousness of human identity, to the perception that it may be lost or invaded, that we may be, or may become, something other than we are, or take ourselves for; that our origins as human beings need accounting for, and are unaccountable» (Cavell 1979:419, sitert i Grant 2004:184). Det er altså, ifølge Mulhall, frykten for å måtte oppgi den menneskelige identiteten som utgjør horroropplevelsen, og zombier og vampyrer truer da nettopp dette, i form av å være en mellomting mellom menneske og ikke-menneske.

2.4.5. Det feminine-monstrøse

Når zombiene dreper og spiser, fremstilles som sagt den menneskelige kroppen som ekstremt skrøpelig. Det er kun et tynt lag med hud som skiller det ytre fra det indres blod og innvoller, og Jerslev skriver at zombienes mål ikke er å drepe – selve drapet er bare et middel for å komme inn under huden på ofrene. Drapene skjer også uten våpen, slik at selve ødeleggelsen av menneskekroppen kan virke mest mulig brutal – zombiene river som oftest kroppene til ofrene i stykker med bare hendene. Jerslev setter splatterfilmene opp som motsetning til de klassiske western- og gangsterfilmene som alltid fremstilte kroppen som sammenhengende, og der blod omtrent var ikke-eksisterende. Dette er «den maskuliniserte kroppen», skriver hun:

Som idealkrop kommer den trænede krop til at stå for en grandios fantasi om udødelighed, for i den hårde og atletiske krop kan der verken komme noget ud eller ind, og den formgiver fornægtelsen af den forvandlingsproces, som alderen indskrives i. Men samtidig med at kroppen potenseres, bliver den også mere og mere uvirkelig (Jerslev 1994:119).

Det ytterste tilfelle av den maskuline «uvirkelighetskropp», finner Jerslev i 1980-tallets supermannskropper (eks. Arnold Schwarzenegger) og hun skriver at denne ugjennomtrengelige kroppen kan ses på som en representasjon av den mannlige omnipotente narcissisme. I splatterfilmene er situasjonen den motsatte – den maskuliniserte kroppen er der bare interessant som en løgn, siden også den, når alt kommer til alt, lett kan gjennomtrenges og nedbrytes (s. 118). Menneskekroppen er sårbar, men også naturlig, og som en motsats til den maskuliniserte kroppen, kan en dermed si at horror, og spesielt splattersjangeren, framstiller kroppen som feminin. Det er i så måte ingen forskjell på menn og kvinner, selv om kjønnsfordelingen i påfallende mange tilfeller er slik at menn er monstre/mordere, og kvinner er ofrene. Stephen Neale skriver om dette: «In this respect, it could well be maintained that it is women's sexuality, that which renders them desirable – but also threatening – to men, which constitutes the real problem that the [sic] horror cinema exists to explore» (Neale 1980:61, sitert i Schneider 2004:4).

Den fascinasjonen horror har for den feminine og kvinnelige kropp, kan være interessant i et forsøk på å forstå sjangeren og (dets appell til) sitt publikum. I følge Barbara Creed og den psykoanalytiske horrorforståelsen blir, som jeg har vært inne på, moderen regnet som et frastøtt objekt, men dette fører også til at kvinnekroppen i seg selv blir ansett som et objekt. Med dette bruker Creed begrepet «det monstrøse-feminine», som et uttrykk for det feminine som noe skremmende, og som en del av «det absolutte Andre». Det formløse Andre må på et psykoanalytisk plan dermed sies å ha kvinnelig opphav, og det formløse kan ses på som et uttrykk for den kvinnelige kropp (Grant 2004:178). Som sagt henger linken til det kvinnelige igjen sammen med den frastøtte moderskikkelsen, som på sin side som kan knyttes til kastrasjonsangsten. Bak det hele ligger altså det underbevisste begjæret for det Andre, samtidig som det er noe en også frykter. Framstillingen av en vagina med tenner (kjent som «vagina dentata»), et velbrukt bilde med historisk opphav og som også har blitt brukt en del innenfor horrorsjangeren, blir et tydelig uttrykk for denne dobbeltheten. Det er altså dette Neale tenker på når han skriver at kvinners seksualitet både oppfattes som ønskelig, men også som noe skremmende for menn. Sånn sett kan det imidlertid virke noe snodig at det er ofrene/heltene som er kvinner, og monstre/det Andre som er menn. Carrol Clover mener å ha observert at mannlige horrorseere både er villig til, og klarer, å identifisere seg med kvinnelige karakterer, og innenfor horrorsjangeren – redde og skremte kvinner med smerter. Selv om Clover vurderer tanken på at denne kryss-kjønnslige identifiseringen kan å ha gjøre med sadistiske/voyeuristiske underbevisste ønsker, avslår hun dette til fordel for det hun

mener er grunnen til at menn lar seg identifisere med horrorrens kvinnelige ofre, nemlig at den kvinnelige helten gjør det mulig for menn som ser på å oppleve forbudte lyster, men samtidig fornekte dem på grunn av at hovedpersonen er en kvinne (Tudor 2004:62). Spesielt gjelder dette den såkalte «final girl» i slasher-filmene. Hun er den siste i en lang rekke som utsettes for monsteret/morderen, og ofte er hun noe smartere enn de tidligere ofrene. Dermed er hun i motsetning til de tidligere drepte i stand til å kjempe tilbake, men siden hun er underlegen i fysisk styrke, blir hun nødt til å bruke kløkt og oppfinnsomhet for å komme levende fra konfrontasjonen med den psykopatiske morderen. Hun Clover kaller «the final girl» kan på grunn av at hun er kvinne naturlig nok oppføre seg kvinnelig, og på en måte som det ikke er sosialt akseptert at voksne menn gjør. Clover skriver: «She is feminine enough to act out in a gratifying way, a way unapproved for adult males, the terrors and masochistic pleasures of the underlying fantasy, but not so feminine as to disturb the structures of male competence and sexuality» (Clover 1992:51, sitert i Tudor 2004:62). «The final girl» er altså både kvinnelig nok til å være gjenstand for de mannlige seernes sadomaschinitiske fantasier – hun utsettes for prøvelsene som den typiske kvinnelige-offer-figuren må gjennom – samtidig som hun klarer å slippe unna, akkurat som den mannlige helten ville gjort det. At kvinnen klarer å slippe unna svekker heller ikke den mannlige morderens posisjon, siden hans maskulinitet fortsatt framstilles som ytterst kompetent. Clover oppsummerer med å si at «the 'gender-identity game' is central to modern horror» (Clover 1992:55, sitert i Tudor 2004:62).

2.4.6. Horrorrens sjokk og spenning

Som jeg allerede har vært inne på mener de fleste som studerer horror at det kan være flere ulike årsaker til at folk ser horrorfilm. En del av de grunnene jeg har vært inne på har et psykoanalytisk utgangspunkt, men det finnes nok av ikke-psykoanalytiske grunner en kan trekke fram for å forstå publikums fascinasjon for det skrekkelige. Finn Skårderud skriver at vår vestlige kultur er rammet av en uvirkelighetsfølelse som strekker seg fra kjedsomhet til uutholdelige tomhetsfølelse. Dette skaper virkelighetshunger, og det oppstår lengsel etter livaktighet og nærvær. Denne inderligheten, skriver Skårderud, søkes gjerne i ytterlighetene. Horrorfilmen blir altså en slik ytterlighet. Skårderud sammenligner det å se horror med å la være å spise eller å springe maraton, bare for å plage seg selv. Han bruker et utsagn fra en tenåringsgutt til å beskrive hvordan det oppleves å se horrorfilm:

(M)an er i helspenn hele tiden... som en jogger. Du løper og løper, plager deg som han, løper en mil, ikke for noe, bare for løpingens egen skyld. Og når du så har løpt, når du har kjempet deg gjennom denne milen, da kjenner du deg bra, du dusjer og tar badstu og sånt. Så kommer du ut som et nytt menneske, avslappet og bra (Skårderud 1994:26).

I følge denne tankegangen finnes det altså ingen form for nytelse i selve den prosessen å se på horrorfilmen – det er etter at filmen er ferdig og en kan puste lettet ut at en føler velbehag. En har klart å gjennomføre det ubehagelige gjøremålet en hadde satt seg fore, og tomhetsfølelsen er blitt erstattet med en behagelig følelse av å være med seg selv. Denne følelsen varer imidlertid ikke evig, og prosessen må hele tiden gjentas. I tillegg til dette peker Skårderud på horror som et innvielsesrituale for unge mennesker inn i de voksnes verden. Å se på horror blir en slags test en må holde ut for å bli sosialt akseptert, og han mener at de ritualene som skjer foran skjermen for ungdomsgjengen ofte blir viktigere enn selve filmen (s. 30). Dolf Zillman peker på det samme: «Boys... must prove to their peers, and ultimately to themselves, that they are unperturbed, calm and collected in the face of terror; and girls must similarly demonstrate their sensitivity by being appropriately disturbed, dismayed and disgusted» (Zillman 1998:197, sitert i Prince 2004:249). Å skulle demonstrere en slik oppførsel overfor hverandre, ser i følge Zillman altså ut til å være nok til at de søker kinosalene for å se horror.

Noël Carroll kommer inn på noe av det samme når han sier at «horror attracts because anomalies command attention and elicit curiosity» (Carroll 1996:195, sitert i Urbano 2004:23). Det er uvanlighetene ved horror som tiltrekker, og det samme gjelder for den fascinasjonen vi har for virkelighetens serie- og masse mordere, i følge Finn Skårderud (Skårderud 2004:29). Stephen Prince peker på det samme når han beskriver den utviklingen horror har hatt de siste tiårene: «Horror cinema's movement in recent decades toward greater quantities of ever-more-graphic violence and fear-inducing spectacle may partially reflect an ongoing transaction between the genre's filmmakers and its audience, a transaction rooted in one of the genre's key appeals: an appeal to sensation» (Prince 2004:247). At det har blitt stadig mer vold – og ikke minst at volden har blitt mer og mer voldsom og grotesk – kan finne sin årsak i Finn Skårderuds sammenligning mellom horror og bruk av smertestillende midler. Flate stimuli dekker ikke behov, skriver han, men skaper behov for mer av det samme. Og de forutsetter doseøkning. Horrorrens voldsomme bilder brukes etter hvert opp, og for at horror skal kunne gi samme effekt som tidligere er bildene nødt til å bli stadig sterkere. «Det kjedelige ved sjokk er at de taper seg ved gjentakelse,» skriver Skårderud. «Overlessingen av flate stimuli er reelt sett en understimulering. Bilder som påberoper seg å være intense,

fremmer følelsesløshet» (Skårderud 1994:27). Dette siste uttaler ikke Stephen Prince seg om, men han er enig at filmskaperne øker bruken av vold og voldsomheter for å beholde sitt publikum, som på sin side forlanger stadig mer. Dette er også det som har gjort at det metafysiske grøsset med det *uhyggelige* som stikkord, har gått over til å bli sjokk og grafisk vold og drap (Prince 2004:252).

Marvin Zuckerman har forsket på «sensasjonssøking» – det vil si mennesker som søker ekstreme emosjonelle erfaringer. Han ser tre ulike aspekter ved å søke etter spenning: (1) sitring og eventyrsøking (2) ønsker sensuelle inntrykk (3) aversjon mot kjedsomhet. De som søker spenning bryr seg ikke om inntrykkene de får er positive eller negative, så lenge det ikke er kjedelig: «Sensation-seekers prefer being frightened or shocked to being bored» (Zuckerman 1996:155, sitert i Prince 2004:250). På den måten er at det altså mulig å forklare hvorfor folk ser horror, selv om en skulle mene at dette måtte være en negativ opplevelse. Zuckerman skriver imidlertid at dette trekket ved personligheten endres etter alderen – det utvikles i løpet av barndommen og når sitt klimaks i tenårene, før det forsvinner som voksen. At det når sitt høydepunkt i den alderen som de fleste horrorfilmer retter seg mot, ungdom og unge voksne, kan, hvis en støtter seg til dette synet, neppe ses på som en tilfeldighet. Zuckermans studie handler imidlertid ikke egentlig om horror, og Stephen Prince påpeker at det ikke er sikkert at en som søker spenning gjennom fallskjermshopping finner det å se på film interessant. Han tror likevel at en persons tendens til å søke spenning og sensasjoner, kan gi en forklaring på hvorfor noen velger visse typer filmer i forhold til andre (Prince 2004:250).

2.4.7. Den trygge horror

Et siste aspektet jeg vil ta med er at horror ikke trenger å oppfattes som skremmende, fordi å se slik film egentlig er en ganske trygg opplevelse. På engelsk skilles det mellom «horror» og «terror», der sistnevnte ord ikke beskriver det denne avhandlingen omhandler, men virkelig frykt som ryster hele livsgrunnlaget. Mens horror *kan* oppfattes som en positiv opplevelse fordi at det er snakk om fiksjon og ikke virkelighet, er den virkelige terror utelukkende en negativ opplevelse. Og nettopp dette at horror oppleveres i ellers trygge omgivelser og at en klarer å skape en viss distanse til historien ved å erkjenne at det som skjer er fiksjon og ikke virkelighet, er avgjørende for at horror skal kunne oppleves positivt. Monsteret i filmen skal

ikke bli en virkelig trussel (De Vibe 1994:57). Krin og Glen Gabbard påpeker at de trygge omgivelsene gir en muligheten til å bli herre over redslene sine:

As Freud (1920) pointed out, there is a compulsion to repeat those traumatic events that were passively experienced [as infants] in an effort to gain mastery over them. People line up to see movies like *Alien* in order to reencounter powerful unconscious anxieties while retaining a sense that they have some control of an active nature the second time around. Moreover, the movie provides an aesthetic distance so that the audience knows that the terror on the screen is not actually happening to them, and they can experience relief along with their fright. (Gabbard og Gabbard 1987:226, sitert i Turvey 2004:72).

At horrorfilmene vekker til live underbevissthetens redsler er i følge Gabbard og Gabbard i seg selv en negativ opplevelse, men når alt kommer til alt oppleves det hele også positivt, fordi en denne gangen befinner seg i trygge omgivelser og har full kontroll over det som skjer. En annen grunn til at horror oppleves trygt, skriver Finn Skårderud, er fordi sjangeren er så forutsigbar: «Det er bare iscenesettelsene av det forutsigbare som har vært noe forskjellige. Det er det samme om og om igjen. Forskjellen er ikke særlig mye større enn at monsteret skifter kostyme» (Skårderud 1994:34). At mange horrorfilmer er såpass like og at det samme gjentar seg om og om igjen, gjør også at de som ser slike filmer raskt blir inneforstått med den formelen sjangeren bruker, og for eksempel ikke stiller spørsmål ved ulogiske momenter ved plottet. Et typisk eksempel er den irrasjonelle handlingen horrorfilmens protagonist gjør når hun åpner døra inn til det rommet der det høres mystiske lyder, til tross for at hun vet at det må foregå skremmende ting der. Cosimo Urbano skriver at horrorfansen vet at grunnen til at hun gjør dette er akkurat den samme som at de selv frivillig har valgt å se filmen: hun gjør det fordi at det er det hun vil! (Urbano 2004:23). Dette er altså noe en ikke skal reflektere over, selv om det selvsagt er akkurat det en må gjøre hvis en ønsker å forstå horrorfenomenet og dets publikum. Som jeg har vært inne på er imidlertid et typisk trekk ved de postmoderne horrorfilmene en større grad av selvbevissthet i forhold til sin egen rolle som fiksjon.

Cynthia Freeland skriver at det er en slik distanse og selvbevissthet som kreves for å kunne verdsette horrorfilm som kunst og godt håndverk: «Reflexivity is crucial to both the sublime and the uncanny to explain their combined effects of pleasure and pain. In both types of works, there is an ongoing tension in our experience between what may be painful within the story of artwork and what is pleasurable about its creation as a wonderful artifact» (Freeland 2004:98). Med andre ord er det ikke sånn at den eneste grunnen til at folk ser horror er fordi de ønsker å bli skremt. Selv om det skulle være slik at en blir skremt av å se en horrorfilm, er

det likevel fullt mulig å nyte filmen for sine kunstneriske kvaliteter. Begrepet «art-horror» som Noël Carroll bruker om den fiktive horrorren, passer i så måte godt inn.

I tillegg til dette påpeker Freeland at horror bringer kunnskap og lærdom, for eksempel ved at en blir nødt til å reflektere over hva ondskap er for noe: «(T)he genre also stimulate(s) *thoughts* about evil in its many varieties and degrees: internal or external, limited or profound, physical or mental, natural or supernatural, conquerable or triumphant» (Freeland 1999:3, sitert i Crane 2004:143). Med dette, skriver Jonathan Crane, blir horror som en rettsak, der publikum er aktor og dommer som først får servert grusomheter og sjokk og så skal komme med sin dom (s. 144). James Twitchell påpeker også at horror lærer bort hva som er normal og akseptabel seksuell atferd. Han påpeker at horrorrens publikum er tenåringer som er i ferd med å lære seg om reproduktiv seksualitet, og med støtte fra Freud sier Twitchell at hvorfor incest er galt, er for eksempel noe som må læres: «It has to be taught, and shivers are a most efficient teacher» (Twitchell 1985:96, sitert i Tudor 2004:57). Dette, mener Twitchell, er grunnen til at horror er så opptatt av seksualitet – det vil lære sitt publikum (seksuelt forvirrede ungdommer) om hva som er normal seksuell oppførsel. I tillegg til dette påpeker Stephen Prince at en grunn til at mange ser horror kan være fordi de vil lære om verden, som de oppfatter som truende. Horrorfilmen vil sånn sett gi dem trening i å møte de truslene som finnes i den virkelige verden (Prince 2004:249).

Av andre årsaker nevner Prince et ønske om å oppleve aggresjon, og et ønske om å være en rebell ved å se på «forbudt» eller stigmatisert innhold (ibid). Det finnes mest sannsynlig hundrevis av andre forklaringer forskere har kommet fram til med hensyn til spørsmålet om hvorfor folk ser horror og hva det er som gjør at horror appellerer og fascinerer, men det jeg har skrevet så langt skal forhåpentligvis være en grobunn god nok til å kunne gjøre analysene i del 3. Siden jeg har lagt såpass stor vekt på den psykoanalytiske fortolkningen av horror og også kommer til å benytte meg av psykoanalyse i analysene, vil jeg imidlertid først kort presentere en del av den kritikken som har kommet mot psykoanalysen, og på den måten bli klar over eventuelle fallgruver som måtte finnes i forbindelse med filmanalyse:

2.5 Kritikk av den psykoanalytiske fortolkningen

Hovedkritikken mot å «psykoanalysere» horrorfilm går ut på at i den grad det er mulig å lese inn fortrente ønsker og underbevisste lyster i horror, kan en det bare fordi at filmskaperne

selv er kjent med psykoanalyse og freudiansk tankegang, og på grunn av dette bevisst lar horrorfilmen forme seg i en slik retning. Det hele ender dermed opp med å gå i sirkel, uten at det nødvendigvis finnes noen relevans mellom psykoanalysen og virkeligheten av den grunn. Hvis vi ser på et konkret eksempel på en slik kritikk, kritiserer Michael Grant først Barbara Creed for å ta i bruk Julia Kristevas teori om abjeksjon, uten at hun stiller noen som helst spørsmål ved troverdigheten av denne. Når Creed skal analysere filmen *Alien*, skriver Grant at et konsept som «det monstrøse-feminine», som definert av Kristeva, bare kan bli tilskrevet filmen i den grad Creed kan vise at undertrykkelse postulert av Kristevas teori er en *effekt* av filmens tekst. Dette mener han imidlertid ikke Creed klarer, og han kommer dermed fram til at ingenting kan bli verken verifisert eller avverifisert av det hun skriver, siden hele argumentet er sirkulært. I tillegg er Creed, i følge Grant, heller ikke opptatt av det narrative aspektet ved filmen, men har et scene-for-scene-fokus, noe som impliserer en statisk forbindelse mellom subjekt og objekt. Dermed tas det ikke hensyn til det monstrøse-feminines – Det Andres, forhold til filmens handling. For eksempel, skriver Grant, gjør dette at Creed tolker *Alien* med hensyn til elementer som sett og produksjonsdesign. De vaginale åpningene i skipet og de penislignende formene som er å se, er i følge Grant helt klart *bevisste* valg i designet filmskaperne har gjort, og ikke noe som har skjedd ubevisst. Det er dermed psykoanalytisk forutinntatthet som både motiverer og styrer narrativet i *Alien* og mange andre lignende filmer, og ikke fortrenge lyster og underbevissthet (Grant 2004:181). Det skal for øvrig sies at H. R. Giger, som ble hyret inn som designer på *Alien*, allerede før denne filmen var kjent for sine seksuelle (og surrealistiske) motiver, blant annet med fokus på kjønnsorganer («H. R. Giger»).

En annen type kritikk kommer fra Malcolm Turvey som kritiserer det synet at folk ser horror fordi de ønsker å tilfredsstille sine underbevisste behov. Hvis det var slik, skriver Turvey, burde det finnes bedre måter å få til dette på enn ved å se horrorfilm – for eksempel ved å drømme eller fantasere. Turvey mener at gjøremål og endemål er separate og derfor nytes (eller ikke) hver for seg, uavhengig av hverandre. Som et eksempel bruker Turvey eksempelet at han har lyst til å gå seg en tur hvis han sittet mange timer innendørs. Grunnen til at han vil gå seg en tur er ikke fordi han skal oppnå noe endelig mål – det er bare fordi at han har lyst til å gjøre akkurat det. Med andre ord tror ikke Turvey noe på at folk frivillig lar seg pine ved å se horror, bare fordi at de skal føle seg bedre etterpå (i form av å ha bearbeidet de fortrenge lystene og redslene sine). Når folk liker å se på horror, er det nettopp dette som gjør at de faktisk ser på horror og ikke fordi at de skal oppnå noe annet. Turvey mener dessuten at

psykoanalytikerne har misforstått begrepet «nyte», siden det ikke er mulig å nyte noe uten å ha noe å nyte. Når det ikke lenger er filmen en nyter, men noe ubevisst en ikke vet hva er for noe, mener Turvey at hele konseptet «nyte» rakner:

(It is senseless to say “I have a pleasure,” or “I am enjoying,” without there being something to find pleasurable or enjoyable, just as it is unintelligible to say “I am interested,” or “I am absorbed,” without there being something to have an interest or absorption in. Another way of demonstrating this is by noting that, unlike an organic sensation, pleasure does not have a bodily location. While it makes perfect sense to say “I have a pain in my foot,” or “My head is aching,” it makes no sense to say “I have a pleasure in my foot,” or “My head is enjoying.” (Turvey 2004:76).

Dette er to eksempler på kritikk av å bruke psykoanalyse i lesing av horror, og jeg kunne selvsagt valgt helt andre eksempler. Det viktige er likevel å være klar over at det finnes slike motstridende synspunkter, og at alt jeg har vært inne på i denne teoridelen ikke er fakta, men meninger. Forhåpentligvis vil jeg klare å se filmene jeg skal studere i neste del både gjennom psykoanalytiske og ikke-psykoanalytiske øyne.

Kapittel 3: Analyse av norske horrorfilmer

3.1. Horrorfilm i Norge

Selv om de fleste er enige i at det ikke er før de siste årene at det har blitt laget noen form for horror på film i Norge, hevder den britiske kulturjournalisten Jonathan Jones at horror til tross for dette har et norsk opphav. I en artikkel skriver han at det er vanskelig å forestille seg filmer som *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Nosferatu* og også senere og mer moderne horrorfilmer, uten maleriene til Edvard Munch:

But I was quite safe - in an art gallery, looking at Edvard Munch's painting Red Virginia Creeper. Munch, who also painted vampires and ghouls, was Norwegian, but found his biggest audience in fin-de-siècle Berlin. The father of German expressionism, he inspired artists who followed his crazed example to create works with titles such as *Murderer*, *Hope of Women*. Here lie the origins of the modern European horror film (Jones 2007).

Selv om det skulle være fra Munchs malerier av vampyrer og demoner de tyske ekspresjonistene fikk sin inspirasjon, skjedde det ingen lignende utvikling i Norge som for eksempel i USA midt på 1900-tallet, der horrorfilm raskt ble populært blant publikum. Anders Giæver skriver: «Norge på femtitallet, med sin skolefrokost og uttalte mccarthyisme, var foreløpig bare en fjern og kald provins i det gryende amerikanske kulturimperium. Statens Filmkontroll holdt skrekkfilmene ute av de kommunale kinoene, bibliotekarene kjempet mot tegneseriene og NRK prøvde å rense eteren for rock» (Giæver 1994:7-8). Selv om mange syntes filmatiseringen av *De dødes tjern* (1958) var skummel, ble denne ansett som en kriminal, og ikke en horrorfilm. Den ble dermed akseptert som høyverdig nok for at den kunne bli vist, mens horror på sin side hadde absolutt lavstatus når det gjaldt spørsmålet om hvilke filmer som skulle få økonomisk støtte. Filmviter Erlend Lavik sier i et intervju:

I Norge må man kunne legitimere at subsidierte filmprosjekter har en kulturell funksjon. Her i landet har vi også en tradisjon for å gi støtte til filmer med høyverdig status og til prosjekter basert på litterære klassikere og auteur-verk. Samtidig har skrekkfilm vært noe som ungdom har vært mest opptatt av. Derfor har det vært små sjanser for at skrekkfilm skulle få høy kulturell status. Men det har skjedd en gradvis endring i synet på denne sjangerfilmen. I dag har en tidligere utskjelt splatter-regissør som Dario Argento høy status både i filmbransjen og i universitetsmiljøer (Rambøl 2006).

Selv om amerikanske horrorfilmer utover 1960- og 70-tallet også fant sin vei til Norge (ofte i klippede versjoner), og horror også hos oss etter hvert har blitt mer anerkjent enn sjangeren

var tidligere, ble det helt fram til tusenårskiftet likevel ikke laget noe som kunne kalles for en *norsk* horrorfilm. Espen Svenningsen Rambøl skriver:

Norske filmskapere har (...) hatt helt andre ambisjoner enn å lage skrekk. At sjangerfilmen ikke har fått noe gjennomslag skyldes også at det statlige støttesystemet har rynket på nesen av alt som har lignet underholdningsfilm. De som har søkt om støtte til action- og skrekkfilm har ikke fått bevilget penger. Samtidig har de som tidligere har ønsket å lage denne type film heller ikke vært dyktige nok. I dag er filmkunnskapen i norske miljøer blitt bredere, den kommersielle filmen har blitt mer akseptert, og det er mer legitimt å lage film som folk har lyst til å se (ibid).

Den dansk-norske filmen *Mørkets øy* (1997) hadde en del horrontrekk ved seg, men blir av de fleste likevel regnet som en thriller i stedet for en horrorfilm. Når det er sagt, er balansegangen mellom disse to sjangrene ofte liten, og som nevnt strides det om hva som er den «riktige» defineringen av for eksempel *Psycho*. Lavbudsjettsfilmen *22* (2001) presenterte seg derimot som «den første norske skrekkfilm». Bak filmen sto horrorentusiastene Pål Aam og Eystein Hansen, som ble nødt til å betale 90 000 av egen lomme for å få filmen laget. Aas forteller: «Vi søkte om penger fra Filmfondet for å overføre den til kinofilm men fikk avslag. I ettertid synes jeg det avslaget var riktig. Filmen holder ikke kvalitetsmessig» (ibid). Hanssen legger til om vanskelighetene de hadde med å få aksept for filmen i Norge: «Det lages lite action- og skrekkfilm, kanskje noen kjærlighetskomedier. Sjangerfilmen er lite dyrket i Norge. Oslo kinematografer vurderte *22* som ikke god nok og dermed var det ingen andre som tok i den heller. Vi fikk terningkast to overalt og fikk heller ingen støtte etter slakten» (ibid).

Selv om «den første norske skrekkfilm» ikke ble noen suksess, hadde filmen likevel banet vei for flere lignende prosjekter. Med suksessen til *Villmark* (2003), som fikk god kritikk og ble sett av 150 000 mennesker på kino, ble endelig også horror for alvor en del av det norske filmlandskapet. Dagbladets anmeldelse av filmen oppsummerte med at: «Uansett er filmen en prestasjon: Det er mulig å lage vellykket lavbudsjettsgrøsser i Norge» (Wiese, 2003). Etter dette har det blitt stadig flere horrorfilmproduksjoner i Norge, og både besøkstall og produksjonsbudsjetter har blitt stadig høyere. En oversikt over norske filmer jeg har valgt å definere som horror, viser i skrivende stund (april 2009):

| <i>Tittel</i> | <i>Årstall</i> | <i>Budsjett</i> | <i>Besøkstall kino</i> | <i>Regissør</i> |
|----------------------|----------------|-------------------|------------------------|---|
| 22 | 2001 | 90 000 kr | Ikke vist | Pål Aam/Eystein Hanssen |
| Villmark | 2003 | 10 millioner kr | 150 000 | Pål Øie |
| Naboer | 2005 | 15 millioner kr | 115 000 | Pål Sletaune |
| Fritt vilt | 2006 | 14 millioner kr | 260 000 | Roar Uthaug |
| Varden | 2007 | 12 000 kr | 90 (én forestilling) | Petter Askø Næss |
| 5 grøss | 2007 | 3,5 millioner kr | 1000 | Susanne Falkum Løvik/Pål Jackman/Marius Somas/Therese Jacobsen/Bobbie Peers |
| Rovdyr | 2008 | 8 millioner kr | 70 000 | Patrik Syversen |
| Fritt vilt II | 2008 | 20 millioner kr | 270 000 | Mats Stenberg |
| Død snø | 2009 | 14 millioner kr | 140 000 | Tommy Wirkola |
| Skjult | 2009 | 12,6 millioner kr | ? | Pål Øie |

I tillegg til *De dødes tjern* og *Mørkets øy* hadde også lavbudsjettsfilmen *Bread and Circus* (2003) en del horrorelementer i form av en rekke splatterscener, selv om den avantgardistiske nonsenshandlingen ikke passer inn under horrorbetegnelsen. De stadig høyere produksjonsbudsjettene og den økte lanseringsfrekvensen skulle tyde på at den norske «horrorbølgen» bare vil fortsette i årene som kommer, og for øyeblikket (april 2009) er det flere filmer under produksjon av såkalte «uavhengige filmskapere», for eksempel *Børre*, *Hora* og *Tuddal*. Når jeg nå skal analysere seks av de filmene som er listet opp her, har jeg imidlertid valgt å gå for de filmene med mer enn bare noen tusenlapper i budsjett. Som jeg vil komme tilbake til, startet imidlertid også noen av filmene med flere millioner i budsjett opprinnelig som amatørfilmer.

3.2. *Villmark* (2003)

Villmark er som sagt den første norske horrorfilmen som oppnådde suksess og anerkjennelse, og dermed banet vei for hele horrorsjangeren innen norsk film. Spørsmålet jeg ønsker å stille meg er hva det er filmen lykkes med, og som gjorde at både publikum og kritikere så ut til å like den så godt. Dagbladets anmelder Andreas Wiese skrev om filmen:

«Villmark» er en mørk grøsser, også i bokstavelig forstand, med hoveddelen av handlingen lagt til nattetid, med mørke bilder skutt i video. Manus er rent, med sterk framdrift; uten kompliserende elementer. Vi får ikke vite mer om gjengen enn absolutt nødvendig, de er fanget i skogen uten fortid.

For noen også uten framtid (...) Det er tettheten og drivet som imponerer i produksjonen, som bakmennene klokt nok ikke prøver å gjøre til mer enn den er: en sjangerpresis, hurtig produsert lavbudsjettsgrøsser. Innenfor den sjangeren og på det budsjettet er filmen en imponerende prestasjon av team og regissør. Den har energi (Wiese 2003).

«Energi» og «driv» er stikkord Wiese bruker i sin positive karakteristikkk av filmen, og han skriver også at filmen er «ren» og «ikke komplisert». Filmens fokus ligger på å fortelle en historie, og tanken er da at for mye detaljer og unødvendig informasjon om karakterenes bakgrunn og historie bare vil virke forstyrrende for dette, samtidig som det senker tempoet i filmen. *Villmark* ønsker å fortelle en historie, og på samme måte som i de muntlige spøkelsesfortellingene, er målet å skremme seeren. Men hvordan klarer filmen dette?

3.2.1. Handling

TV-produsenten Gunnar tar med seg fire nyansatte personer til hytta si ute i ødemarka som en «team bonding»-opplevelse. Han forteller dem at det kommer til å bli en tøff fysisk og mental opplevelse, men at de skal vende tilbake som et «helvetesteam». Som en del av «overlevelsestreningen» har han tatt fra dem både mobiltelefoner og røyk, og tanken er at de skal klare å leve på mat de finner i naturen. Da mannfolkene, Lasse, Per og Gunnar, kommer over en forlatt teltplass, og deretter et kvinnelig lik i vannet teltet er slått opp ved, begynner stemningen imidlertid å bli dårlig. Gunnar insisterer på at turen ikke må avbrytes, og at jentene ikke må få vite noe om liket, siden det bare ville skremt dem. Gunnars oppførsel blir etter dette mer og mer spesiell, og mens de andre om natta ligger inne i hytta og prøver å få sove, står han utenfor i mørket og hogger trær. Mens Gunnar, Lasse og jentene – Elin og Sara, bruker neste dag på å bære tømmerstokker uten mål og mening, blir Per straffet for at han brøt Gunnars regler og snek med seg en mobiltelefon likevel, og blir bundet fast til fire trær, liggende i lynen. Da gjengen kommer tilbake igjen er Per borte, men det er ikke før senere på kvelden at Lasse og Sara oppdager at han er blitt drept. En rasende Lasse går til angrep på Gunnar som forsvinner, og mens Elin blir igjen i hytta, prøver Lasse og Sara å komme seg tilbake til bilen (der mobiltelefonene ligger) for å få tak i hjelp. På veien blir imidlertid Sara tatt av morderen, som tar henne med seg opp til vannet. Det hele ender med et basketak der Gunnar og morderen dør, mens de tre andre overlever. Vi får vite at politiet tror at teltet tilhørte et tysk par som kom til vannet en måned tidligere, for å besøke stedet der tyskerens bestefar i et fly styrtet og døde under andre verdenskrig. Under en svømmetur i det iskalde vannet må den tyske kvinnen ha druknet, og kjæresten hennes ble etter dette gal. Lasse tror

imidlertid at det er noe ved politiets teori som ikke stemmer, og at også en person som åpnet en grind i begynnelsen av filmen kan ha noe med saken å gjøre.

3.2.2. Karakterenes fortid

Jeg er enig med Dagbladets anmelder som mente at filmen har sterk framdrift, uten kompliserende forhold. Det er ikke mye vi får vite om karakterenes fortid, og det lille vi får vite er ikke egentlig nødvendig informasjon for å kunne følge med på handlingen. Den lille fortellingen Elin forteller til Sara på sengekanten om hvordan hun som 15-åring fikk nok av sin stemor, flyttet til Stockholm og begynte å jobbe i en bar, har fint lite med plottet i filmen å gjøre, men fungerer som en form for «illusjonistisk karakteroppbygning», der seeren blir *lurt* til å tro at han eller hun blir kjent med karakteren. Det jeg mener med at karakteroppbygningen er «illusjonistisk», er at når det er ingen sammenheng mellom forhistorien og den nåtidige historien filmens plott handler om, er det bare fordi at seeren forventer (og forlanger) at vi skal få bli litt kjent med filmens karakterer at opplysninger som dette er tatt med. Egentlig bryr verken filmen eller vi oss noe særlig om hva Elin har drevet med i sin ungdom, men fordi både filmen ønsker, og seeren forlanger, at karakterene i filmen skal framstå som virkelige mennesker, blir vi fortalt en slik historie som vi føler er med på å troverdiggjøre Elin som en ekte person. I og med at fortida hennes ikke har noe med den nåtidige historien å gjøre kunne den like godt vært en helt annen. Denne forhistorien har imidlertid den funksjonen at den forklarer hvordan Elin og Gunnar kjenner hverandre fra før, men at disse to har jobbet sammen på tidligere TV-produksjoner er egentlig også nødvendig informasjon med hensyn til selve plottet i filmen. Det samme gjelder at Sara og Per er forelsket i hverandre, bortsett fra at akkurat dette leder til horrorfilmens obligatoriske sexscene (som i forhold til plottet selvsagt også er nødvendig).

Når jeg likevel er enig med Andreas Wiese i at filmen har en sterk framdrift uten kompliserende forhold, er det fordi at disse små opplysningene vi får vite om fortida til personene, til tross for at de ikke er særlig relevante for plottet, på en veldig enkel måte lar oss tro at vi kjenner rollefigurene, og sånn sett er helt nødvendig for at historien skal framstå som troverdig. I en kombinasjon med dette er en selvsagt avhengige av dyktige skuespillere som klarer å overbevise oss om at de faktisk er virkelige mennesker, og ikke bare skuespillere som spiller en rolle i en film. (Dette mener jeg for øvrig at *Villmark* har). Litt av horror-effekten ligger nettopp i at historien blir oppfattet som troverdig, og at seeren klarer å tenke seg at det

en ser faktisk er noe som kunne ha skjedd med en selv. Samtidig tar disse opplysningene om forhistorien minimalt av filmens tid, og må sånn sett sies å ha en veldig effektiv virkning. Pål Øie (som har regi i tillegg til at han er en av to manusforfattere), har klart å holde slike «kompliserende forhold» til et minimum (men likevel over det kravet som er nødvendig), for å gi mest mulig driv og energi til filmen, uten at handlingen stopper for mye opp. Akkurat dette poenget diskuterer også Pål Øie selv på kommentarsporet til DVD-utgivelsen av *Villmark*, der han sier at en scene tidlig i filmen der Lasse, før de begynner å gå mot hytta, ber om å få ta en telefonsamtale til sin mor siden han pleier å ha daglig kontakt med henne, i klippeprosessen lenge var klippet bort for at en skulle komme seg raskere opp til hytta. Fordelen ved at den ble satt inn igjen er at karakterene får mer «kjøtt på beinet», samtidig som vi blir klar over at dette er urbane mennesker som ikke er vant til å være ute i naturen. Dette inntrykket forsterkes også av at det første Lasse gjør når han går ut av bilen er å tenne seg en sigarett. Selv om dette bare er sånt som gjør at vi blir kjent med karakterene på et overfladisk plan, er det likevel nok til at vi oppfatter karakterene og settingen som troverdig nok til at vi aksepterer det. På samme måte er det i denne sammenhengen nok for oss bare å vite hva personene heter til fornavn – vi trenger ikke etternavnene også for at vi skal tro på dem. Dermed kan filmtida heller brukes på spørsmål som «Hvor er det onde?», som ifølge Jostein Gripsrud altså bør være hovedfokus for *Villmark* og andre horrorfilmer (jf. s. 43).

3.2.3. Tempo og dramatik

At historien er såpass tydelig og at det er plottet og ikke karakterene i filmen fokus rettes mot, tror jeg er med på å gjøre filmen mer skremmende. I tillegg til at dette skaper en allmenngjørende historie som hvem som helst kunne vært en del av, blir historien også mer målrettet, intensiv og energirik. Spesielt gjelder dette i siste del, der tempoet i filmen går betraktelig opp og scenskiftene blir raskere og raskere i takt med at situasjonen i handlingen blir mer og mer dramatisk. Vi får se at Lasse og Sara springer nedover mot bilen for å skaffe hjelp, men i stedet for at vi får en lang scene med et oversiktsbilde der vi kan se dem springe nedover i skogen, får vi som oftest bare se en av dem i kamera samtidig, før bildet etter et halvt sekund skifter til den andre. Samtidig som fokus raskt veksler mellom Lasse og Sara, kommer vi også stadig tilbake til hytta der Elin sitter alene og er redd for det som måtte befinne seg utenfor. Alle disse raske skiftene gir seeren mindre tid til pauser og mindre tid til å reflektere over det en ser, og en kan dermed kanskje si at på samme måte som at karakterene

i filmen etter hvert mister grepet på situasjonen, mister også seeren litt av grepet på kontrollen han/hun tidligere har hatt. Når Lasse og Sara springer nedover i skogen skjer alt så raskt at det tar litt tid før vi får med oss at de har blitt fraskilt fra hverandre, noe som jo også gjelder for Sara selv. Hun fortsetter å springe uten å vite at Lasse ikke med, og verken hun eller vi har i løpet av de få sekundene alt sammen finner sted hatt tid til å reflektere noe særlig over hva det er som har skjedd. Det er dette samspillet mellom filmens tempo og karakterenes følelser som, kombinert med de dramatiske lydeffektene, skaper skrekkstemningen. Når alt skjer så raskt som det gjør, får vi, i likhet med karakterene, heller ikke noe tid til å ta oss inn igjen og få kontroll på situasjonen.

3.2.4. Filmens tydelighet

Selv om vi mister grepet på enkeltsituasjoner, mister vi likevel ikke grepet på handlingen som helhet. Filmens tydelighet blir på en måte faktisk poengtert av filmen selv gjennom Gunnars tale rundt middagsbordet tidlig i filmen, der han sier:

Vi lever i en utydelig tid. Folk velter seg i underholdning og tidtrøyte, men egentlig så er de sultne på noe som er tydelig. Noe som kan fortelle dem noe om hvordan de skal forholde seg til livet sitt. Og det er her vi skal gi dem den tydeligheten. Vi skal gi dem rære, dristigere... mer dypt TV enn noen gang før (...) Vi skal være frosne, vi skal være sultne, vi skal være utslitte, vi skal være tydelige for hverandre her.

I denne talen ser det ut til å være en likhet mellom det å være frossen, sulten og utslitt og det å være tydelig, og på mange måter kan dette kanskje ses i sammenheng med både filmen selv, og også horror som sjanger. Å være frossen, sulten og utslitt er vanligvis begrep en har negative assosiasjoner til, men Gunnar bruker her dette som noe positivt, og ønsker at den nye gjengen hans skal komme seg gjennom alt dette – og komme sterkere ut av det på den andre sida. Som jeg har vært inne på er dette en tanke som også kan gjelde horrorfilm generelt. Den beskrivelsen Gunnar her gir av det moderne mennesket er omtrent identisk med Finn Skårderuds beskrivelse av det vestlige mennesket, som han altså mente «lider av en uvirkelighetsfølelse som strekker seg fra kjedsomhet til utholdelig tomhetsfølelse» (jf. s. 50). Kort oppsummert vet ikke det moderne mennesket egentlig hva det vil, og det er altså her Gunnar ønsker å steppe inn og gi dem den tydeligheten de lengter etter. Det er en slik tydelighet han ønsker at TV-teamet hans skal få, og måten å oppnå dette på er altså ved å fryse, sulte og slite. Å se horrorfilm blir, i følge Skårderud, det samme grepet – å tvinge seg

gjennom noe en egentlig synes er ubehagelig. Alle disse handlingene, å fryse, sulte og slite ute i naturen – og å se horrorfilm, er samtidig helt *tydelige* svar på hva det er en må gjøre for å komme seg ut av den uvirkelighetsfølelsen vårt samfunn, i følge Skårderud og Gunnar, lider av. På akkurat dette punktet kan kanskje dermed *Villmark* ses på som en selverkjennende film, der den selv er klar over at jo mer tydelig den er, jo bedre er den for seerne som ser på nettopp fordi at de ønsker seg tydelighet i sin egen tilværelse. Måten det hele ender på kan derimot tyde på at filmen egentlig har et motsatt budskap. At opplevelsen for TV-teamet i filmen ikke ender med at de ender opp som tydeligere og bedre mennesker, men at to av dem faktisk blir drept, samtidig som de andre garantert kommer til å slite med minnene fra det hele i lang tid etterpå – er både (tragi)ironisk, men også skremmende. Mens de som ser på *Villmark* får en opplevelse av horror, får karakterene i filmen en opplevelse av terror, og har på ingen måte endt opp med å bli bedre mennesker, men har i stedet blitt verre. Hvis en velger å se filmen på denne måten er kanskje det aller mest skremmende ved *Villmark* altså det budskapet som sendes om at det ikke er mulig å gjøre seg til bedre mennesker bare ved å overleve en «strykeprøve», eller ved å se på horrorfilm. Dette er falske løsninger på vårt uvirkelighetsproblem, og kanskje finnes det ikke egentlig noen løsning på dette problemet. Likevel fortsetter vi å pine oss selv, i håp om at det skal få oss til å føle oss bedre.

3.2.5. *Et grufullt mysterium*

Ikke alle de små historiene vi får høre fra karakterenes fortid er der bare for at vi skal få et inntrykk av at vi blir kjent med rollefigurene. Historien Gunnar forteller om det tyske flyet som styrtet i vannet under andre verdenskrig, og om bestefaren hans som aldri lot han få bade der, er vesentlig for selve plottet. Dette er en annen type informasjon enn for eksempel historien om Elin som flyttet til Stockholm, og gir mysteriet rundt vannet og liket et mytisk aspekt med røtter i fortida. Mer viktig enn at karakterene i filmen har en forhistorie, er det nemlig at selve stedet der de befinner seg har en (tragisk) forhistorie. Dette skal selvsagt presenteres for seeren, men Øie velger ikke å gjøre dette samlet i begynnelsen av filmen. I stedet får vi servert små hint underveis, først når gjengen nettopp er kommet opp på hytta og Gunnar finner fram en liten modell av et tysk bombefly av typen som ble brukt under andre verdenskrig. Litt senere sitter Per og Sara og leker seg med en gammel lydopptaker de finner, og som Gunnar forteller ikke har virket på 30 år. Da Per får den til å virke kan de høre en mann fortelle en liten gutt «Har jeg ikke sagt at du aldri skal gå opp til det vannet?» Foreløpig

vet vi ikke verken hvem det er som sier dette, eller hvorfor, men det begynner allerede nå å danne seg et mysterium der en skjønner at svarene må ligge gjemt i fortida og at et vann på en eller annen måte står sentralt. Når Lasse og Per neste dag befinner seg nettopp ved et vann og oppdager at det står et telt der som ser ut til å være forlatt – til tross for at det befinner seg massevis av gjenstander både inni og utenfor teltet, dukker også et nytt pre-historisk mysterium opp. Maten er gått ut på dato en måned tidligere, og spørsmålet blir da hvorfor den eller de som befant seg der på det tidspunktet bare forsvant. En av gjenstandene Lasse finner inne i teltet er ei bok med tittelen «Die Luftwaffe» som inneholder bilder av tyske fly, men i og med at seeren på dette tidspunktet ikke kjenner noe til historien om flystyrten, er det foreløpig vanskelig å trekke noen konklusjoner rundt dette. Først når Gunnar tar Lasse og Per med opp igjen til teltet for å sette tilbake hermetikkmaten de har tatt med seg, forteller han historien om flystyrten, hvordan det aldri legger seg is på vannet om vinteren og at han som liten av farfaren sin aldri fikk lov til å bade der. Ved å fortelle dette gir han også svar på hvem stemmen på lydopptaket tilhører, og delvis også hvorfor denne stemmen sier det den sier. Akkurat dette forblir imidlertid litt uklart. Fikk han ikke lov til å bade der bare fordi at det en gang styrtet et fly der, eller finnes det også en annen grunn vi ikke kjenner til? (Akkurat dette spørsmålet forblir faktisk usvart filmen ut.) Spørsmålet om hvorfor teltet, der det blant annet ligger ei bok om tyske bomberfly, er blitt forlatt, gir imidlertid ikke Gunnars historie fra krigen noe entydig svar på. Kvinneliket som de drar opp fra vannet like etterpå, forklarer derimot en god del. Selv om dette ikke nevnes av verken Gunnar, Lasse eller Per, gir imidlertid filmen allerede på dette tidspunktet en indikasjon på at kvinnen ikke kan ha vært alene der. Blant annet er det oppstilt to kopper utenfor teltet. Filmene gjør som sagt foreløpig ikke noe stort poeng ut av dette, men det blir likevel utover i filmen mer og mer tydelig at det må befinne seg også en annen person der ute i skogen. Det er først da all dramatikken er over og de som fortsatt lever sitter på politistasjonen, at vi gjennom Lasses voice-over får vite alt om hvordan det hele henger sammen. Dette med at grindåpneren i begynnelsen av filmen skal ha noe med saken å gjøre sies imidlertid ikke i klartekst, og personlig synes jeg denne sammenhengen virker noe søkt. En refleksjon i et vindu, og deretter et tilbakeblikk på scenen i begynnelsen av filmen der TV-teamet kommer kjørende og det kommer en mann og åpner ei grind for dem, gjør at vi skjønner at det var han som tok det ene bildet av det tyske paret mens kona fortsatt levde. I dette tilbakeblikket er det også lagt på en karakteristisk plystrelyd vi har hørt flere ganger i filmen (selv om denne plystrelyden ikke var der i begynnelsen av filmen). På kommentarsporet på DVD-utgaven sier Pål Øie at han tenker seg at de gangene vi hører en plystrelyd i filmen er det grindåpneren og ikke den tyske mannen som står bak, og at dette

egentlig er Pers morder. Han legger imidlertid til at dette er noe de som er «veldig smart» kan finne ut av, og at det er for mye forlangt at alle skal skjønne dette. Den tydeligheten jeg tidligere har snakket om forsvinner altså litt her, og jeg må innerømme at jeg synes denne slutten var vanskelig å forstå. Nå er det selvsagt ikke slik at en skal tillegge filmskaperne all makt over hva som er «det rette svaret», og spesielt ikke innenfor en sjanger som horror der det egentlig er publikum som skaper selve «horroren». En kan likevel se fordelene ved Øies forklaring, nemlig at den egentlige morderen fortsatt lever – noe som skaper en mulighet for at det kan komme en oppfølgerfilm. Samtidig fortsetter filmen en tradisjon som har eksistert i horrorfilmen helt siden de klassiske monsterfilmene på 1930-tallet, nemlig at det alltid skal være en viss sjanse for at det onde kan gjenoppstå. I denne filmen blir dette imidlertid framstilt på en annerledes måte. Det onde har for så vidt blitt eliminert, i og med at den tyske «galningen» (som han kalles i filmen) til slutt dør. Selv om det skulle være slik at det var grindåpneren som drepte Per, er det ingen tvil om at det er tyskeren som både kidnapper Sara og tar henne med seg opp i teltet sitt, slår Gunnar i hodet med en stein, og til slutt prøver å drukne Lasse. Han blir dermed den truende kraften, som til slutt elimineres. Når det onde *kan* gjenoppstå i denne filmen, skyldes det en feilantagelse, nemlig at det var tyskeren som sto bak *alle* ugjerningene. Dermed er det ikke bare én ond kraft i filmen, men *to* – både tyskeren og grindåpneren. Det er bare den ene av de to en har klart å overvinne (fordi en ikke kjenner til den andre), noe som gjør at «det onde» kan fortsette å leve.

At slutten er såpass vanskelig å tolke kan imidlertid ha en fordel, nemlig at det forblir noe en ikke fullt ut forstår. Mysteriet rundt vannet, hva det er som har skjedd i fortida og hva det er som lurder i mørket ute i skogen – er bygget opp sånn at en ikke har alle svarene med en gang og at det hele tida finnes ukjente elementer. Selv da en trodde en hadde forstått alt og det eneste som gjensto var den endelige kampen mellom tyskeren (det onde) og de andre (det gode), dukker det opp noe (grindåpneren) som gjør at en innser at en ikke hadde skjønt absolutt alt likevel. Dette ukjente – det som finnes bak «den lukkede døra» (jf. s. 28), er med på å skape den uhyggestemningen som er i filmen, og som jeg tror gjør at filmen har blitt så godt mottatt. Det er ikke bare en kamp mellom det gode og det onde som skal utkjempes her – det er også et mysterium med røtter i fortida, faktisk så langt tilbake som andre verdenskrig, som må løses. Og selv om en til å begynne med ikke har fått en forklaring på hva det er som gjør at et telt ved et vann har blitt forlatt, aner en likevel at det må være noe som gruffullt som har skjedd, ikke minst på grunn av at en vet at det er horror en ser på. Den kanskje viktigste grunnen er likevel voice-overen helt i begynnelsen av filmen, der vi blant annet hører Lasses

stemme si: «Vi skulle holdt oss vekke fra det vannet». Det er tydelig for seeren at dette er narrativt sett sagt etter det vi nå skal få se, og at det er nettopp dette vannet det vi skal få se handler om. Når en da får se et forlatt telt ved et vann en på forhånd vet det er noe skummelt ved, er det ikke rart at dette gir en skremmende følelse. Akkurat i dette tilfellet opplever faktisk seeren situasjonen som mer skremmende enn karakterene i filmen, siden en på dette tidspunktet vet mer enn dem. En vet likevel ikke nøyaktig hva det er som har skjedd, og en del av horroropplevelsen i filmen blir dermed å pusle sammen bitene i dette (grufulle) mysteriet og komme fram til løsningen. Det som gjør filmen til en horrorfilm og ikke bare en kriminalfilm, er imidlertid den skrekkelige settingen mysteriet er vevet inn i. Sånn sett har *Villmark* mye til felles med *De dødes tjern*, som både kan ses på som en kriminalfilm og en horrorfilm. Sentralt i begge filmene står et mystisk, og skremmende, vann. Dette kommer jeg tilbake til i punkt 3.8. i en diskusjon rundt naturens posisjon i de norske horrorfilmene.

3.2.6. Den mystiske Gunnar

I tillegg til dette mysteriet som dukker opp, bringer Gunnar-karakteren et mystisk lys over det hele. Gunnar er den eneste som egentlig har lyst til å være på hytta, og helt fra første stund eksisterer det et dypt skille mellom den eldre Gunnar og de andre, kanskje med Elin som en slags «mellomkvinne», i og med at hun har jobbet med han tidligere. Dette skillet henger utvilsomt sammen med Gunnars dominerende personlighet, der det er han som bestemmer alt alle til enhver tid skal gjøre. At Gunnar både eier hytta og er de andres sjef gjør også at de lenge går med på å la han innta rollen som en slags far for dem, mens de villig (og ufrivillig) blir «barna» hans. Den første kvelden etter at alle har spist gir Gunnar beskjed om at «nå er det leggetid», og når han vekker Sara grytidlig om morgenen fordi alle sammen skal ut på «oppdrag», gjør han det ved å løfte hele henne, liggende inni soveposen, opp fra den øverste køyesenga og slenge henne inn i den nederste. Som sagt mottar han ingen protester på dette. På vei til hytta i begynnelsen av filmen, spør Sara det typiske barnespørsmålet «Er det langt igjen?», samtidig som Lasse puster og strever for å komme seg opp en bakke, og uffer seg nærmest for at han er nødt til å være med på dette. Som sagt er disse folkene typiske bymennesker, og ute i naturen er de på mange måter barn i det fremmede element. Gunnar, på den andre sida, er vant til å være ute i villmarka, og framstår som en selvsikker machomann med bestemte meninger om hvordan ting skal gjøres. Derfor er det ikke så rart at alle godtar den voldsomt underordnede posisjonen de har i forhold til han. Til og med etter at det har blitt

oppdaget et lik og Gunnar bestemmer at ingen trenger å få vite noe om dette før noen dager senere sånn at ikke turen må avbrytes, føyer Per seg for Gunnar. Mens Lasse tar til motmæle og protesterer mot Gunnars beslutning, prøver Per å få Lasse til å bli enig med han. Når Per endelig protesterer – fordi han skal «ta stjernen», det vil si å bli bundet fast til fire trær, liggende i lyngen – fordi at han brøt Gunnars regel om at det ikke var lov til å ha mobiltelefon med seg, er protestene mer komiske enn alvorlige og virker ikke særlig troverdige. Han får ikke heller noen hjelp fra Lasse (som faktisk kom på idéen) og Sara, som er enige med Gunnar i at dette kan være en passende straff. At mobiltelefonen faktisk kunne ha blitt brukt til å melde fra om liket og skaffe hjelp, bryr ikke Gunnar seg noe videre om. I stedet ødelegger han Pers mobiltelefon, og forteller at alle må respektere de lover han har satt opp. Jeg synes scenen der Gunnar forteller Per og Lasse dette avslører det meste om forholdet dem imellom – mens Gunnar sier dette tar han et godt tak rundt Per og Lasse på hver sin side, som på sin side svarer med å se ned i bakken.

Nå kan selvsagt denne resignerte oppførselen også skyldes delvis frykt for Gunnar. Han har på dette tidspunktet begynt å vise anormal oppførsel, for eksempel ved at han står utenfor hytta og hogger trær midt på natta når de andre skal prøve å sove. Senere, etter at han har fått alle til å bære en haug med stokker opp på et fjell, bare for å rase alle sammen utfor skrenten igjen, begynner han å skyte etter fisk i vannet med et gevær. Til slutt blir han nærmest en trussel, først når han oppdager at Lasse i mørket har sneket seg vekk fra hytta for å røyke og skyver han hardt mot et tre og binder han fast der, og deretter når han skyver en nesten gråtende Sara mot hytteveggen fordi hun ville hjelpe Lasse løs fra treet. En kombinasjon av Gunnars dominerende og anormale oppførsel, har den effekten at han for seeren framstår som skremmende. I seg selv representerer ikke det at en mann står ute i mørket midt på natta og hogger trær noen fare, men det faktum at denne handlingen er så annerledes enn det vi oppfatter som normalt, gjør at vi likevel oppfatter det som en trussel – fordi vi ikke vet hvilke flere anormale handlinger mannen er i stand til å utføre. Når Gunnar i tillegg viser seg å være en maktgal person som higer etter dominans, styrkes dette bildet. Vi får etter hvert vite at Gunnar kanskje har problemer med datteren sin som han ikke har snakket med på lenge, men dette er det bare Elin som kjenner til. Dessuten avsløres ikke dette før sent i filmen, siden noe av det som er så skremmende ved Gunnar, er nettopp at vi vet så lite om han. Mens de andre skøyer og ler, kommer vi aldri riktig under huden på Gunnar, som framstår som et fremmed og ukjent element. Selv om Gunnar ikke viser seg å være «monsteret», fungerer han tidvis i filmen som et slags monster likevel, og mistanken om at det er han som har drept kvinnen i

vannet er der også hele tida. Dette styrkes ikke minst av at vi får se at han ved et par anledninger står og spionerer på Lasse når han er oppe ved vannet. Den andre gangen han gjør det, skjer rett etterpå i tillegg det at noen prøver å kvele Lasse gjennom teltduken. Vi får ikke bekreftet at dette er Gunnar, men i og med at vi tidligere har sett at han står og spionerer på Lasse i teltet, blir det en naturlig ting å tenke seg. Det er først da Sara mot slutten av filmen nesten begynner å gråte av at Gunnar skubber henne inn til veggen, og senere da Lasse og Sara kommer bærende med liket av Per, at Gunnar begynner å vise ydmykhet og forstår hvordan det er han har oppført seg. Da forsvinner også det skremmende ved han, og vi forstår at det ikke kan være han som er morderen likevel. Dette er imidlertid også en skremmende oppdagelse, i og med at dette betyr at det må befinne seg et *annet* fremmed (og truende) element der ute. Gripsruds spørsmål «Hvor er det onde?», er med andre ord hele tida sentralt.

3.2.7. En overnaturlig løsnings?

Som et alternativ til «Gunnar-teorien», er det flere steder i filmen også mulig å tenke seg at dette andre, truende elementet, *kan* tilhøre det overnaturlige. Som i Todorovs definisjon av det fantastiske (jf. s. 25) får vi imidlertid ikke noe entydig svar på dette, før mot slutten av filmen da det viser seg at alt har en naturlig forklaring, noe som gjør at vi faller inn i det uhyggelige. Første gang i filmen det dukker opp et truende (og skremmende) element har Per sneket seg bort fra hytta for å teste deknningen på mobiltelefonen han har lurt med seg. Plutselig dukker det opp en mystisk skikkelse i mørket, noe som gjør at Per blir skremt og faller bakover. Det er ikke mer enn et sekund vi får se denne skikkelsen, men selv om det er mørkt, klarer vi å få med oss at skikkelsens ansikt ikke ligner på et menneskeansikt. Den mystiske hveselyden skikkelsen lager, ligner heller ikke på en lyd et menneske er i stand til å lage, og på dette tidspunktet av filmen *kan* det derfor være naturlig å tenke seg at skikkelsen må være et slags monster. Merkelig nok forteller aldri Per noe om denne opplevelsen til noen av de andre, kanskje fordi han tror det er noen av de andre som spøker med han. At Per selv ikke tror på at det er noe overnaturlig som ligger bak denne hendelsen, trenger imidlertid ikke å bety at vi også må tro det. I motsetning til Per vet vi at denne hendelsen er fiksjon, nærmere bestemt horror(film), og med de erfaringene vi har fra tidligere horrorfilmopplevelser, vet vi at det overnaturliges eksistens (innenfor fiksjonen) ikke er noen umulighet. Per reagerer imidlertid på samme måte som mange personer som ikke tror på at det finnes overnaturlige krefter antagelig ville gjort – han tror det er noen som driver ap med han.

Flere tegn på at det finnes overnaturlige krefter kommer neste dag, da Gunnar tar med seg Lasse og Per opp til teltet igjen for å legge tilbake hermetikken de har knabbet med seg. Til tross for at Lasse og Per forlot teltet i åpen tilstand, er inngangspartiet nå blitt lukket, samtidig som de to koppene med regnvann utenfor som Lasse skubbet overende, nå er blitt reist opp igjen og er blitt fylt med vann. Selv om det ikke trenger å ligge noe overnaturlig bak dette, *er* det både mystisk og foreløpig uforklarlig at dette har skjedd, i og med at vi ikke kjenner til at det befinner seg noen andre mennesker i området. Forklaringen *kan* være at det er et ukjent menneske som har gjort dette, men løsningen *kan* også være at det er overnaturlige krefter som ligger bak og at denne omformingen til slik ting var i utgangspunktet, på overnaturlig vis har skjedd av seg selv. Denne hypotesen styrkes senere i filmen i en kort scene etter at Lasse nok en gang har vært oppe i teltet. Gjennom teltduken tar noe eller noen denne gangen tak i halsen hans og prøver å kvele han, før han til slutt kommer seg løs og famler seg ut av det sammenraste teltet. Da han kikker rundt seg ser han merkelig nok ingen personer der, til tross for at det bare har gått noen sekunder siden den dramatiske hendelsen skjedde. I den virkelige verden ville en eventuell gjerningsperson aldri ha klart å fordufte så raskt, og selv om dette aldri sies høyt i filmen, tror jeg det for seeren på dette tidspunktet vil være særs naturlig å vurdere muligheten av at det var en overnaturlig kraft som prøvde å drepe Lasse. Det er også høyst naturlig å tenke seg at det må stå en overnaturlig kraft bak da vi litt senere får se at teltet blir satt opp igjen. Vi får aldri se at det er et menneske som gjør slik at dette skjer, og i stedet ser vi bare teltets front «stige mot oss» fra sin sammenraste posisjon på bakken, før det kort tid etter står perfekt oppført, akkurat slik det gjorde i utgangspunktet. Det kan selvfølgelig være at det utenfor billedskjermen (innenfor fiksjonen) befinner seg et menneske som på en eller annen måte drar i snorene til teltet som gjør at det blir reist på en slik måte, men filmen viser oss ikke dette. Dermed *kan* det også være at teltet (ved hjelp av overnaturlige krefter) blir reist opp av seg selv.

At ting «bare skjer av seg selv», er skremmende fordi vi ikke er i stand til å forklare hvordan det har skjedd, og ikke minst på grunn av at det som har skjedd ikke skulle være mulig i forhold til vår oppfatning av hva som faktisk *er* mulig. Nå vet vi ikke sikkert at det har skjedd «umulige» hendelser her, men *muligheten* for at dette er tilfelle tror jeg er med på å gjøre opplevelsen av å se *Villmark* mer skremmende. Samtidig er det nettopp denne «todorovske» tvilen som gjør oss usikker, og kanskje også engstelig, på hva det er vi har med å gjøre. Utover i filmen skjer imidlertid det Todorov påpeker at de aller fleste fortellinger som vakler mellom det uhyggelige og det vidunderlige før eller siden gjør – de velger side. Vi får blant

annet se at Per finne en gassmaske, noe som kan forklare både hvorfor ansiktet og hvesingen til skikkelsen han så i et kort (og mørkt) sekund i begynnelsen av filmen virket ikke-menneskelig. I den dramatiske sluttsekvensen avsløres det også at det faktisk er tilfelle at det befinner seg en annen person der enn TV-teamet, nemlig en tilsynelatende gal mann som springer rundt i skogen ikledd en rød kjole. Nå kommer filmen i siste scene riktignok med antydninger om at det finnes en tilleggsforklaring på det hele, men denne bringer heller ikke inn det overnaturlige. I stedet blir det bare antydnet at nok en gal mann kan være ansvarlig.

Selv om *Villmark* til slutt velger å gå for den «uhyggelige» forklaringen, eksisterer det lenge likevel en mulighet for at det som skjer skyldes overnaturlige krefter. Gunnars historie om flystyrten under krigen, hvordan det på mystisk vis aldri la seg is på vannet om vinteren, og til slutt at de som barn av en ukjent årsak aldri fikk lov til å bade der, bygger også opp under det hele. Det *kan* være en naturlig årsak til at det aldri la seg is på vannet, eller det *kan* være at denne opplysningen ikke er sann. Men i og med at alt dette er ukjent, *kan* det også være at dette mystiske fenomenet hadde en overnaturlig forklaring. På samme måte *kan* årsaken til at barna aldri fikk lov til å bade i vannet av farfaren sin være at han ikke ville de skulle bade i et vann der det en gang var skjedd en ulykke, men årsaken *kan* også være at farfaren til Gunnar visste noe om det vannet han ikke fortalte, for eksempel at det fantes onde krefter der. Selve *vannet*, og vår tro på «naturkreftene», er også med på å bygge opp under denne tvilen, noe jeg kommer tilbake til.

3.2.8. En psykoanalytisk forståelse av *Villmark*

Selv om filmen kanskje ikke inviterer til det, er det er også mulig å lage en psykoanalytisk fortolkning av *Villmark*. En god del av filmen handler om å kjempe mot lystene sine (jf. diskusjonen om Freud, s. 35), der Gunnar kan sies å være overjeg-et som har bestemt hvilke lover det er som gjelder. Spesielt Lasse sliter med å følge Gunnars regler, noe som blant annet kommer av hans nikotinvhengighet og lysten til å røyke. Da denne lysten blir for sterk, forsvinner Lasse opp til vannet og teltet, siden han vet at det der ligger en pakke med sigaretter. Ved å gjøre dette bryter han også en av Gunnars andre regler, nemlig at ingen har lov til å gå opp til teltet. Mens både Elin og Sara er mer lydhøre overfor Gunnar (overjeg-et deres), lar altså Lasse i overført betydning id vinne i kampen over overjeg.

Også Per bryter Gunnars regler da han sniker med seg en mobiltelefon, og som en konsekvens av dette blir han altså nødt til å «ta stjernen». Det er interessant å se Pers reaksjon mens han blir bundet fast i denne sekvensen, der en nesten kan få inntrykk av at han faktisk *vil* bli straffet, så lite alvorlige som hans protester er. Å bli bundet fast, uten mulighet til verken å bevege eller beskytte seg, høres kanskje ut som en situasjon ingen vil ønske å oppsøke, men det går likevel tydelig fram i filmen at det også er noe lystbetont over dette – både Lasse og Sara synes det er morsomt at Per skal straffes på denne måten, og selve straffen var det faktisk Lasse som kom på. Å bli tvunget til å ligge i lyngen og få maur kravlende over seg viser seg faktisk å være *en lek* fra Lasse og Pers barndom, som altså fører til en situasjon der en tvinges til å komme i kontakt med det «ekle» og «frastøtende». Selv om maur kanskje ikke kan anses som noen form for det Kristeva kaller abjekter, er de likevel representanter for den redselen mange mennesker har for insekter, og ved å bli tvunget til å få maur på seg, kan en på mange måter si at en også blir tvunget til å konfrontere disse redslene. Freud ville antagelig sagt at redselen for insekter tilhører den typen uhygge som stammer fra kulturens historiske utvikling (jf. s. 36), og har altså ikke noe med ubevisste lyster å gjøre. Selve den redselen (og ubevisste lysten) som finnes for det å bli bundet fast, er det imidlertid enklere å knytte til psykoanalyse (og selvsagt også til masochisme,¹⁷ som en igjen kan hevde har utspring i en psykoanalytisk forståelse). Ved å miste muligheten til å bevege seg kan en hevde at en havner i samme situasjon som et foster i mors liv, der en i sitt første stadium, i følge Freud og andre psykoanalytikere, altså levde et lykkelig liv – uten noen form for mening. Og for å trekke sammenligningen videre: hvis en er bundet fast, må en nødvendigvis være bundet fast til *noe* (i dette tilfellet er Per festet til bakken ved at tauene som er knytt rundt han er bundet sammen med fire trær), på samme måte som en i mors liv er uløselig bundet fast til mor og er en del av henne (samtidig som hun er en del av en). Enkelt sagt kan en altså hevde at Pers ubevisste ønske om å bli knyttet fast til bakken er et uttrykk for det fantastiske (umulige) ønske om å reversere speilstadiet og vende tilbake til en ikke-meningstilstand – altså å gå i union med det «absolutte Andre». For enda mer snodig kan Pers lavmælte protester virke med tanke på at det var nettopp han som tidligere i filmen ble skremt av en mystisk skikkelse som lusket rundt i skogen, og som han fortsatt ikke vet identiteten til. Ved å bli bundet fast og ikke ha mulighet til å komme seg løs, viser det seg til slutt at han er garantert et møte, ansikt til ansikt, med det vi kan kalle «monsteret», på samme måte som Ripley er tvunget til å se på monsteret i *Alien*

¹⁷ Mens ordet 'sadisme' som nevnt stammer fra Marques de Sade, stammer ordet 'masochisme' fra forfatteren Leopold von Sacher-Masoch, som i flere noveller skrev om menn som frivillig lot underkaste – for eksempel ved å motta smerte eller å bli ydmyket. Disse to begrepene blir dermed hverandres motsetninger.

(jf. Urbanos observasjon, s. 42). Forskjellen er selvsagt at Per ikke bare må se på monsteret – han er også tvunget til å bli drept av det. Det er ikke dermed sagt at Per ønsker at dette skal skje, men fra et psykoanalytisk perspektiv er det verdt å merke seg hvordan det er hans egen manglende motstand mot Gunnars straff til slutt fører til hans møte med «det Andre». Siden Per er en fiktiv person og dermed ikke kan redegjøre for sine valg, er det i denne sammenhengen imidlertid de redslene, og ubevisste lystene, filmen (ubevisst?) vekker i seerne som er det mest interessante å legge merke til. Det er skremmende for oss å se Per bli bundet fast, fordi det minner oss om tida da vi selv var bundet fast til mor og som vi ubevisst lengter etter. Som jeg har vært inne på er denne reverseringen av spillstadiet i realiteten en umulighet, og Pers «forsøk» ender da også opp på en mest mulig katastrofal måte, nemlig med at han dør. Et annet poeng er at det han blir bundet fast til er *naturen*, noe jeg kommer tilbake til.

Det er også et par andre scener i filmen jeg spesielt merker meg med tanke på en psykoanalytisk lesing, og som begge kan knyttes til ønsket om å vende tilbake til mors liv. Da Lasse blir innesperret i det lille teltet og ikke har noen mulighet til å komme seg unna det som tar tak i halsen hans gjennom teltduken, kan dette sies å skape en form for klaustrofobisk redsel hos seeren. I en psykoanalytisk forståelse kan en si at det er likhetene som finnes mellom det å bli innesperret i et trangt område og det å ligge inne i mors mage som er med på å skape denne angsten, som altså kommer av dette ubevisste ønsket om å bli ett med moderen igjen. Det andre eksempelet skjer i den dramatiske sluttsekvensen der den kjolekledde «galningen» prøver å drukne Lasse ved å holde hodet hans under vann. Det er kanskje ikke så rart at mange frykter tanken på å måtte oppleve noe slikt, men en psykoanalytiker vil kanskje si at denne redselen er overført fra ønsket om å vende tilbake til tida der en i mors mage levde i fostervann og var fullstendig omgitt av dette. Denne tilstanden er det som sagt umulig å vende tilbake til, i og med at mennesker (etter fødselen) ikke er i stand til å leve under vann og dermed ender opp med å dø av oksygenmangel. En kan for øvrig si at begge disse situasjonene spiller på frykten for ikke å være i stand til å puste, som igjen kan knyttes til panikkangst.

At den tyske «galningen» har kledd seg ut som kvinne, er også et interessant poeng. At han har tatt på seg en rød kjole gjør han på en eller annen måte mer skremmende, kanskje fordi det tydeliggjør hvor gal han er. Det er imidlertid vanskelig ikke også å tenke på Barbara Creeds begrep «det monstrøse-feminine» (jf. s. 49) når en ser denne gale mannen i kvinneklær

springe rundt i skogen. Kan selve det kvinnelige, eller feminine aspektet ved han, gjøre at han på en eller annen måte oppfattes mer skremmende? Som jeg har nevnt kan det monstrøse på et psykoanalytisk plan sies å ha kvinnelig opphav, og sånn sett blir den tyske «galningen» i *Villmark* en god representant for dette, selv om han altså ikke egentlig er kvinne. Ved at han bruker kvinneklær blir han av underbevisstheten likevel oppfattet som en kvinne, og det skremmende er da hvordan hans oppførsel blir en bekreftelse på den redselen menn har for kvinner og deres seksualitet. Også Carrol Clovers diskusjon om kryss-kjønnslig identifisering blir interessant i en sånn sammenheng. Kan det være at «galningen» oppfattes som skremmende, fordi den viser fram og avslører menns forbudte (og ubevisste) lyster om å innta rollen som det kvinnelige offeret? Det er jo på mange måter det denne mannen har gjort, i og med at han går rundt i klærne til sin døde kone. Hans syke oppførsel demonstrerer også hvor sykt et slikt ønske er. Og hvis denne mannen har latt seg lede av sine forbudte lyster og blitt til en kvinne, kan det da være at også andre aspekter ved han, for eksempel at han er en (gal) morder, er en del av de mannlige seernes (ubevisste) personlighet? Er det slik at denne morderen i kvinneklær virker så skremmende fordi den viser sider ved mannen han selv ikke vil vedkjenne seg ved? Jeg lar disse spørsmålene stå ubesvarte, men de kan i alle fall fungere som en teori på hva det er ved det at morderen har tatt på seg kvinneklær som gjør han så skremmende.

Til slutt vil jeg nevne en scene som åpenbart kan knyttes til kastrasjonsangsten (jf. s. 36). Lasse og Per har fått beskjed om å gå ut i skogen for å skaffe middag, og Per faller ned i ei dyrefelle. Der nede er det mange spisse stokker som stikker rett opp, og Per ender opp med å få en slik spiss stokk rett gjennom buksa si, like ved siden av kjønnsorganet. På grunn av at Per er mann tror jeg spesielt menn vil synes denne scenen er skremmende, i den grad de klarer å skape seg et mentalt bilde av at stokken ikke hadde bommet på kjønnsorganet, men truffet rett på. At en klarer å sette seg inn i Per og hans situasjon er selvsagt også et krav.

3.2.9. Logiske brister

Et interessant poeng å legge merke til er hvordan *Villmarks* mange logiske brister ikke ser ut til å ha noen særlig innvirkning på horror-effekten filmen skaper (jfr. diskusjonen om «den trygge horror» og ulogiske momenter i filmene, s. 53). Akkurat dette nevnes også spesielt på kommentarsporet på DVD-utgaven, der det påpekes av Kristoffer Joner at «en slipper unna med ganske mye i denne sjangeren». Som et eksempel trekkes det fram scenen der Per faller

gjennom dyrefella, hvor Joner påpeker at etter at dette har skjedd, snakkes det aldri noe mer om det i løpet av filmen. I en realistisk framstilling ville det vært naturlig av et reisefølge på hyttetur å snakke om en slik dramatisk hendelse etterpå, der Per tross alt var nær ved å bli drept, men på grunn av sjangeren hendelsen skjer i, godtar publikum at dette ikke skjer. Det samme kan sies om scenen tidlig i filmen der Per blir skremt av en skikkelse i gassmaske. Hvorfor nevner Per aldri dette for noen? Og hvis han tror det var noen av de andre som utsatte han for en narrestrek, hvorfor vil han ikke finne ut hvem det var? Og som sagt: det er relativt ulogisk å binde Per fast i lyngen og gå fra han der, med tanke på at både Lasse og Per har vært utsatt for skremmende hendelser de ikke vet hvem som sto bak. Det finnes flere eksempler på ting som, sammenlignet med virkeligheten, ikke henger helt sammen i filmen, og jeg tror Kristoffer Joner er inne på noe viktig når han peker på sjangerkonvensjoner som årsaken til at publikum ikke stiller spørsmålstegn ved dette. Publikum vet på forhånd at *Villmark* er en horrorfilm, og dermed forventer de ikke at de skal få servert en realistisk fortelling. Det finnes selvsagt eksempler på hyperrealistiske horrorfilmer der alt som skjer *kunne* ha skjedd i virkeligheten, men i de fleste tilfeller skiller handlingen i horrorfilmer seg på en eller annen måte fra vår virkelighetsforståelse og erfaringer vi har fra den virkelige verden. Filmer som på en mest mulig realistisk måte forsøker å framstille en seriemorder, er som regel andre typer filmer enn horrorfilm. Horrorfilmens mål er nemlig å skremme, og så lenge den klarer det, er publikum som regel fornøyd. Selv om det skulle ha vist seg at det var et spøkelse som sto bak de onde gjerningene i *Villmark*, tror jeg publikum ville kunne godtatt dette, så lenge et slikt element hadde fulgt en viss sjangerstruktur og hadde en intern logikk i forhold til handlingen. Innenfor horrorsjangeren er jeg nemlig av den oppfatning at det er viktigere at det som skjer har en *indre logikk* og at fortellingen er logisk konstruert, enn at det som skjer er logisk i forhold til virkeligheten. Etter å ha hørt kommentarsporet på DVD-utgaven av *Villmark*, kan det også virke som om filmskaperne var klar over dette på forhånd, og at dette er bevisste valg de har gjort for å lage en best mulig horrorfortelling. Å høre på at karakterene diskuterer en skummel hendelse er mye mindre skremmende enn å se dem bli utsatt for nye skremmende hendelser, samtidig som det senker tempoet i filmen og gjør stemningen mindre dramatisk. Det er selvsagt også en balansegang her, for som seer forventer en likevel en *viss* form for sammenheng mellom logisk tankegang i filmen og logisk tankegang i virkeligheten. Vi kan akseptere at Per føyer seg for Gunnar som bestemmer at ingen trenger å få vite om liket de oppdager før et par dager senere, men vi ville neppe ha akseptert det om Gunnar hadde forlangt at dette skulle *aldri* noen få vite noe om, og både Lasse og Per automatisk hadde godtatt dette.

Den viktigste grunnen til at *Villmark* hadde slik suksess, tror jeg var at den lyktes i å gi det publikum på forhånd forventet at de kom til å få. Selv om horrorsjangeren ikke hadde etablert seg i det norske filmlandskapet, var likevel sjangeren og sjangerkonvensjonene godt etablert blant norske kinogjengere da filmen hadde premiere i 2003. Samtidig lyktes filmen i å være nyskapende nok til at en som seer faktisk opplever at det er noe nytt en ser og ikke bare en kopi av alt det som har blitt laget tidligere. Så nyskapende og annerledes at filmen bryter med sjangerkonvensjonene og forventningene publikum har, er den imidlertid ikke, og derfor appellerer den også til relativt brede masser. Folk forventer at filmen skal skremme, og det lykkes den også med. Jeg har vært inne på en del av årsakene til filmen lykkes ved dette konstruksjonsmessig sett, men i tillegg må det selvsagt nevnes at elementer som lyd og lyssetting spiller en avgjørende rolle. En stor del av handlingen skjer i mørket (noe som selvsagt også er med på å bidra til den skremmende stemningen), og hvordan lyssettingen i mørket da fungerer, er da avgjørende for hvilket inntrykk en får av det som skjer. Uten å gå for mye inn i rollen som filmanmelder, vil jeg likevel kort oppsummere med å si at *Villmark* lykkes med mye av dette, og gjennom sin tydelighet klarer å fortelle en enkel, men likevel skremmende fortelling.

3.3. *Naboer* (2005)

Det kan diskuteres hvilken sjangerbetegnelse som passer best på filmen *Naboer*, noe som tydeliggjøres av beskrivelsen av filmen på coveret til DVD-utgaven av den: «Pål Sletaunes psykologiske skrekkfilm *Naboer* ble den første norske filmen som fikk 18 års aldersgrense på 18 år! Den sykelige spennende og intelligente thrilleren utforsker menneskets psyke og finner inn til de mørkeste og meste (sic) brutale avkroker av menneskesinnet.» Mitt mål med å ta med denne filmen her er ikke å diskutere om det er «psykologisk skrekkfilm» eller «thriller» som er den beste betegnelsen av den, i og med at «thriller» og «horror» ligger såpass tett opptil hverandre. Jeg mener det godt kan forsvares å kalle *Naboer* for en horrorfilm, først og fremst på grunn av de følelsene jeg oppfatter at den forsøker å få fram i seeren. I tillegg til at *Naboer* forteller «en svært spennende historie» (som er den noe upresise betegnelsen som ofte brukes om thrillere), er flere aspekter ved fortellingen så skremmende og får fram så sterke emosjonelle følelser i tilskueren at filmen etter min mening også går over til å bli noe mer enn en thriller. Det er selvsagt problematisk å bestemme at en film tilhører én spesielt sjanger ut fra seernes (antatte) følelser, men siden det er såpass små forskjeller mellom horror- og

thriller-sjangeren, velger jeg å gjøre det på den måten – og støtter meg også samtidig til Cosimo Urbanos oppfatning om at det seernes følelser som er avgjørende for moderne horror (jf. s. 18 og 41). I tillegg mener jeg at filmen også ligner mest på horror-sjangeren både semantisk og uttrykksmessig sett, selv om oppbygningen og komposisjonen kanskje heller mer mot thriller. Men som sagt: det er de skremmende aspektene ved filmen jeg ønsker å diskutere nærmere her, altså de delene av filmen som jeg mener forsvarer horror-defineringen.

Som nevnt i beskrivelsen fikk filmen en aldersgrense på 18 år, noe som er uvanlig for norske filmer. Filmene var da også omdiskutert da den hadde premiere i 2005, først og fremst på grunn av måten den framstilte en kombinasjon av vold og seksuell aktivitet. Filmene fikk imidlertid god kritikk, og for å fortsette å bruke Dagbladet som eksempel på hva anmelderne skrev om filmene, finner vi blant annet:

Du forstår ikke helt hva som skjer. Tidsaspektet er revet i stykker; skillet mellom virkelighet, fantasi, drømmer og hallusinasjoner er også uthvisket (sic). Det handler tilsynelatende om å bli invadert, og denne følelsen av klaustrofobisk nærhet blir effektivt forsterket av Jack von Domburgs scenografi. Mørkegrønne, silkeaktige vegger stenger det «normale» livet ute. Ugjestmilde, brunaktige korridorer virker uendelige som dype grotter (Dagbladet 2005).

For å få en bedre forståelse av hva det er det siktes til i denne anmeldelsen, følger her en kort presentasjon av handlingen i *Naboer*:

3.3.1. Handling

John har nylig blitt dumpet av kjæresten Ingrid, som har funnet seg en ny mann. Da Ingrid stikker innom leiligheten til John for å hente tingene sine, står Åke, den nye mannen hennes, som en sikkerhet utenfor og venter på henne, og hun må stadig gi beskjed gjennom vinduet til han om at hun har det bra. Dette virker merkelig for John, siden han aldri kunne vært i stand til å skade Ingrid. Litt senere blir John bedt av Anne, som bor i nabo-leiligheten, om å gjøre henne en tjeneste. Dette viser seg imidlertid bare å være et påskudd for å få han inn i leiligheten hennes, der hun bor sammen med den noe yngre, og lett-kledde, Kim (kvinne). Deres pågående seksuelle framturen virker relativt snodig på John, og det viser seg også at de kjenner til alt om at forholdet mellom John og Ingrid har tatt slutt, siden de påstår å ha hørt alt gjennom veggen til leiligheten der John bor. Litt senere blir John bedt om å passe på Kim mens Anne er ute en tur, siden hun tidligere har vært utsatt for en voldtekt og ikke tør å være

alene hjemme. John går med på dette, men får av Kim vite at denne historien også er løgn. Han blir etter hvert ledet inn på et rom der Kim forteller han en seksuelt opphissende historie, før hun begynner å slå han. Til slutt slår John tilbake, og det ender opp med at de to har sex, samtidig som de slår hverandre i ansiktet så blodet spruter. Først da John kommer tilbake sin egen leilighet går det opp for han hva det er han egentlig har vært med på. Det venter imidlertid flere overraskelser. Gjennom et flashback fra da Ingrid kom for å hente tingene sine får vi vite at John har hatt potensproblemer, og en hendelse der John helte varm kaffe over armen til Ingrid trekkes fram. Mens John mente at dette var et uhell, tror ikke Ingrid lenger på dette. Etter at hendelsen hadde skjedd ble John for første gang på lang tid seksuelt opphisset, og før Ingrid ble kjørt til legevakten for brannskadene på armen, hadde de to sex.

I filmens nåtid, ender John, neste gang han er inne i naboileiligheten, opp med å bli sperret inne i en korridor, og da han treffer på Kim igjen, virker hun plutselig lei seg fordi at John slo henne. Flere merkelige hendelser begynner å skje, og John kan se at Anne inne på et rom begynner å fortelle nøyaktig den samme historien til en mann som han fikk høre av Kim. Mannen viser seg å være Åke, som kommer ut fra rommet og begynner å spørre John om Ingrid og kaffeepisoden. Åke vil imidlertid også vite hva det er som tenner Ingrid. Etter å fått ulike nøkler av Åke klarer John til slutt å komme seg ut derfra, men det meste begynner nå å bli kaos, og plutselig befinner leiligheten til John seg inne i naboileiligheten. Det første av de to største resterende sjokkene får imidlertid John da han oppdager liket av Ingrid inne i senga si. Det andre kommer da han oppdager at hans egen leilighet egentlig er ytterste leilighet i blokk han bor i, og at naboileiligheten han har vært inne i aldri har eksistert. Ikke lenge etter blir det også klart at John i tillegg til å ha drept Ingrid også har drept Åke, og da filmen avslutter ligger John inne i senga si ved siden av den døde Ingrid, samtidig som flere menn prøver å komme seg inn i leiligheten hans.

3.3.2. Når virkeligheten bryter sammen

Som sagt er det de følelsene filmen forsøker å gi seerne som gjør at jeg vil karakterisere den som horror, og det kanskje aller mest skremmende ved filmen er oppdagelsen av at det er John, filmens protagonist som vi har utviklet sympati for, som egentlig er den som har en forskrudd oppfatning av virkeligheten, og ikke de to jentene i naboileiligheten. Og minst like skremmende er det å måtte innse at disse to jentene faktisk aldri har eksistert, og at vi gjennom å følge John har blitt forledet inn i hans forskrudde sinn og lurt til å tro at ting henger

sammen på en annen måte enn det de faktisk gjør. En slik oppdagelse setter imidlertid også spørsmålsteget ved vår egen måte å forstå verden på. Når vi lures til å tro at det John opplever er virkelig og at Johns måte å forstå verden på er den riktige, hvordan kan vi da være sikker på at vår egen virkelighetsoppfattelse er den rette og at ting virkelig er slik som vi ser dem? Er den måten vi oppfatter oss selv på den samme måten som andre oppfatter oss på? Til å begynne med tyder alt i filmen på at det er John som er den normale, og alle de andre som er merkelige. Johns væremåte virker både fornuftig og balansert, mens kjæresten hans som forlater han ser ut til å være relativt overnervøs. De med den merkeligste oppførselen er likevel de to nabojentene som av en eller annen uforståelig grunn ser ut til å ha bestemt seg for å plage John (som de ikke en gang kjenner) med sine merkelige ønsker og svært pågående væremåte. Fordi John er en så hyggelig og snill type går han likevel med på å hjelpe nabojentene med det de ber han om, noe som gjør at vårt positive inntrykk av John styrkes ytterligere. Når så ingenting av dette viser seg å stemme og det kommer fram at John egentlig er en morder, tror jeg likevel ikke dette gjør at seeren føler seg bedratt av John. Vi har utviklet så sterk sympati med John at vi føler det samme som han – at det er vår egen virkelighet som er i ferd med å rase sammen, der alt vi tidligere har trodd var sant, viste seg å være en illusjon. Selv om vi selvsagt klarer å opprettholde den distinksjonen som finnes mellom filmens fiksjon og vår virkelighet, kan vi ved å «leve oss inn i filmen», og ikke minst «leve oss inn i John», forestille oss hvordan det er for han å gå gjennom denne skremmende opplevelsen, noe som gjør at det hele også virker skremmende på oss. Og ikke minst: ved å «leve oss inn i John» og personifisere oss med han, er det også *vi* som blir morderne.

Før jeg ser nærmere på det, vil jeg imidlertid først studere litt nærmere hva det, i tillegg til det narrative, er som skjer når *Naboer* ikke bare lar John miste kontrollen på virkeligheten, men også lar seerne gjøre dette. To viktige stikkord her er settdesign og kameraføring. Leiligheten til nabojentene er konstruert slik at vi aldri helt hvor vi befinner oss, og utover i filmen later virvaret av korridorer og rom bare til å bli mer og mer komplisert. Når hele leiligheten i tillegg flyter over av gjenstander, blir det et særdeles kaosaktig og uoversiktlig inntrykk vi får av dette mystiske stedet. Dette inntrykket styrkes også av kameraføringen, som inne i jentenes leilighet aldri gir oss noen gode oversiktsbilder og i stedet lar John oppta mye av skjermen. I bildet er det også i mange av scenene mye bevegelse (ved hjelp av håndholdt kamera), noe som i de mest dramatiske sekvensene med en forvirret John som flykter vekk og bilde som følger etter, nesten skaper en svimmelhetsfølelse. På denne måten tvinges vi til å gå gjennom

det samme som John går gjennom, og opplever at også vi begynner å miste oversikten over det som skjer.

Selve utseendet på veggene og taket inne i leiligheten, tror jeg også er med på å bidra til den uhyggelige, og klaustrofobiske, følelsen vi etter hvert får av å være der inne. Både farger og mønster på tapet gir, sammen med alle de umoderne gjenstandene inne i leiligheten, et gammelmodig preg, og sammen med det harde murmaterialet veggene og taket er laget av, skapes det en kald følelse. At det eneste lyset vi ser er dempet dagslys som kommer utenfra, bidrar også til dette. Det er i det hele tatt noe veldig «unorsk» over hele leiligheten, selv om det er vanskelig å peke på hvor en slik leilighet eventuelt kunne ha lagt. Inne i den mystiske korridoren som fører til en rekke ulike rom, er stemningen om mulig enda dystre og mer uvirkelig, da det her ikke en gang kommer inn dagslys utenfra. I tillegg er denne korridoren usedvanlig smal, noe som skaper en enda sterkere følelse av klaustrofobi. For å markere hvordan denne korridoren skaper en slags inngang til en drømmeverden for John, er det også blitt plassert ut flere elementer som vanligvis ikke hører hjemme i en leilighet. På et skap inne i korridoren sitter det plutselig to duer, uten at John stiller noen særlige spørsmålstegn ved disse. Den litt uvirkelige stemningen alt dette skaper, bidrar, sammen med musikken, til å skape en slags drømmetilværelse, uten at vi, på samme måte som John, likevel helt skjønner at det er en drøm. Med andre ord bidrar det uskarpe skillet mellom hvordan drøm og virkelighet i filmen blir framstilt, til at vi, i likhet med John, får problemer med å skille mellom hva som er ekte og ikke, og begynner å miste kontrollen.

3.3.3. Det manglende monsteret og det menneskelige monstrøse

Kanskje er det faktumet at det ikke finnes noe synlig monster i *Naboer* som gjør at det har vist seg såpass vanskelig å bli enig om en sjangerbetegnelse på filmen. Dermed mister en også de arketyperiske størrelsene «ond» og «god» som ofte finnes i horrorfilm, og som gjør det enkelt å forholde seg til moralske spørsmål om hva som er rett og galt, hva vi bør passe oss for, hvordan vi skal forstå verden osv. I *Naboer* viser alle slike spørsmål seg ikke å passe inn i sammenhengen, og det hele ender opp med å bli en flytende grå masse.

Vi velger i starten å sympatisere med John fordi han virker som en trivelig person, samtidig som vi velger å være litt mistenksomme overfor de to naboene som oppfører seg såpass merkelig – og ser ut til å drive med et slags narrespill der de lurer John inn i et seksuelt

rollespill med sadomasochistiske undertoner. Hadde det vist seg at det var John som bevisst hadde lurt oss til å tro at han var «den gode», for eksempel ved at han brått hadde forandret personlighet, hadde det vært enkelt for oss å vite hvordan vi skulle forholdt oss til fortsettelsen. Da kunne vi bare ha snudd opp ned på alt og plassert John inn under kategorien «ond», eller «monster», og kanskje håpet at det skulle komme en god kraft (politiet?) og gitt han den straffen han fortjente. Men John har ikke forledet oss. Han blir like overrasket som oss over å finne ut hva det er han har drevet med, og hans troverdige fortvilelse over situasjonen gjør at vi fortsetter å oppfatte han som sympatisk, og egentlig uten skyld i det som har skjedd. Selv om det er John som har utført de grufulle handlingene, anser vi også han på mange måter som et offer. Men hvis ikke John er monsteret, hvor er det da? Finnes det egentlig noe monster i *Naboer*?

At det tilsynelatende ikke finnes noe monster, styrker Cosimo Urbanos kommentar om at det som kjennetegner den moderne horrorfilmen nettopp er det at monsteret er borte, og at det er følelsene filmen skaper i seeren som utgjør essensen av det vi tenker på som (moderne) «horror» (jf. s. 18 og 41). At Urbano bruker *Psycho* som eksempel på dette, er interessant i forhold til *Naboer*. Også her har vi med å gjøre med en person som lider av sterke psykiske problemer og som ikke oppfatter virkeligheten på samme måte som oss andre. Og på samme måte som vi i *Psycho* begynner å identifisere oss med Norman etter at han har gjennomført det første mordet og vi følger han mens han forsøker å skjule liket, identifiserer vi oss også med John i denne filmen. I begge tilfellene vet vi likevel ikke før senere at personen vi har fulgt egentlig er en morder. Tida vi følger Norman er imidlertid kort, mens John, på den andre sida, følges gjennom hele filmen, sånn at en utvikler en enda sterkere sympati for han, og i større grad er villig til å tilgi det han har gjort. Spørsmålet en uansett må stille seg ved veis ende i begge filmene er: Kan Norman/John egentlig noe for det de har gjort? Er de representanter for «det onde» som med forsett har tatt livet av andre mennesker? Hvis svaret er ja, er det enkelt å si at de er «monstre» som må straffes for sine ugjerninger. Hvis svaret er nei, blir det hele mer komplisert. I *Naboer* tror jeg faktisk mange seere er villige til å svare det siste, fordi vi har fått oppleve John fra innsida og blitt fortalt historien gjennom hans øyne og (syke) sinn. Hans sympatiske væremåte filmen gjennom, gjør at han i vårt kognitive skjema ikke passer inn som «monsteret» i det svart/hvitt-bildet horror-sjangeren har lært oss opp til å tenke gjennom, til tross for at det går opp for oss (og han selv) at han på sitt mest psykisk ustabile faktisk har utført noen grufulle handlinger. Drapet på Ingrid var dog et uhell, i og med at han «bare» holdt henne foran munnen sånn at hun skulle være stille. Drapet på Åke

skjedde imidlertid mer bevisst, men en kan spekulere i om John gjorde dette fordi ikke politiet skulle bli tilkalt, eller om han gjorde i det i rent raseri fordi Åke, i hans øyne, hadde stjålet kjæresten hans. Uansett ble begge hendelsene gjort av en psykisk ustabil person, og en advokat ville nok ha spilt på dette i en eventuell retts sak. Der det i *Psycho* var relativt enkelt å stille en diagnose om at Norman Bates var schizofren, er det ikke like sikkert det ville blitt så enkelt å stille en diagnose på John som forklarer hvorfor han har gjort som han har gjort. Og det er nettopp det spørsmålet denne filmen stiller: Hva er det som kan gjøre at et menneske begår slike handlinger? John later ikke til tidligere å ha hatt like alvorlige psykiske problemer som det han har her, selv om det logisk sett nok ikke er uten grunn at Ingrid har valgt å forlate han. Han ser i tillegg ut til å fungere relativt godt sosialt sett, og har en jobb han tydeligvis tjener bra nok på til å ha en stor og flott leilighet. Hva er det som kan gjøre en slik tilsynelatende normal person til en drapsmann? Akkurat dette synes jeg regissør Pål Sletaune tar fint opp i kommentarsporet til DVD-utgaven av filmen, der han sier at John ikke er noe monster, selv om han har gjort en monstrøs handling. Han er heller ikke en kald morder eller et menneske som er en maskin, men et menneske som «har mistet seg selv». Han legger til at det er dette menneskelige aspektet filmen ønsker å undersøke, siden det John gjør (dessverre) er en del av den menneskelige psyke. Sånn sett tror jeg det likevel er mulig å snakke om et «monster», eller noe «monstrøst», i både *Psycho* og *Naboer*. Selv om det monstrøse ikke er en synlig, konkret skapning, kan en si at det monstrøse på en eller annen måte ligger skjult i Norman og Johns abstrakte indre, til tross for at det altså ikke er mulig å finne ut verken hvor dette skulle være eller hva dette monstrøse egentlig er for noe. Og som Pål Sletaune var inne på, det er ikke bare i Norman og John dette udefinerbare monstrøse ligger skjult – alle mennesker har dette aspektet ved seg. I teorien er alle mennesker i stand til å gjøre monstrøse handlinger, selv om de fleste av oss som oftest klarer å kontrollere det vi gjør, uansett hvilke følelser vi måtte ha. For psykisk syke personer som Norman og John er det derimot ikke like enkelt, og hvis en kan tenke på denne kampen mellom det en har lyst til å gjøre og det en faktisk gjør som en kamp mellom id og overjeg (jf. Freud), kan en altså si at Norman og John lar id vinne denne kampen og lar seg styre av instinkter og ikke samvittighet, normer og regler. Hvis en ser på det jeg tidligere har skrevet om monsteret og det monstrøse, for eksempel at «monsteret er en representasjon av det fortrente som finnes i menneskene» (s. 40), kan en ved å stryke «representasjon» fint se at det også finnes et monster i *Naboer*. Monsteret er imidlertid ikke representert gjennom en fysisk skikkelse, men vises i sin opprinnelige form, nemlig som noe monstrøst og diffust en ikke er i stand til å se (noe som i høyeste grad gjør *Naboer* til en moderne horrorfilm, jf. s. 43), men som finnes i Johns indre

psyke, og dermed også inne i alle menneskers indre psyke. For den viktige forskjellen mellom hvordan Norman og John portretteres på, ligger i at mens Norman blir framstilt som «noe annet enn oss» – som en slags «annen type menneske» enn oss som er friske og ikke lider av psykiske problemer, blir John framstilt som om han kunne vært en hvem som helst. Selv om vi som er psykisk friske skulle være i stand til å temme dette monstrøse som finnes inne i oss, har vi ingen garanti for at det en dag kan skje noe som gjør at også vi kommer til å utføre monstrøse handlinger. Ved å la oss identifisere oss med John, lar faktisk filmen oss gjennomgå et slikt scenario, og viser oss dermed i høyeste grad «sider ved oss selv som vi er redde for å bli konfrontert ved». En kan dermed si at en viktig grunn til at *Naboer* virker så skremmende på oss, er fordi vi på et ubevisst nivå innser at den sier noe om oss selv, og som vi skammer oss over.

3.3.4. Seksuell skam og forherligelse av objekter

Skam er et viktig stikkord i *Naboer*. Ved å befinne oss inne i Johns hode inntar vi en rolle vi ikke vanligvis har, og etter å ha vært gjennom den erotisk-voldelige scenen der John og Kim har sex mens de slår hverandre til blods, tror jeg vi på et eller annet plan føler litt av den samme skammen som John føler for det han har vært med på. Det viktige her er at det ikke egentlig var John som ville at det som skjedde skulle skje, og på samme måte som oss, er han i utgangspunktet ganske passiv og undrende til Kims seksuelt pågående oppførsel. At det er en ung og attraktiv skuespiller som spiller Kim, i tillegg til at hun er relativt utfordrende kledd og har en gjennomsliktig topp, tror jeg også er et viktig poeng her. Det er sannsynlig å tenke seg at en god del seere, antagelig langt flere menn enn kvinner, *også* blir seksuelt opphisset av Kims forføreriske framreden, og dermed innehar mange av de samme følelsene som John har i situasjonen. I neste trekk er det også viktig at det ikke er John som begynner å slå, men at det først er Kim som gjentatte ganger slår. Etter at hun deretter lurer han til å bli uoppmerksom ved å legge hånda hans på den bare magen hennes, og så gir han et knyttneveslag i ansiktet så blodet fosser ut av nesa hans og deretter gjør seg klar til å slå han igjen, tror jeg de fleste seere kan akseptere at John gir henne et klaps tilbake. Når hun så slår han igjen og han nok en gang svarer med å slå tilbake, er vi, i likhet med John, blitt lurt til å bli med på noe vi i utgangspunktet ikke hadde lyst til å bli med på. Det som blir det mest skamfulle, er likevel at de seksuelle lystene ikke forsvinner selv om Kim begynner å slå og blodet begynner å sprute. Vi har havnet inne i en situasjon det er vanskelig å komme seg ut

av, der det som foregår bare blir mer og mer perverst i forhold til de normene og reglene som vanligvis styrer oss. Til slutt slår John Kim bare fordi at hun kommanderer han til å gjøre det, samtidig som det som vanligvis er totalt uakseptabelt, nemlig at Kim begynner å leke med blodet sitt og smører det utover halsen og brystet, i stedet for å være sykt, plutselig er blitt pirrende.

Selv om vi kanskje ikke kunne vært i stand til å la situasjonen gå så langt som det John gjør her, kan en fra et psykoanalytisk perspektiv tenke seg at seerne likevel føler en viss skam over det de har sett, fordi de på et ubevisst nivå ble fascinert, og kanskje til og med seksuelt opphisset, av den voldelige, og blodige, scenen. Som et abjekt er synet av blod noe vi vanligvis anser som noe ekkelt og kvalmende, men som vi på et underbevisst nivå altså egentlig forherliger (jf. s. 45). At Kim leker seg med sitt eget blod og at det i denne sammenhengen ikke oppfattes som uakseptabelt, blir dermed en bekreftelse overfor oss selv på den fascinasjonen vi underbevisst har for blod. En slik bekreftelse blir en skremmende innrømmelse, og derfor er det ikke bare selve den voldelige akten vi oppfatter som skremmende, men også etterpå da John kommer inn til sin egen leilighet, og skrekkslagen står der og ser på seg selv, og alt blodet han er tilsmurt med, i speilet. Ved å la John bruke et speil her, lar en han få muligheten til å studere seg selv utenfra, og på mange måter gå gjennom Lacans speilstadium på nytt (jf. s. 38). Fra å *på et mentalt plan* ha blitt ett med to abjekter på en gang – blod og den kvinnelige kropp (som en erstatning for moderskikkelsen), og dermed i sitt ubevisste indre nærmet seg den moderen en lengter etter å bli en del av igjen, kan John ved å observere seg selv i speilet, nok en gang begynne å se på seg selv som et uavhengig objekt. Dermed skammer han seg over det han har gjort, og også over at han faktisk nøt å være med på noe sånt. Den skammen overføres altså til seerne i den grad de opplevde noe av det samme i scenen som John.

I filmens siste scene kan vi se nok en forherligelse av et abjekt, nemlig at John kler av seg og legger seg inntil det nakne liket av Ingrid i senga si. På dette tidspunktet tror jeg imidlertid seeren har klart å distansere seg såpass mye fra John at han/hun ikke lenger føle like stor skam over den tabubelagte handlingen John her gjør. Likevel er jeg enig med Pål Sletaune på det nevnte kommentarsporet, da han sier at han synes det er noe flott ved denne scenen. I stedet for å framstille det å kle av seg og legge seg inntil et lik som noe sykt, skapes det en vakker stemning, både ved å ha rolig musikk i bakgrunnen og la bildet bestå av rolige farger, samtidig som selve liket også er framstilt på en fredfull måte, og nesten ligner på en gresk

statue der det i sin blasse, hvite farge ligger i senga. Kanskje er grunnen til at en som seer ikke føler skam over at en faktisk synes noe slikt er flott, er at det også er noe trist og tragisk over det hele, og at filmens slutt på mange måter gjør hele handlingen til en tragedie. John legger seg ikke inntil liket av Ingrid fordi at han tenner seksuelt på det, men fordi han ikke klarer å gi slipp på hun som han elsker av hele sitt hjerte.

Om en ser på Rosemary Jacksons beskrivelse av ikke-jeg-motiver (jf. s. 34), kan en altså se at *Naboer* tar opp både sadisme, mord, erotisme og nekrofilie i handlingen, og bevisst spiller på det tabubelagte forholdet og fordommene samfunnet har overfor slikt, kontra indre, ubevisste lyster som finnes i ethvert menneske. På den måten er det ikke bare handlingen i filmen vi oppfatter som skremmende, men også oss selv. *Naboer* er en studie av det menneskelige sinn, og historien om hvordan John er i stand til å fantasere opp en naboelilighet og to nabojenter som egentlig ikke finnes, og deretter behandle det traumatiske han har gjort gjennom å forestille seg en handling med disse fantasipersonene og la dem bli erstatninger for den døde Ingrid, blir en skremmende studie av hvordan den menneskelige hjerne er i stand til å fungere dersom den kommer ut av balanse. Det mest skremmende er imidlertid hvordan det er mulig for hvem som helst å havne i en slik situasjon som John, dersom en bare fortsetter å la det ene føre til andre og ikke gjør noe aktivt for å komme ut av den vonde spiralen en har havnet i. For en person som er i psykisk ubalanse er dette imidlertid vanskelig å få til, noe som forklarer hvordan det er mulig å fortsette med de «monstrøse» handlingene en har begynt med, til tross for at en til å begynne med ikke ønsket å gjøre noe slikt. Og som sagt er det et viktig poeng at det er mennesker som gjør de monstrøse tingene, og ikke onde monstre. På den måten blir universet i *Naboer* mye mer grått enn i andre horrorfilmer, og mens for eksempel *Villmark* var en relativt enkel og ikke minst tydelig horrorfilm, er *Naboer* alt annet enn det, først og fremst på grunn av at det monstrøse ikke gjøres om til noe annet (en fysisk skikkelse), men vises i sin originale, udefinierbare, indre og diffuse form.

3.4. *Fritt vilt* (2006)

Med 250 000 besøkende på kino, ble *Fritt vilt* en enda større suksess enn både *Villmark* og *Naboer*. Dagbladets anmelder Vegard Larsen skrev om filmen (under tittelen «God nedsabling»):

Tydelig inspirert av Wes Craven og amerikansk slasher-film fra 80-tallet, er Roar Uthaug tro mot sjangeren og følger «reglene» til punkt og prikke. Filmen overrasker ikke nevneverdig, men er udiskutabelt et godt stykke håndverk (...) Har du sett fem slasher-filmer veit du hva som vil skje i «Fritt vilt» og i hvilken rekkefølge det skjer (...) Med andre ord, man får det man kommer for (Larsen 2006).

Kanskje er det et paradoks at en film som beskrives som forutsigbar og lite overraskende oppnådde slik suksess, og kanskje er det også et paradoks at en anmeldelse som bruker slike karakteristikk, ender opp på terningkast fire og alt i alt gir et godt inntrykk av filmen. Larsen skriver nemlig ikke at filmen er «forutsigbar og *kjedelig*», og mener faktisk det stikk motsatte, nemlig at filmen er «forutsigbar og *spennende*». Dette høres kanskje ut som en selvmotsigelse, og eneste måte å forklare et slikt paradoks på, måtte, slik jeg ser det, være hvis det faktisk er slik at det publikum synes er spennende, til et visst punkt nettopp er forutsigbarhet. Jeg vil her se litt nærmere på hvilke «regler» det er *Fritt vilt* følger, og som gjør at filmen passer inn under «slasher»-betegnelsen. Og ikke minst: hva er det ved slasher-filmene som fascinerer? Hvorfor ble *Fritt vilt* en slik suksess?

3.4.1. Handling

En vennegjeng, bestående av fem unge mennesker (Jannicke, Eirik, Morten Tobias, Mikal og Ingunn), skal på snøbrettur i fritt terreng i fjellheimen. Morten Tobias har et uhell og brekker foten, og siden mobiltelefonene til gjengen ikke har dekning, finner de ut at det beste er å søke ly på et høyfjellshotell de kan skimte i det fjerne. Hotellet viser seg å stå tomt, og de blir nødt til å bryte seg inn. Ved å se i gjesteboka til hotellet finner de ut at det ikke har vært gjester der siden 1975, og at noe av det siste som står handler om en gutt som er blitt borte. Siden det er blitt mørkt bestemmer de seg for å overnatte der, noe som viser seg å være et dårlig valg. Det blir snart tydelig at de ikke er alene på hotellet, og Ingunn ender opp med å bli drept av denne mystiske, fremmede inne på et av gjesterommene i løpet av natta. Ingen av de andre vet foreløpig noe om dette, og neste dag legger Eirik av sted tilbake til bilen for å skaffe hjelp til Morten Tobias' brukne fot. Kort tid etter at han er gått, blir imidlertid også han slått ned av den fremmede. Senere oppdager de tre som er igjen først et skjult rom der det ser ut som det nylig har bodd folk – og hvor det befinner seg mange gjenstander laget lenge etter 1975, og deretter at Ingunn ikke er på det rommet hun burde være, og at det er fullt av blod der inne. De skjønner at det må befinne seg noen andre der også, og de barrikaderer seg inne på et rom mens de venter på at Eirik skal komme tilbake, uvitende om at han er blitt tatt av den

fremmede. Mikal finner etter hvert ut at den beste sjansen de har for å overleve er å rømme fra hotellet, til tross for at dette ikke er mulig for Morten Tobias som har brukket foten. Mikal bestemmer seg for å forlate de to andre, men ender opp med å bli drept like etterpå. Jannicke finner etter hvert en hagle og én patron, men forsøket på å skyte den fremmede mislykkes, og det ender med at Morten Tobias ofrer seg sånn at Jannicke skal få muligheten til å rømme. Den fremmede følger imidlertid etter henne og slår også henne ned. Da det er blitt lyst igjen våkner Jannicke på en slede som den fremmede har plassert de døde kroppene på. Han er på vei for å dumpe alle likene ned i en sprekk, uvitende om at Jannicke fortsatt lever. Hun klarer til slutt å overmanne han, og han ender opp med å selv bli kastet ned i den dype sprekken. Vi skjønner at denne mannen er den samme gutten som forsvant i 1975, og vi får se at grunnen til at han rømte var at hans egne foreldre prøvde å drepe han.

3.4.2. To horrortradisjoner

Jeg må si meg enig med dem som plasserer *Fritt vilt* innen slasher-tradisjonen, men vil legge til at filmen er like mye en stalker-film som den er en slasher-film – med andre ord, den er like sentrifugal som den er sentripetal (jf. s. 44). Selv om vi får se vesentlig mer blod enn i for eksempel *Villmark* og det er langt flere personer som ender opp med å bli drept, er det ikke selve drepingen som er filmens hovedfokus. Det er ikke før på slutten av filmen at vi for første gang får se morderen i helfigur – tidligere i filmen har vi bare sett han som en skygge i noen tidels sekunder, og når han går til angrep, er det som regel bare ishakka han slår med vi får se. Selve drapene får vi heller ikke se i detaljer. Vi får se at han slår, og deretter at offeret faller om, men selve «ødeleggelsen av kroppen» utelates. Etter at de som fortsatt lever har blitt klar over at det befinner seg en morder på hotellet der de er (noe som først skjer da det har gått en time av filmen), brukes i stedet mesteparten av filmtida på at karakterene gjemmer seg for han, og at de er engstelige fordi de ikke vet nøyaktig *hvor* det er han befinner seg. På slutten står Jannicke og Morten Tobias og venter utenfor ei dør, og er livredde fordi de ikke vet *når* morderen vil komme ut. Det er ikke det at han angriper dem som gjør dem redde, det er *tanken på* at han skal angripe dem som er skummel. Dermed blir ventingen en like skremmende opplevelse som selve drapene.

Horroren i *Fritt vilt* befinner seg altså like mye utenfor bilderammen som den gjør innenfor. Vi får riktignok se tendenser til makabre ting, og i forbindelse med drapene mest da blodet til Ingunn, det første offeret, setter rester både på gulvet hun kravler rundt på og på hennes egen

hud. Ved de senere drapene er det imidlertid lite blod vi får se, og det er et paradoks at det faktisk ikke er morderen som står bak det mest makabre synet, men at dette skyldes noe såpass hverdagslig som et fall på snøbrett. Ingenting av det vi senere får se i filmen skaper et så grotesk syn som det brukne beinet til Morten Tobias, og ved ikke å vise detaljer av hva det er som skjer når morderen hugger ned ofrene sine med ishakka si, må en anta at tanken bak er at de bildene en da hadde fått sett uansett ikke kunne vært like skrekkelige som de bildene en er i stand til å fantasere seg fram til inne i hodet sitt. I tilfellet med det brukne beinet blir det muligens litt annerledes, i og med at det ikke er like enkelt å forestille seg på egenhånd hvordan et brukket bein ser ut og skape seg kvalmende bilder inne i hodet av dette. Et annet viktig poeng er selvsagt at dersom vi hadde fått mer detaljerte bilder av drapene, ville filmen fått 18-års aldersgrense og ikke 15, og dermed mistet en del av de seerne filmen er beregnet på. Dette har muligens også spilt en rolle i den utfordringen det sikkert har vært å finne den riktige balansegangen mellom det sentrifugale og sentripentale i filmen.

3.4.3. *Fritt vilt som slasher-film*

Selv om *Fritt vilt* altså er like mye en stalker-film som en slasherfilm, følger filmen likevel «reglene» for slasherfilmene, omtrent til punkt og prikke. For det første er konseptet med at en gjeng med ungdommer skal ut på tur og bort fra sivilisasjonen, både velbrukt og godt etablert innenfor slasher-tradisjonen. Helt siden *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) har tenåringer og unge voksne lagt ut på tur, ofte arrangert som en road trip, og havnet opp på et sted de ikke egentlig hadde tenkt å havne – og heller ikke hører hjemme. Ved å «stikke nesa si opp i ting de ikke har noe med å gjøre» og entre domenet til en psykopatisk morder, ender de som regel opp med å bli slaktet ned, én etter én, før det til slutt bare er én person igjen som kan hamle opp med morderen – the final girl. Som jeg tidligere har nevnt (s. 50) er hun gjerne litt smartere enn de andre, og klarer til slutt, ved å bruke list og oppfinnsomhet, å overvinne (den som oftest mannlige) morderen. Alt dette stemmer for *Fritt vilt*. «Borte fra sivilisasjonen» vil i dette tilfellet si oppe i fjellheimens snødekte landskap,¹⁸ og fungerer som et isolert sted der det ikke er mulig å skaffe hjelp om noe skulle skje. I moderne tid har det «problemet» oppstått for filmskaperne at introduksjonen av mobiltelefonen har gjort det mulig å skaffe hjelp nesten uansett hvor en er bare ved å trykke på noen taster, men dette løses, som i *Fritt vilt*, ofte med at det området en er i «tilfeldigvis» viser seg ikke å ha signaldekning.

¹⁸ Coveret på DVD-utgaven av filmen forteller at det er i Jotunheimen, sannsynligvis på grunn av at filmen er innspilt der, men dette nevnes aldri i selve filmen.

Dermed blir vennegjengen på det nedlagte høyfjellshotellet her like hjelpeløse som 1970-tallets ungdommer var i sine slasher-filmer. Den utfordringen det er å være overlatt til seg selv og ikke kunne benytte seg av de hjelpeinstansene samfunnet har å tilby, blir tydeliggjort tidlig i filmen i form av det å måtte ta hånd om et beinbrudd på egenhånd, uten noen form for medisinske hjelpemidler. Jannicke etablerer seg allerede her som en kommende «final girl», i form å være den som tar ansvar for Morten Tobias' ankel, i tillegg til at hun viser seg som en ressursfull og kreativ person – og nærmere bestemt: kvinne. På samme måte som hun improviserer med de få midlene hun har tilgjengelig, og blant annet bruker superlim for å lime igjen kuttet på ankelen til Morten Tobias, blir hun senere i filmen nødt til å være kreativ for å finne en måte å unnsnippe morderen på. Nå skal det også sies at det ofte er en viss porsjon flaks som gjør at «the final girl» unnslipper i slasher-filmene, og at Jannicke oppdager en tapetkniv i lomma til den døde Morten Tobias i det morderen holder på å lempe alle likene utfor en brekant, er relativt tilfeldig. At hun etterpå river av brillene og finlandshetta til morderen slik at han blir blendet av den sterke sola, er imidlertid kløkt. Men selv om noe av grunnen til at «the final girl» lykkes skyldes flaks, er hun som regel likevel den personen som har gjort seg mest fortjent til å overleve. Mens for eksempel Mikal prøver å redde sitt eget skinn ved å komme seg bort fra hotellet så raskt som mulig, til tross for at han vet at Morten Tobias har brukket foten og ikke er i stand til å gjøre det samme, blir Jannicke igjen for å hjelpe sin venn. Det går da heller ikke lang tid før Mikal får sin (harde) straff – kort tid etter at han har hoppet ut av vinduet og rømt fra hotellet setter han et bein i en revesaks, før morderen kommer og brekker nakken hans. Det er med andre ord en viss form for moral innen slasher-sjangeren, og som tidligere nevnt ligger de som eventuelt måtte vise tegn til seksuelle lyster som oftest tynt an. På akkurat dette punktet bryter faktisk *Fritt vilt* litt med sjangeren. I den obligatoriske sex-scenen (som filmen derimot har tatt med), trekker faktisk Ingunn seg og sier at hun ikke vil. Likevel er det hun som ender opp med å bli filmens første offer, mens Mikal, som blir sur fordi at Ingunn ikke vil ha sex med han og forlater henne, får leve en god stund til. Heller ikke Eirik og Morten Tobias kan sies å ha gjort seg «fortjent» til å dø, da begge disse viser tegn til å ville hjelpe og støtte de andre. Minst av alt fortjener kanskje Morten Tobias å dø, som på slutten ofrer sitt eget liv for at Jannicke skal få unnsnippe. Dette hjelper imidlertid ikke, da det i følge «slasher-reglene» altså bare er én person som skal overleve – the final girl.

Også dette at det finnes et mysterium fra fortida som involverer han som viser seg å være morderen, er typiske måter å bygge opp slasher-filmer på. Denne tragiske forhistorien viser

ofte at morderen i sin tid har vært utsatt for grufulle handlinger, for eksempel, som i *Fritt vilt*, av sine egne foreldre. Etter dette har morderen blitt tvunget til å leve et liv i isolasjon, av og til i fengsel, før han nå altså dukker opp igjen og begynner å drepe ungdommer. Ved å vise oss en sekvens helt i starten, før hovedhandlingen tar til, der vi kan se en ung gutt springe bort fra et eller annet som tydeligvis forfølger han, og deretter noen avisklipp om at en gutt har forsvunnet, og så et TV-intervju med foreldrene hans som forteller at han bare skulle ut for å leke, etableres også en slik forhistorie i *Fritt vilt*. Utover i filmen får karakterene i hovedhandlingen også ta del i dette mysteriet, og det dukker etter hvert opp flere og flere ledetråder som forteller om morderens tragiske liv. Nå er imidlertid dette mysteriet *nettopp* en slik ting som ungdommene ikke burde ha «stukket nesa si opp i», og i det et bilde av gutten og hans foreldre går på rundgang blant de unge, skifter i et øyeblikk kamera til en posisjon som gjør at vi kan forestille oss at vi er den fremmedes øyne som sitter og observerer. At det akkurat da kommer en kommentar om at «gutten på bildet ser stygg ut», blir en slags «rettferdiggjøring» (innenfor slasher-fiksjonen) overfor morderen, som dermed kan sette i gang med «jaktingen».

Til og med tittelen på filmen, «Fritt vilt,» indikerer hvilken rolle de fem unge har og hva de er for morderen – dyr som han skal jakte på. Og som i alle slasherfilmer, skjer denne «jakten» ved hjelp av et håndholdt redskap, opprinnelig beregnet på andre gjøremål enn å drepe. Mens *The Texas Chainsaw Massacre* brukte motorsag og *Halloween* (1978) brukte kniv, har altså *Fritt vilt* valgt å gå for ishakke. Ved å bruke et redskap som ishakke i stedet for pistol eller andre skytevåpen, tvinges morderen til å gjennomføre drapene med mest mulig kraft og rå brutalitet, noe som, ved siden av at det skaper mye sterkere visuelle bilder, selvsagt tydeliggjør hans rolle som det onde monsteret. I tillegg vil selvsagt de ødeleggelsene et slikt redskap gjør på kroppen, være mye mer synlige og brutale enn det lille hullet en kule lager, jf. min tidligere diskusjon om ødeleggelsen av kroppen (s. 45). Og ikke minst: ved å la morderen bruke håndholdte redskaper i stedet for skytevåpen, sikrer en at drapene *varer* mye lengre. Mens det å bli skutt og drept er over i løpet av noen få sekunder og dermed ikke egner seg så bra for horrorfilm, der meningen er å skremme, vil en konfrontasjon der offeret får tid og mulighet til å bli redd, selvsagt kunne skape mer skrekkelige scener, noe som igjen gir seeren tilsvarende tid og mulighet til å bli redd.

Hvis vi ser nærmere på scenen i *Fritt vilt* der Ingunn blir drept, etableres opptakten til det som skal skje allerede da Mikal forlater henne inne på hotellrommet og hun blir igjen alene.

Ingunn havner dermed i en situasjon som gjenspeiler den situasjonen alle de fem er havnet i på hotellet – alene, uten mulighet til å få hjelp fra andre. For å avlede både Ingunn og seerens oppmerksomhet, lar Roar Uthaug (regissør) og Thomas Moldestad (manusforfatter) Ingunn gå inn på badet og skru på dusjen. Ved å la det komme ut en grumsete, rødaktig væske i stedet for vanlig vann, blir oppmerksomheten til både Ingunn og seeren trukket mot dette. Spørsmål som «Hva er dette for noe?» og «Kan det være blod?», vil da være naturlige å spørre seg. Mens en lurert på dette, dukker det plutselig opp en mørk skygge som går inn på rommet bak Ingunns rygg. Som tidligere nevnt spiller lyden i en horrorfilm minst like stor rolle for horror-effekten som det bildene gjør, og spesielt i en scene som dette der målet er å få seeren til å skvette av det plutselige som skjer i handlingen. Da det går fra stillhet til en plutselig, høy lyd i det den mørke skyggen kommer inn på rommet, og en i tillegg er opptatt med noe annet og er helt uforberedt på det som skjer, skapes en ufrivillig, biologisk refleks som altså gjør at vi skvetter til – på samme måte som Ingunn gjør det (jf. det Cosimo Urbano sier om «the startle response», s. 19). Først etter dette blir vi klar over den trusselen som eksisterer i situasjonen, og det skremmende er da at Ingunn, som vi identifiserer oss med, ikke vet like mye som oss, nemlig at det har kommet en ukjent skikkelse inn på rommet hennes. I denne truende situasjonen forandrer også lydbildet seg, og fra å ha ingen bakgrunnsmusikk, kan vi nå høre lange toner, ulelyder og fjerne trommeslag. I tillegg blir plutselig alle lydene av det som skjer i rommet mye kraftigere enn tidligere, og spesielt det at Ingunns pust framheves så mye i lydbildet, gjør at situasjonen oppleves truende. Fordi vi identifiserer oss med Ingunn, overføres også hennes engstelse på oss. Den erfarne horrorseer – en som «har sett fem slasher-filmer», for å bruke Vegard Larsens ord, vet imidlertid med relativt stor sikkerhet hva som nå kommer til å skje. At en på forhånd vet at Ingunn kommer til å drept, tror jeg likevel ikke spiller noen rolle for publikums mulighet til å leve seg inn i dramatikken og den skremmende stemningen filmen forsøker å bygge opp før drapet. Ved å velge å se filmen har en gått med på å godta filmens premisser, samtidig som filmen har gått med på å innfri forventningene til publikum, skapt av tidligere erfaringer med sjangeren. Kanskje kan en til og med si at den gleden som ligger i å bli skremt, nettopp ligger i at seeren får det han forventer, og at det hele foregår under trygge rammer.

Hvis en sammenligner scenen der Ingunn blir drept med det å kjøre berg-og-dal-bane, vil situasjonen Ingunn nå befinner seg i, der hun engstelig pakker sammen klærne sine og gjør seg klar til å forlate rommet, kunne sammenlignes med ventetida mens en blir dratt opp første motbakke og nervøst venter på at det hele skal begynne. Hvis en også kjører berg-og-dal-

banen med øynene igjen, vet en heller ikke nøyaktig *når* dette skal skje, bare at det før eller siden *vil* skje. På samme måte vet en at morderen kan slå til mot Ingunn når som helst, og det er altså denne ventetida, der en venter på at det uunngåelige skal skje, som i denne situasjonen skremmer – altså at en blir skremt fordi en vet at en snart skal bli skremt. Så braker til slutt det hele løs, da morderen plutselig dukker opp bak ryggen til Ingunn i det hun reiser seg opp igjen etter å ha plukket opp et smykke hun mistet. Musikken går brått fra å være «snikende» og «småskummel» til å bli svært høy og veldig dramatisk. Med andre ord får en på mange måter en ny «BØ-effekt» (eller «startle response»), men forskjellen denne gangen er at seeren er forberedt på at dette vil komme. Et par tideler av et sekund senere får vi så vidt et glimt av at morderen (som vi bare ser deler av) hogger til med ishakka si og at han treffer inn i ryggen til Ingunn, som deretter faller ned og begynner å skrike – (kanskje) på samme måte som seeren. I berg-og-dal-banen er vi nå begynt å kjøre utfor, og det eneste en kan gjøre dersom en ønsker å få med seg minst mulig av det som skjer, er å knipe igjen øynene. Hvis denne sammenligningen med å kjøre berg-og-dal-bane skal fungere, burde en også lagt til elementet av «det ekle», for eksempel at en ble truffet med gjørmevann underveis. I scenen med Ingunn blir det nemlig raskt mye blod rundt om kring, noe som er slasher-filmens B-moment i forhold til stalker-filmen – i tillegg til at en skal bli skremt, skal en også finne synet av det en ser *kvalmende*. Ved å bli dratt rundt av morderen smøres også alt blodet rundt på både golvet og kroppen til Ingunn, og med utgangspunkt i Kristeva og Creed kunne en dermed også kalt dette et spill med seernes ubevisste lyster om en fri lek med alle former for abjekter – og å vende tilbake til mors liv (jf. s. 46). Siden jeg allerede har diskutert dette ved andre anledninger, vil jeg imidlertid la det ligge i denne omgang (Sluttscenen, der Jannicke ligger sammen med en haug med lik på en slede, kan for øvrig også sies å ha psykoanalytisk interesse av de samme grunnene som tidligere nevnt).

I stedet vil jeg poengtere hvordan Ingunns dødskamp dras ut i det lengste ved at hun klarer å rømme og begynner å halte bortover i hotellets korridorer, og at de horror-lystne seerne dermed får «mer valuta for pengene». I stedet for bare å drepe Ingunn med en gang, kan en ved å la det skrekkelige vare lengst mulig i min metafor forlenge berg-og-dalbanen og dermed gi gjestene en enda større lettelse når det hele endelig blir over. For at berg-og-dal-banen skal oppleves skremmende gjennom hele turen og at en ikke skal bli «immun», er det imidlertid viktig med variasjon og nye momenter. På samme måte må scenen med Ingunn også gjennomgå forandringer og nye overraskelser for at den skremmende effekten skal kunne opprettholdes. I det morderen hogger til, men bommer på Ingunn og treffer i en kommode i

stedet for, skifter plutselig den dramatiske musikken til en som er enda mer dramatisk og har enda raskere takt. Etter at Ingunn har begynt å løpe bortover i korridorene, skifter musikken imidlertid igjen, nå til en noe som er mye dystre og saktere i tempoet. Dermed forsvinner også noe av brodden ut av scenen, og en skjønner at Ingunn i realiteten allerede er fortapt. Kort tid etter innhenter da også morderen henne, og hennes forsøk på flykte fra «jegeren» er over. Slaget som til slutt dreper henne, har imidlertid et visst tragikomisk preg over seg. Hun har faktisk klart å komme seg så langt at hun er i stand til å se Mikal – som imidlertid ikke kan høre de fortvilte skrikene hennes fordi han sitter og drikker alkohol og har skrudd på høy musikk – norsk 70-tallspop. Og da dødsslaget kommer, erstattes hennes siste dødsskrik i filmen med et utrop fra Morten Tobias som har vært ute for å late vannet, og er uheldig og kommer borti noe med foten sin på vei inn igjen. Det er med andre ord ingen hjelp å få av noen av de andre, som ikke en gang oppdager at Ingunn er borte før langt utpå neste dag. Dermed blir seansen med Ingunn en slags miniversjon av hele filmen, som jo handler om at de fem blir utsatt for akkurat det samme. Kanskje ville noen ha begynt å savne dem om de ikke hadde gitt lyd fra seg på mange dager, men da ville det sannsynligvis ha vært for sent å redde dem.

Et annet viktig poeng fra denne sekvensen er at vi egentlig ser veldig lite av morderen. Vi ser deler av kroppen hans, og vi ser ishakka han slår med, men vi får aldri se han i helfigur, og vi får ikke se hvordan ansiktet hans ser ut. Han beholder dermed sin posisjon som noe ukjent og uangripelig, og dermed skremmende. Det samme kan vi se i en rekke andre slasher-filmer, der morderen også bruker maske – for eksempel Leatherface i *The Texas Chainsaw Massacre*, Michael Myers i *Halloween* og Jason Vorhees i *Friday the 13th*-filmene. For morderen kan en kanskje påstå at masken beskytter mot «verden utenfor», og gjør at han ikke trenger å føle seg som en del av den. For alle andre blir imidlertid masken nok et skremmende element ved morderen/monsteret, fordi den i utseende gjør han til noe overnaturlig. Masken forandrer aldri uttrykk, og det eneste en egentlig kan se av morderen bak, er de tomme øynene som stirrer rett fram. Denne tomheten og det at masken til morderen viser et helt følelsesløst uttrykk, blir dermed også en avspeilning av de totalt følelsesløse handlingene han gjør. Det er ikke sinne som driver han til å fortsette med å drepe – han gjør det mer fordi han er en slags ustoppelig maskin som er programmert til å drepe. At det ikke finnes noen særlig god årsak til alle drapene er kanskje det aller mest skremmende ved morderen, og i og med at vi vet så lite om han, klarer vi heller ikke å finne noen særlig god årsak til hvorfor han gjør som han gjør. Det er imidlertid vanlig at vi etter hvert får vite mer om morderens forhistorie, noe som også, i

takt med at mer og mer av mannens fortid avsløres, skjer i *Fritt vilt*. Ansiktet vises imidlertid ikke før helt på slutten, da Jannicke drar av han brillene og finlandshetta han bruker. Da forsvinner etter min mening også mye av det skremmende ved han. I stedet for bare å kunne fantasere om hvordan mannen ser ut, får vi nå faktisk se ansiktet hans – som viser seg å tilhøre en helt vanlig mann med skjegg og bart, helt lik en vanlig mann i gata. For å bruke W. H. Rocketts ord (jf. s. 28), så har vi åpnet døra og sett hva som skjulte seg bak – og blitt skuffet fordi vi i fantasien vår forestilte oss så mye mer. I *Fritt vilt* er det imidlertid et viktig poeng i handlingen at brillene og finlandshetta dras av morderen, og ikke noe som gjøres bare fordi en vil vise hvordan han ser ut. Den sterke sola blander øynene hans slik at han ikke er i stand til å se, noe som gjør at Jannicke er i stand til å få overtaket og gå seirende ut av duellen. Da hun hogger morderens egen ishakke inn i brystet hans så han faller ned på kne og han ser bedende opp på henne, er han blitt redusert fra rollen som monster til et helt vanlig menneske som en nesten synes litt synd på. I det han faller ned i bresprekken får en se flashbacks fra da han var en liten gutt og måtte rømme fra sine egne foreldre, noe som gjør det vanskelig ikke å tenke på hvilket liv denne mannen må ha hatt og hva det er som har gjort at han ble som han ble. De siste 30 årene har han tydeligvis levd et liv i ensomhet på dette nedlagte høyfjellshotellet i ingenmannsland, og kanskje er denne sidehistorien om morderens liv og hvordan han gikk fra å være menneske til å bli monster, egentlig like skremmende som hovedhistorien. Dette at morderen viser seg å være et helt vanlig menneske, som også tar skade av et slag mot brystet slik et vanlig menneske ville gjort, er kanskje litt spesielt i forhold til slasher-sjangeren. Monstrene fungerer ofte som overnaturlige vesener som er i stand til å stå i mot nesten hva som helst, men på dette punktet bryter altså *Fritt vilt* med sjangeren, og ønsker heller å la et vanlig menneske være morderen.

Enda et moment i det hele er en sekvens helt i starten der vi får se en rekke TV-klipp fra Dagsrevyen opp gjennom årene som handler om at folk på skitur har blitt borte i fjellet. Ut fra sammenhengen skjønner en dermed at det er morderen «vår» som må stå bak alt dette, selv om akkurat dette kanskje høres litt søkt ut. At dette høyfjellshotellet har fått stå uberørt i over 30 år kan også virke en smule snodig, men som tidligere nevnt er dette ting en som seer er nødt til å godta i forhold til det universet horrorfilmen presenterer.

3.4.4. Andre suksessfaktorer

At handlingen er lagt nettopp til et øde høyfjellshotell om vinteren, kan også være en viktig faktor for å forklare filmens suksess. I tillegg til mysteriet om hvorfor dette hotellet har stått tomt så lenge og den redselen mange har for å være alene og isolert fra omverdenen, for eksempel på et slikt sted, gir også hotellet sterke assosiasjoner til Overlook Hotel i *The Shining* (1980), om enn ikke i utseende. I et av avisklippene Jannicke og Mikal finner inne på det hemmelige rommet til morderen, blir til og med hotellet beskrevet som «Ondskapens hotell» (det norske navnet på *The Shining*.) Selv om handlingen i de to filmene er nokså ulik i forhold til hverandre, er det mulig at en del av de følelsene de av seerne som har sett Kubricks film har overfor den filmen, også ubevisst smitter over på *Fritt vilt*. I og med at begge filmene spiller på samme type frykt – for det å være isolert og ikke ha mulighet til å skaffe hjelp, kan en imidlertid kanskje heller si at begge filmene har det samme utgangspunktet i stedet for å si at *Fritt vilt* får noen særlig form for hjelp av *The Shining*.

Et annet (selvsagt) poeng i forhold til den suksessen filmen hadde, er at karakterene i filmen er omtrent i samme alder som hovedmålgruppa til filmen. For de som befinner seg innen denne målgruppa vil det dermed bli enklere å identifisere seg med karakterene i filmen, noe som altså er spesielt viktig innen horror, der det er denne sammenkoblingen mellom karakterenes følelser og publikums følelser som er med på å konstituere selve sjangeren. At filmen handler om unge mennesker som liker å stå på snøbrett (og at de omtaler denne aktiviteten ved hjelp av den engelske varianten «snowboard»), og ikke eldre professorer som liker å spille sjakk, blir dermed viktig for å nå ut til denne målgruppa. De unge er i tillegg helt vanlige mennesker i forhold til både sosial status og væremåte, og sånn sett kunne nesten hvem som helst av de som ser på filmen (og tilhører primærmålgruppa) vært en del av denne gjengen. Det er i tillegg verdt å legge merke til at karakterene i filmen også snakker ulike dialekter – to snakker Rogalands-dialekt, to snakker østlandsdialekt, mens én snakker trønderdialekt. Selv om dette kanskje også har litt med tilfeldigheter å gjøre i forhold til hvor de skuespillerne filmprodusentene likte best kommer fra, tror jeg også litt av tanken bak de valgene som ble gjort kan ha å gjøre med at en ønsket å inkludere en størst mulig del av landet og la flest mulig kjenne seg litt igjen i karakterene i filmen.

I en slik gruppe som kjenner hverandre godt, er det også naturlig at det brukes en del humor, og dette gjenspeiles også i filmen. Spesielt Morten Tobias kommer med mange morsomme kommentarer, og framstår som selvtnevnt «klovn» i gruppa. Hans snodige kommentarer,

tullede tegninger og forsøk på å snakke dansk, gjør ikke filmen til noen komedie, men viser en naturlig dialog og gruppedynamikk blant disse unge menneskene, og som filmens seere lett kan kjenne seg igjen i. Også de romantiske forholdene de fem har til hverandre utgjør en viktig del av både gruppas troverdighet og selve handlingen i filmen, der det viser seg at Morten Tobias er forelsket i Jannicke, til tross for at hun er sammen med Eirik. Disse romantiske forholdene spiller kanskje ikke noen direkte betydning i forhold til selve horrorhistorien, men skaper en ny dimensjon i forhold til historien som helhet (samt skaper en kontrast mellom to diametrale opplevelser, både for karakterene og for seerne, der denne avstanden mellom det som har med horrorhistorien og det som har med ikke-horrorhistorien å gjøre, bidrar til å skape en enda større sjokkartet effekt når morderen først slår til.) I tillegg til å være en horrorfortelling, er *Fritt vilt* nemlig også en fortelling om fem unge mennesker som er på tur sammen, og om de opplevelsene de opplever sammen i løpet av denne tida. Sånn sett har altså filmen en del til felles med road-trip-filmene, som i overført betydning viser en slags reise mot det å bli voksen, altså en slags moderne dannelsesreise. I *Fritt vilt*, og lignende slasher-filmer, blir denne reisen imidlertid brutt opp og pervertert, sånn at hele konseptet blir snudd på hodet og at en i stedet for å bli voksen, ender opp med å bli død. På den måten kan filmen ses på som en skremmende advarsel til unge, som jo står overfor samme utfordring – bli voksen og være i stand til å klare seg på egenhånd. Filmer som *Fritt vilt* skremmer dermed fordi de ikke bare viser at dette er umulig, men også noe som kan ende katastrofalt.

3.5. *Fritt vilt II* (2008)

Et typisk trekk ved slasher-sjangeren er, som nevnt i den historiske gjennomgangen, at filmer som oppnår suksess blant publikum og tjener inn gode penger for filmstudioene, også får oppfølgerfilmer, der monsteret i filmen nok en gang må nedkjempes. Med *Fritt vilts* suksess ble det snart klart at dette fenomenet også ville bli en del av den nyetablerte horrorfilmtradisjonen her i Norge. *Fritt vilt II* hadde premiere høsten 2008, og oppnådde faktisk enda høyere besøkstall i kinoene enn den første filmen. Dermed er det heller ikke usannsynlig at det en gang i framtida kan dukke opp en «Fritt vilt III». Selv om filmen *Rovdyr*, som jeg også skriver om i denne avhandlingen, hadde premiere ti måneder før *Fritt vilt II*, velger jeg for kontinuitetens skyld å presentere denne filmen først.

3.5.1. Handling

Handlingen i *Fritt vilt II* fortsetter der den første filmen stoppet, med Jannicke som den eneste overlevende av vennegjengen. Hun har klart å komme seg tilbake til hovedveien, og kolliderer rett foran en politimann som kommer kjørende. Han tar henne med til det lokale sjukehuset i Otta, der hun fra sjukesenga forteller sin historie til politiet. De reiser opp på fjellet for å undersøke, og finner likene av vennene til Jannicke i bresprekken, sammen med liket av morderen. Alle blir fraktet ned til likhuset på sjukehuset, der Jannicke får en siste mulighet til si farvel til sine venner. Mirakuløst nok begynner imidlertid hjertet til morderen å slå igjen, og til tross for Jannickes protester, klarer legene å gjenopplive han. Det viser seg å være en tabbe, for snart går han igjen fri og fortsetter med sin drepetrakt. Først blir en politimann drept, deretter en sykepleier, og til slutt en lege. Jannicke og turnuslegen Camilla klarer imidlertid å komme seg helberget ut, og får assistanse av tre politimenn som tar seg inn på sjukehuset for å nedkjempe den farlige «fjellmannen», som vi underveis i filmen har fått flere opplysninger om – blant annet at han var dødfødt, men at han flere timer etter fødselen plutselig våknet til liv igjen. Vi har også fått bekreftelse på at det er han som har stått bak en rekke forsvinningssaker i fjellet opp gjennom årene, og i bresprekken finner politiet etter hvert også en stor mengde med lik. Da politiet tar seg inn på det mørklagte sjukehuset, ender de i stedet opp med å bli nedkjempet selv. Utenfor sitter Jannicke, Camilla og en politimann i en politibil og forsøker å finne ut av hva det er som har skjedd inne på sjukehuset. Da dukker plutselig «fjellmannen» opp, og dreper politimannen, mens Jannicke og Camilla nok en gang klarer å unnsnippe. Camillas kjæreste, en av politimennene som var inne på sjukehuset, kommer ut og skyter ned morderen akkurat i det han skal til å slå til Camilla med ishakka si. Etter dette kolliderer han selv, og dør av skadene han har pådratt seg. Mens Jannicke trøster Camilla, forsvinner plutselig morderen. Jannicke skjønner at han har gått opp til hotellet igjen, og hun bestemmer seg for å nedkjempe han en gang for alle. For å komme han i forkjøpet bruker hun en politisnøskuter og kjører opp. Hun setter seg for å vente på at morderen skal komme, men sovner. Da hun våkner, er han allerede kommet, og det blir en kamp mellom de to. Da alt håp ser ut til å være ute dukker plutselig Camilla opp og skyter morderen i hånda så han mister to fingrer. Det blir en ny kamp, denne gangen mellom morderen og Camilla, men Jannicke kommer til unnsetning og kaster en ishakke inn i morderen, sånn at spissen kommer ut på den andre sida. Han faller om, men for å være på den helt sikre sida, tar også Jannicke og skyter han. Hun forklarer dette med at «Jeg har drept han før!»

3.5.2. Kampen mot det onde fortsetter

Handlingen i *Fritt Vilt II* fortsetter der den første filmen slapp, men like mye som den er en fortsettelse, er den også en *gjentakelse* av det som skjedde i *Fritt vilt (I)*. Det øde høyfjellshotellet er byttet ut med et øde sjukehus som bare er dager fra å bli lagt ned, og hvor det ikke befinner seg mer enn en fem-seks personer – altså like mange som i første film. På samme måte som strømaggregatet på hotellet svikter i første film, svikter også aggregatet på sjukehuset i denne filmen, sånn at det blir mørkt (og skremmende). Referansen til *The Shining* er også på plass. Nå som høyfjellshotellet er byttet ut med et sjukehus, har vi fått en liten mørkhåret gutt tilstede – med en slående likhet til Danny i *The Shining*. Og til tross for at «fjellmannen» døde i første film – her er han altså tilbake for å gjenta bedriftene sine. Flere av drapene han gjennomfører skjer til og med på nøyaktig samme måte som i første film – mens det i første filmen var Mikal som fikk både nakken og ryggen brukket ved å få hodet sitt knekt bakover, er det denne gangen legen Hermann som blir utsatt for dette. Og apropos Herman: selv om han til slutt lider samme skjebne som Mikal i første film, er det på mange måter rollen til Morten Tobias han spiller. Til tross for at Camilla er sammen med politimannen Ole, er Herman hemmelig forelsket i Camilla, noe han utover i filmen også gir uttrykk for til Camilla – på samme måte som Morten Tobias gjorde det for Jannicke i første film (som var kjæreste med Eirik). Og mens det i første film var Mikal og Ingunn som «hadde noe på gang», er det her politimannen Sverre og sjukepleieren Audhild som kan se ut til å innlede noe som kan bli et forhold. I likhet med Mikal og Ingunn ender også disse to opp med å bli drept. Og endelig: Jannicke er også tilbake, og blir nok en gang nødt til å kjempe for å overleve en «marerittnatt» i kamp mot den psykopatiske morderen. Det «endelige oppgjøret» og den avsluttende kampsekvensen foregår også her morgenen etter, da Jannicke våkner til liv igjen etter å ha vært bevisstløs. Og som i slutten av første film: det hele ender med at Jannicke dreper morderen.

Til tross for at Jannicke er tilbake som en «final girl», er det faktisk hun som er filmens nye element og som skiller den fra den første. Mens ingen av karakterene i den første filmen visste hva de hadde i vente, vet Jannicke her på forhånd om den faren som truer. Hun blir dermed i stand til å advare om dette – selv om det altså er ingen av de andre som helt forstår konsekvensene av å gjenopplive morderen. Politimannen Sverre tror at det skal være nok å lenke armen til morderen fast til senga hans med håndjern, noe det altså viser seg ikke å være. Rollen Jannicke hadde i første film, er det faktisk Camilla som på mange måter har, og ikke

Jannicke selv. På samme måte som Jannicke var redd for å knytte seg til Eirik, er her Camilla redd for å knytte seg til Ole, og har til og med sagt ja til å flytte til Oslo for å jobbe på et nytt sjukehus. Og som sagt: også hun har en venn som er hemmelig forelsket i henne. Da «fjellmorderen» våkner til live igjen, blir også Camilla nødt til å kjempe for å overleve – og ender også hun opp som en «final girl», sammen med Jannicke. Med to «final girls» blir det tydelig hvordan handlingen i filmen egentlig er en kopi av den første *Fritt vilt*-filmen, men altså med Jannicke som en slags «leftover» fra første film. Siden hun allerede er etablert som en «final girl», kan ikke hun bli drept, da dette ville ødelagt mye for den første filmen. Alt hun måtte kjempe seg gjennom der skal fortsatt være verdt strevet, og dermed er hun egentlig «fredet», også i denne oppfølgeren. For å gi filmen en ny ramme, introduseres imidlertid en rekke nye karakter, blant annet Camilla, som altså ender opp som denne filmens *egentlige* «final girl».

Som tidligere nevnt er publikum blitt så vant til at monstre kan vekkes til live igjen i horrorfilmer – og kanskje spesielt i slasher-filmer, at dette nesten blir en forventet del av handlingen i *Fritt vilt II*. Det denne «oppvekkingen» imidlertid må ta hensyn til, er at «monsteret» i den første filmen viste seg å være et helt vanlig menneske, og ikke et overnaturlig vesen som onde krefter kan vekke til live igjen. En skulle kanskje dermed tro at han faktisk døde da Jannicke på slutten av første film kjørte en ishakke gjennom brystet hans og dyttet han utfor et stup. Da hjertet hans nå altså mirakuløst begynner å slå igjen, kan en begynne å lure på om han faktisk er overnaturlig likevel. Denne tvilen blir ikke mindre av at han senere i filmen blir skutt, men likevel overlever og på en mystisk måte forsvinner, for så å dukke opp igjen på høyfjellet ved hotellet. Likevel får vi ikke noe definitivt svar på at det er noe overnaturlig ved han. Den ene legen prøver å komme med en slags medisinsk teori på at hjertet hans plutselig kan begynne å slå igjen, og med tanke på at kroppen hans har vært nedfrosset og avkjølt, virker ikke en slik forklaring så usannsynlig og «far-fetched» at en automatisk avviser den. Det samme gjelder historien om at han egentlig var dødfødt, men senere våknet til live igjen. Selv om slikt høres veldig spesielt ut, har vi som seere gjennom mediene tidligere fått høre om lignende medisinske «mirakler» fra virkeligheten, og vi vet om en rekke tilfeller der personer har blitt erklært død, for så å våkne til live igjen. Vi har til og med hørt historier om at de undersøkelser som ble gjort for å erklære en person død i utgangspunktet var for dårlige, og at personen senere har våknet til live igjen på likhuset, like før sin egen obduksjon. Det er derfor mulig å tro på en slik forklaring, selv om *tvilen* selvsagt

er vekket i oss. I og med at vi aldri får noe endelig svar på dette, kan vi med utgangspunkt i Todorov (s. 25) kanskje kalle *Fritt vilt II* en «ekte fantastisk» film.

Hvis det er slik at det faktisk finnes en medisinsk, vitenskaplig forklaring på hvordan «fjellmorderen» kan våkne til live igjen – og at vi dermed befinner oss i «det uhyggelige», blir det da litt ironisk at det muligens er Jannicke som faktisk får liv i han igjen, ved å slå han hardt i brystet i sinne da hun blir invitert ned til likkjelleren for å si farvel til sine kjære. At hun i det hele tatt blir dette kan kanskje virke litt merkelig omstendighetene tatt i betraktning, men blir altså et tydelig eksempel på den nærkontakten med lik som eksisterer i horrorfilm – og som vi også så eksempel på i første *Fritt vilt*. Siden det er såpass mye som er likt i de to filmene, vil jeg, for å unngå å gjenta meg selv, ikke si så mye mer om verken dette eller noe av det andre som repeteres i *Fritt vilt II*. Denne repetisjonen som skjer av handlingen, blir i seg selv imidlertid et interessant aspekt ved det hele. I tillegg til at handlingen i *Fritt vilt II* er relativt lik handlingen i *Fritt vilt*, er den også relativt lik handlingen i for eksempel amerikanske *Halloween II* (1981) – som også handler om at den kvinnelige hovedpersonen (og «final girl» i første film) kommer på sjukehus etter hendelsene i *Halloween* (1978). Som jeg har vært inne på, er det som regel bare de ytre rammene som skiller de ulike slasher-filmene fra hverandre, noe alle likhetstrekkene mellom de to «Fritt vilt»-filmene bør være et godt bevis på. Et viktig poeng ved *Fritt vilt II*, som gjør at den på ett område skiller seg fra første film, er likevel det at den ikke følger «ungdommer skal ut på tur og havner et sted de ikke burde havnet»-oppskriften. For det første er karakterene i *Fritt vilt II* en del eldre enn i første film, og for det andre er det ikke de som aktivt oppsøker «det onde», verken vitende eller uvitende. Mens ungdommene i den første filmen «invaderte» morderens hjem og begynte å grave i ting de egentlig ikke hadde noe med å gjøre, er det her morderen som (ufrivillig) tar seg inn et sted han ikke hører hjemme, og begynner å drepe. Selv om de to filmene skiller seg fra hverandre på dette punktet, er det imidlertid ikke uvanlig innen slasher-sjangeren at morderen (som oftest ufrivillig) legger ut på reise og havner andre steder enn i sitt naturlige «habitat». Ett eksempel på dette er *Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan* (1989). Og nok et klassisk slasher-element filmen benytter seg av og som blant annet er kjent fra *Nightmare on Elm Street*-filmene: drømmescenen der Jannicke drømmer at hun blir drept av morderen. Ved å låne og gjenbruke så mange elementer fra tidligere filmer og slavisk holde seg til de sjangerkonvensjonene som eksisterer, skaper en selvsagt relativt strenge rammer for hva en kan tillate seg og ikke i en film som dette, noe jeg vil komme tilbake til i avslutningen. Ett sted bryter imidlertid filmen med publikums forventninger og

sjangerens konvensjoner: rett etter en dramatisk scene, da politimennene ligger utslått (noen er drept) på sjukehuset etter kampen med morderen, dukker det plutselig opp en gammel dame som ikke finner veien til toalettet. Selv om dette antyklimateiske og humoristiske øyeblikket bryter med resten av filmen, ødelegger det etter min mening likevel ikke for horrorren i resten av filmen. Filmen *Død snø*, med premiere bare noen måneder etter *Fritt vilt II*, demonstrerer dette i enda tydeligere grad. Før jeg ser nærmere på den, vil jeg imidlertid studere en film som med hensyn til bruk av humor og grad av alvorlighet på mange måter kan sies å være dens motstykke innen horror-sjangeren.

3.6. *Rovdyr (2008)*

Mens *Fritt vilt*-filmene delvis er slasher-filmer, og befinner seg et sted midt mellom det sentrifugale og sentripetale, fokuserer *Rovdyr*, som hadde kinopremiere i januar 2008, i større grad på det grafisk voldelige og makabre, og er i stor grad en etterligning av 1970-tallets amerikanske exploitation-filmer – kanskje nærmere bestemt splatter-filmene. Filmen fikk 18 års aldersgrense av Medietilsynet, som skrev i sin begrunnelse: «Filmen er gjennomgående angstpreget. Blodige scener og grufulle drap gjør at den ikke kan vises med 15-årsgrense eller lavere». Denne beslutningen ble påklaget fra skaperne av filmen, som hevdet at «*Rovdyr* spekulerer ikke i vold slik grøssere som for eksempel *Saw* gjør. Vi har ikke laget en voldsromantisk film, men en film som nettopp viser fram vold som noe avskyelig» (Emanuelsen og Torkildsen 2008). Det er denne bruken av vold i filmen jeg ønsker å studere nærmere her, og spesielt hva denne gjør i forhold til horror-sjangeren og filmens publikum.

3.6.1. *Handling*

Vi befinner oss i 1974, da Camilla og kjæresten Roger, sammen med søsknene Mia og Jørgen, er på vei ut i skogen for å ha en avslappende langhelg der. De stopper på en veikro, der en kvinne ber om få sitte på med dem. Hun har tydeligvis vært gjennom noe vanskelig, men vil ikke snakke om dette og sier lite da de kjører videre. Roger blir snart tvunget til å stanse bilen fordi haikeren deres begynner å kaste opp, og det er mens de venter på å kjøre videre at det plutselig dukker opp tre menn som tar tak i de unge. Både haikeren og Mia ender opp med å bli skutt og drept, mens de tre andre blir slått i svime. De våkner litt senere opp midt inne i skogen, sammen med en mann som har fått skåret av seg tunga. Resten av filmen blir nå en

flukt fra de tre jegerne, og en kamp for å overleve. Mens den tungeløse mannen og senere Roger ender opp med å bli drept, klarer Camilla å ta opp kampen og til slutt drepe alle de tre jegerne. Jørgen sitter bundet fast til et tre, men da Camilla hjelper han løs og han reiser seg, utløses det en felle som gjør at også han ender opp med å bli drept. Camilla blir dermed eneste overlevende, og må finne tilbake til veien alene. Hun stopper en bil, og tror at hun skal få hjelp. Da filmen slutter begynner Camilla igjen å få panikk, da det viser seg at alle dørene i bilen er blitt låst.

3.6.2. *Mennesker som dyr*

Den motivmessige likheten i navnene på filmene *Fritt vilt* og *Rovdyr* er påfallende, og selv om handlingen i filmene tilsynelatende er noe ulik, er det i grove trekk likevel det samme filmene egentlig handler om: kampen mellom jegeren og hans bytte/offer. Mens *Fritt vilt* til en viss grad fordekker dette, blant annet ved å legge handlingen til et høyfjellshotell – altså et sted vi vanligvis ikke forbinder med jakt, forsøker ikke *Rovdyr* å legge noe skjul på hva det er filmen handler om. Her foregår jakten ute i skogen, og jegerne opptrer faktisk som helt vanlige jegere – bortsett fra at det er mennesker og ikke dyr de jakter på. Det er imidlertid viktig å poengtere at jegerne her ikke jakter fordi at de er nødt, eller at de vil skaffe seg mat – i stedet for å drepe alle sammen med en gang tar de tre av ofrene med seg ut i skogen, sånn at jakten kan fortsette der. For dem er det selve aktiviteten «å jakte» som er målet, og ikke nødvendigvis det å drepe, selv om dette er konsekvensen av jakten. Å jakte blir dermed en slags sport, eller lek, og til tross for at vi i denne filmen oppfatter jakten som syk og grotesk, fordi det er mennesker som blir jaktet på, har ikke de fleste i samfunnet det samme fordømmende synet på jakt som aktivitet når det er andre skapninger som blir jaktet på. Fordi vi i denne filmen identifiserer oss med de som blir jaktet på, ofrene, skremmer filmen oss også på et overordnet plan fordi den viser et skrekkelig bilde av mennesket – jegerne. Hvem er disse tre personene som kan være så kalde og følelsesløse at de regner det som en spennende fritidsaktivitet å springe rundt i skogen og jakte på mennesker, totalt uten medfølelse for de som blir jaktet på? Svaret er at det er de samme som regner det som en spennende fritidsaktivitet å springe rundt i skogen og jakte på dyr. Ved å la oss få se det hele fra dyrenes ståsted, viser filmen oss hvor skrekkelig denne aktiviteten egentlig er, og hvor mye lidelse vi som mennesker påfører andre fordi vi ikke regner andres liv som like fullverdige som våre liv. Dette gjelder for så vidt ikke bare menneskets syn på dyr, men også

synet på andre mennesker. Hva er det ved mennesket som gjør at for eksempel holocaust kunne finne sted? Hvordan er det mulig å ha så liten respekt for andres liv, og til og med begynne å torturere og drepe, fordi en ikke regner livet til den det går ut over som like fullverdig som sitt eget? Slike spørsmål er det filmen stiller, og det er disse spørsmålene vi opplever som skremmende og ubehagelige, fordi de viser et bilde av oss selv vi ikke liker å se. Jegerne i *Rovdyr* er kanskje monstre, men de er også mennesker. Og hvis «vanlige» mennesker er i stand til å utføre monstrøse handlinger, er det da slik at det egentlig er oss som er de ekte monstrene?

Hvis vi ser litt nærmere på hvordan denne framstillingen av jakt, og utskiftingen av hvem det er som blir jaktet på, fungerer i filmen, ser vi i stor grad en utvisking av det skillete kulturen har valgt å opprette mellom mennesker på den ene sida, og det vi kjenner som «dyr» som på den andre. I den panikkpregede situasjonen Camilla, Roger og Jørgen befinner seg i, setter de seg aldri ned og evaluerer situasjonen og forsøker å legge noen slagplan. I stedet gjør de akkurat det samme som de fleste dyr ville gjort i en tilsvarende situasjon – de springer av gårde som «hodeløse høns» og har kun én tanke i hodet: å komme seg bort fra det faretruende elementet. På ett tidspunkt springer til og med Jørgen så raskt at han ikke oppdager en piggråd som er spent fast mellom to trær, og ender opp med å få denne inn i magen. Til å begynne med er det i det hele tatt veldig lite plan over det som blir gjort, og den overlegne egenskapen mennesket har i forhold til andre skapninger – evnen til å tenke rasjonelt, blir i liten grad brukt. Den gangen i første halvdel av filmen der vi kan se antydning til en annen måte å takle problemet på enn bare å løpe rådvilt rundt, er da Camilla og Jørgen setter seg bak en skrent og prøver å være stille for at ikke jegeren som er i nærheten skal høre dem. Å sitte helt stille for ikke å tiltrekke seg oppmerksomhet er imidlertid ikke noe mer skarpsindig enn at dyr også kan gjøre dette, og da vi i tillegg får se at jegeren faktisk vet om at de sitter der, men lar dem få slippe unna, blir det noe stakkarslig over det hele. Hele operasjonen er i tillegg relativt dårlig utført, i og med at Camilla, som nesten har panikkanfall og i tillegg har dårlig samvittighet for at Roger ble borte for dem, ikke *klarer* å være stille. Samtidig, rett overfor dem, holder den ene jegeren på å «avlive» den tungeløse mannen, som, akkurat som et dyr, ikke er i stand til å kommunisere og bare ligger der og gulper opp blod og, som en fisk, gisper etter luft. Og på samme måte som en sløyer en fisk, skjærer jegeren opp magen/buken på mannen, og rasker ut alle innvollene og slenger dem bort. Fordi dette er et menneske blir disse bildene både groteske og totalt uakseptable for oss, mens det å sløye en fisk er noe ganske mange en eller annen gang har gjort. Det skremmende ved scenen ligger dermed i de minnene

og følelsene den vekker i oss selv: synet av alle innvollene som blir dratt ut av magen på mannen er, bortsett fra at det er mer av det og at organene er større, egentlig det samme som for dem som har sløyet en fisk og dratt ut innvollene til den. Dermed likestiller filmen oss på mange måter med «monsteret» i filmen, og sier at den eneste forskjellen på det å sløye en fisk og sløye et menneske, i bunn og grunn er måten vi som mennesker oppfatter det på.

Da dukker også følgende spørsmål opp: Hva er en monstrøs handling? Jegerne i filmen – og i virkeligheten, anser sine egne handlinger som helt normale, og tenker ikke på seg selv som monstre. Det samme kan sies om andre skapninger som jakter. Løver jakter fordi de er sultne og ikke fordi at de er onde monstre, og selv om de ikke er i stand til å vise medfølelse for bøffelen de langsomt dreper, betyr ikke det nødvendigvis at de har utført en «monstrøs» handling. Selv ikke om byttet var et menneske, ville de fleste av oss tenkt på løven som et monster. Poenget er nettopp at begrep som «monster», «det monstrøse» og «det onde» er menneskeskapte, og ikke noe andre enn oss forholder oss til. Å jakte er et naturlig instinkt som mange av jordas skapninger har i seg, men som vi mennesker ikke lenger trenger å utføre fordi vi har organisert oss slik at vi kan få tak i maten vår ferdig tilberedt uten at de fleste av oss selv trenger å ta del i jaktingen/slaktingen. Det er nettopp derfor det å jakte ute i naturen «for moro skyld», kan bli sett på som en «monstrøs» handling. Da er det ikke lenger det å skaffe seg mat som er målet, men det å jakte i seg selv. Og fra å anta at en del mennesker finner hygge i å jakte, er veien kort til å anta at de også finner hygge i det å drepe, i og med at dette er en naturlig konsekvens av jaktingen. I *Rovdyr* får vi aldri noe svar på hvorfor jegerne gjør det de gjør, og hva det er som driver dem. Bortsett fra noen grynt og ett enkelt «hei», sier de aldri noe til verken hverandre eller ofrene. Det aller merkeligste med dem er likevel det at de ikke ser ut til å ta noen særlig affekt av det at jaktkameratene deres dør. Kanskje kan en dermed si at det egentlig er jegerne som oppfører seg som dyr, nærmere bestemt *rovdyr* (jf. filmens tittel), fordi de ikke er i stand til å vise empati og medfølelse, verken med byttet sitt, eller med hverandre. Det hele blir altså en sammenblanding og oppheving av skillelinjene vi har skapt mellom mennesker og dyr, og mens en på den ene sida kan si at menneskene er «monstrøse» som dreper både seg selv og andre skapninger, er vi likevel ikke det, siden også vi bare er dyr, nærmere bestemt *rovdyr*, og at hele konseptet om «det monstrøse» bare er noe vi har konstruert selv.

For å oppsummere: det som skremmer ved jaktmotivene i filmen kan deles i tre etappevise innrømmelser: 1) det er menneskene som er de egentlige monstrene, 2) ved å gjøre monstrøse

handlinger oppfører vi oss *som* dyr, 3) ved å oppføre oss som dyr visker vi ut skillelinjene som finnes mellom mennesker og dyr, og viser at vi *er* dyr.

Et annet poeng å merke seg, er hvordan jegerens behandling av de unge menneskene i filmen, også gjør *dem* til rovdyr. For å kunne overleve tvinges Camilla til å drepe de tre jegerne, og gjør dermed selv en «monstrøs» handling, til tross for at det altså er for å beskytte seg selv. Det er interessant å se reaksjonene Camilla har etter de tre drapene. Ved det første drapet venter hun i det lengste med å stikke kniven hun har i hånda inn i jegeren, og sier til og med «slipp meg!» for å unngå å måtte gjøre akkurat dette. Først da jegeren gjør seg klar til å stikke henne med sin egen kniv, ser hun seg tvunget til å slå til. Camillas reaksjon etter at jegeren er død er verre enn mannens egne smerteskrig, og hun både skriker, uler og griner over det hun har gjort, og at omstendighetene har tvunget henne til å bli som dem. Neste gang hun dreper, ved å skyte en jeger i magen med hagle, uteblir de sterke følelsene, og etter det siste og endelige drapet, ved å skyte en pil i brystet på den siste jegeren og deretter stikke en kniv inn i han, nærmest faller hun om i lettelse og glede. Det kan altså virke som det er det første drapet som er det verste å gjennomføre, og at det etter å først ha drept én gang, ikke er like vanskelig å drepe igjen. Kanskje kan denne beskrivelsen også passe for jegerne i filmen (og virkelighetens menneskelige «monstre») – bare en gjør noe nok ganger, kan selv det en i utgangspunktet synes virket som en monstrøs handling bli en vanesak og noe en ikke lar seg affisere av.

3.6.3. Mennesker som kjøtt

Ved å la mennesker være byttedyr i jakten, introduseres også tanken om mennesket som kjøtt – og som mat. Den siste scenen i filmen der det antydes at hun som jobbet på veikroa i begynnelsen av filmen kan ha noe med de tre jegerens bedrifter å gjøre, blir spesielt gruoppvekkende med tanke på de svært så uappetittlige karbonadene Roger fikk servert av henne. Tanken på at disse muligens var laget av menneskekjøtt gjør dem ikke akkurat noe mindre uappetittlige og gruoppvekkende. Med andre ord kan vi altså si at filmen også omhandler kannibalisme, og på samme måte som den visker ut skillelinjene mellom dyr og mennesker, visker den også ut skillelinjene mellom dyrekjøtt og menneskekjøtt. Dette åpner opp for to spørsmål av svært ulik karakter: 1) hvis det ikke er noen forskjell på dyrekjøtt og menneskekjøtt, bør vi da spise kjøtt i det hele tatt? Mia er i filmen vegetarianer, og er tydeligvis av den oppfatning at vi ikke bør det. Ved å vise fram mennesker som dyr, viser

filmen oss hva slags skrekk og lidelser den maten vi spiser må gjennom for at den skal komme på tallerkenen vår. På mange måter er vi ved å spise kjøtt altså selv en del av den jakten dyrene blir utsatt for, selv om vi ikke tar del i selve drapshandlingene. Det er imidlertid mulig å snu problemstillingen på hodet og se det hele fra jegernes synsvinkel. Spørsmålet blir da: 2) hvis det ikke er noen forskjell på dyrekjøtt og menneskekjøtt, er det da så galt å spise mennesker? Ved å spørre et slikt skremmende spørsmål, bryter filmen et tabu i vårt samfunn der det regnes som en stor synd, og en monstrøs handling, å utføre noe slikt. Som jeg tidligere har diskutert (s. 47), vil en psykoanalytiker imidlertid hevde at den kannibalistiske metafor er et uttrykk for en fantasi om en sammensmelting der det ytre blir det indre og at forskjellen på jeg og ikke-jeg blir opphevet – og endelig at en blir en del av moderen igjen. Ved å framstille mennesker som kjøtt, vekkes disse ubevisste lystene i seerne, og dette er da noe som skremmer. Hvis en antar at karbonadene Roger spiser i begynnelsen av filmen er menneskekjøtt, og det også skremmende å se at han faktisk synes disse er gode og at han dermed (uvitende) nyter å utføre denne forbudte handlingen.

Det er i forbindelse med denne filmen også verdt å merke seg Anne Jerslevs ord (s. 47) om at kannibalismen er en metafor for et sosialt og psykologisk forfall og et tegn på en kultur som må sprenges av forstoppelse fordi den har spist seg selv opp innenfra. Og videre at kannibalismen er en metafor for en tid hvor kulturelle normer og verdiforestillinger flyter. På mange måter er det nettopp et slikt samfunn *Rovdyr* skildrer. Her finnes det ikke lenger noen normer eller verdier som sier noe om hva som er rett og galt. Jegernes jakt i filmen framstår som blind og meningsløs vold, og ved å viske ut skillelinjene mellom mennesker og dyr, blir vårt verdisystem plutselig svært uklart og mangelfullt. Vi regner det som akseptabelt å jakte på og drepe dyr, men når det da viser seg at også mennesker går under begrepet «dyr», smuldrer dette verdisystemet opp. Det som står igjen er en kamp på liv og død, der en hver må kjempe for sitt eget liv for å unngå å bli drept – og til slutt bli den andres middag.

3.6.4. *Slasher-elementene i filmen*

Som denne gjennomgangen har vist, er jeg ikke enig i at *Rovdyr* er noen voldsromantisk film, og jeg mener at de groteske scenene i filmen har en annen funksjon enn bare å sjokkere. Det kan likevel være interessant å se litt nærmere på hvordan filmen framstiller ødeleggelsen av kroppen, og hvordan dette kan ses i forhold til sjangeren filmen tilhører. I analysen av *Fritt vilt* så vi at morderen i en slasher-film bruker et håndredskap for å gjøre størst mulig

ødeleggelse på ofrene sine, og at et skytevåpen ikke ville gjort samme nytten. I *Rovdyr* bruker imidlertid jegerne hagler for å jakte på «byttet» sitt, og dermed skulle en kanskje tro at dette ville holde kroppen mer inntakt. Det er imidlertid ikke tilfelle og allerede i filmens første dramatiske scene blir Mia skutt i akillessenen sånn at hele foten hennes løsner. Ved å skyte henne på det mest sårbare punktet på kroppen, og samtidig gjøre det med et kraftig skytevåpen med stor spredning og fra et så kort hold som mulig, sørger en likevel for at kroppen går i oppløsning. Nå skal det likevel sies at *Rovdyr* ikke er noen typisk slasher-film, selv om mange av de hendelsene som skal skje i følge «slasher-formelen», også skjer her. Utgangspunktet med at en gjeng med ungdommer skal på tur ut i ødemarka, kjenner vi for eksempel igjen. Heller ikke i *Rovdyr* er det mulig å skaffe hjelp om det skulle skje noe, og «problemet» med mobiltelefoner, har her rett og slett blitt løst ved å legge handlingen til 1970-tallet, da slikt ikke fantes. Og så har vi selvsagt en «final girl», Camilla, som ved å være smartere enn jegerne, blir den eneste som overlever. Også den lille «twisten» i filmens siste scene, der det viser seg at alt ikke var fryd og gammen likevel, og at det onde fortsatt lever videre, har vi. Det er med andre ord mange aspekter ved filmen som gjør at den kan sies å være en ren slasher-film (med splatter-elementer). Det som er litt uvant, er imidlertid hvordan den onde kraften/monsteret framstilles. Her er det ikke bare snakk om én skapning (monster) som representant for den onde kraften, men tre – og kanskje flere også, i og med at det på slutten antydes at «veikro-dama» kan ha vært med på det hele. Ingen av disse tre jegerne bruker heller maske for å skjule ansiktet sitt, slik vi er vant til fra andre slasher-filmer. Det er dog ikke så ofte vi får se ansiktene deres, i og med at kapsene de bruker ofte er trukket godt ned og sørger for at ansiktene deres for det meste bare er en svart skygge. Når vi først får se dem, ser vi imidlertid at de tre jegerne bare er helt vanlige mennesker (der skjeggene deres gir dem et barskt mannlige utseende), og det finnes ingenting overnaturlig eller overmenneskelig ved dem. Når Camilla klarer å overvinne dem og stikke to av dem med kniv, får også de like vondt som ofrene deres har fått, og viser at også de er sårbare og dødelige. Derfor er det kanskje et paradoks at vi faktisk får vite mindre om disse tre mennene enn de fleste monstre med overnaturlige krefter i andre horror-filmer. Filmen avslører ingenting om deres bakgrunn, ingenting om hvorfor de gjør det de gjør, og bortsett fra et lite «hei», sier de heller ingenting. Deres rolle i filmen er bare å være en mystisk og uforståelig ond kraft, og selv om de altså er mennesker – og vi i tillegg får se ansiktene deres, framstilles de faktisk som mindre menneskelige enn de overmenneskelige monstrene. Og kanskje er det nettopp dette at de er mennesker som ikke oppfører seg menneskelig, som faktisk gjør dem så skremmende.

3.6.5. En seksuell perversjon

Noe annet *Rovdyr* mangler i forhold til «slasher-formelen» er den «obligatoriske» sex-scenen. Mens *Naboer* fikk 18-års aldersgrense på grunn av sin sammenblanding av vold og sex, var det først og fremst de voldelige og blodige scenene som, sammen med den kalde og kyniske stemningen, gjorde at *Rovdyr* fikk det samme. Det er imidlertid én scene som en i overført betydning kan si erstatter den obligatoriske sex-scenen på en pervers måte, nemlig da Camilla livredd kneler foran den ene jegeren, som bruker hagla si til å beføle henne – som en lek der han bestemmer seg for om han skal skyte eller ikke, før han til slutt presser hagleløpet inn i munnen hennes. I tillegg til å vise fram sadistiske og perverse seksuelle lyster, kan denne scenen ses på som et tydelig uttrykk for den ujevne maktbalansen både denne og de andre filmene jeg har skrevet om diskuterer. Den kampen som blir utkjempet i horrorfilmer viser aldri to likeverdige motstandere som gjør opp seg imellom. Det er alltid slik at den ene er overlegen i kraft i forhold til den andre, noe som selvsagt gjør han (monsteret er som regel en *han*¹⁹) skremmende for den underlegne – som ofte ikke har andre valgmuligheter enn å rømme. Til slutt viser det seg altså at det likevel er mulig for «David» å slå «Goliat», hvis en bare bruker list i stedet for kraft. I scenen mellom jegeren og Camilla har jegeren all makt og har mulighet til å spille Gud – det er han som bestemmer om Camilla får leve eller ikke. Det utnytter han på en slik måte at han også får utløp for sine seksuelle, sadistiske fantasier, og i overført betydning kan en på mange måter nesten anse denne scenen som en voldtekt. Den falliske hagla som trenger seg inn, har i tillegg det skremmende ved seg at den når som helst kan gå av, men i denne sammenhengen på en slik måte at den også dreper – og ødelegger kroppen. For kvinner kan en slik scene forståelig nok oppleves som spesielt skremmende, men kanskje kan en fra et psykoanalytisk ståsted si at denne scenen, i tillegg til den åpenbart truende situasjonen, *også* oppfattes så skremmende fordi at den på et ubevisst nivå gir utløp for sadomasochistiske fantasier, hvor en fullstendig lar seg dominere av en kontrollerende makt – i dette tilfellet jegeren. Dette betyr imidlertid ikke at kvinner i praksis ønsker å la seg voldta – noe som heller ikke ville vært en ekte voldtekt. Denne fantasien, på grensen mellom det ubevisste og det bevisste, kommer vel snarere av et slikt sadomasochistisk ønske om å bli dominert og ikke lenger gjøre egne valg eller bestemme over sin egen kropp. En slik tilstand kan videre knyttes til dette ubevisste ønsket, som blant annet Rosemary Jackson er inne på (jf. s. 38), om å bevege seg mot et nullpunkt «where identity is meaningless» og hvor en går i

¹⁹ Kvinnelige mordere er innenfor populærlitteraturen ofte ikke like interessante, i og med at de alltid har en *rasjonell* grunn for ugjerningene sine – økonomisk berikelse, hevni i forhold til sine nærmeste, forskrudd medlidenhet osv.

union med det «absolutte Andre». Denne tilstanden blottet for mening og hvor en ikke lenger tar egne valg eller bestemmer over seg selv, er, som jeg flere ganger har vært inne på, lik med det ubevisste ønsket om å vende tilbake til mors liv. Ved å forsøke å tvinge dette ubevisste ønsket til overflaten på en så grotesk måte som denne pervertere «voldtekten» gjør, blir scenen ekstra skremmende, fordi den bringer fram tabubelagte fantasier og lyster en egentlig ikke ønsker å bli utsatt for i virkeligheten.

Et annet aspekt ved det hele, og som gjør scenen ekstra forstyrrende, er denne sammenblandingen som er i filmen mellom mennesker og dyr. Hvis jegerne ser på ofrene sine som dyr, blir disse seksuelle tilnærmelsene overfor Camilla i en overført betydning som zoofiliske å regne. Noe av det viktigste *Rovdyr* i det hele tatt gjør for å forsøke å skremme oss, er å bryte opp vår forståelse av verden, og sette den sammen igjen på måter vi regner som perverse og forstyrrende. Sånn sett passer også de perverse og forstyrrende bildene av for eksempel foten som faller av og den tungeløse mannen, godt inn i filmen. *Rovdyr* viser en verden i forfall, hvor ingen av våre verdier lenger verdsettes. At filmen avslutter med sangen «En spennende dag for Josefine» med Inger Lise Rypdal, viser hvor forvrengt denne verdenen er. Kontrasten mellom den koselige melodien og teksten i sangen, er slående i forhold til den filmen vi nettopp har sett. Det samme er det verdisystemet og normene jegerne og ofrene deres lever etter i filmen, og det er nettopp disse kontrastene som blir så skremmende. Det kan være vanskelig å skjønne hvordan noen kan ha en så annen livsoppfatning enn en selv som det vi er vitne til i filmen, og spesielt når det gjelder blind vold, der en aldri får noe svar på hva det er som driver motparten. I en slik verden, er det kun frykten som står igjen. Selv da Camilla tror at marerittet endelig er over og at alt skal bli bra igjen, viser det seg at det slett ikke er noen hjelp å hente fra den «vennlige» dama hun klarer å stoppe. I stedet tilhører hun nettopp det Camilla prøver å flykte fra. Det blir et bilde på hvor skremmende filmens verden er, og hvis vi antar at *Rovdyr* også forsøker å si noe om vår verden – hvor skremmende vår verden *kan* bli, eller kanskje til og med enkelte steder allerede er.

3.7. *Død snø* (2009)

Til tross for at *Død snø* kanskje er den av de filmene jeg her går gjennom som skiller seg mest ut, mener jeg likevel at samtidig som den trekker inn nye aspekter ved måten vi forstår horror på, merkelig nok også oppsummerer mye av det jeg har gått gjennom i de andre analysene. Filmene er like mye en komedie som det er en horrorfilm, og en skulle kanskje tro at disse to er

motsetninger som ikke på noen måte lar seg forene. Etter min mening er *Død snø* imidlertid et bevis på det motsatte. Samtidig tar ikke filmen seg selv veldig seriøst, og forventer heller ikke at publikum skal gjøre det. Dagbladets anmelder Eirik Alver skrev om filmen: «Manus er tynt som jomfrublod og lite annet enn en unnskyldning for å plaske rundt i tyktflytende, rød gugge. Som forventet» (Alver 2009). For å tydeliggjøre sitt poeng legger også Alver til: «Handlingen er så skjematisk og forutsigbar som bare sjangerfilmer av denne typen kan være» (ibid). Dette står altså i sterk kontrast til min påstand om at *Død snø* er den av de filmene jeg gjennomgår som skiller seg mest ut, og også DVD-coveret til filmen, hvor den har den fått den noe uvanlige sjangerbetegnelsen «Nazi-zombi-horror-splatter-komedie». En slik kategorisering tyder på alt annet enn en «skjematisk og forutsigbar sjangerfilm». Jeg vil i denne analysen redegjøre for hvorfor jeg mener Alver bommer i sin omtale av filmen. Og et annet poeng: når Alver skriver at manus er tynt, og «bare en unnskyldning for å plaske rundt i tyktflytende, rød gugge», mener han dette i negativ forstand. Hvorfor er dette en selvfølge? Det vil jeg komme nærmere innpå.

3.7.1. Handling

Sju medisinstudenter, Martin, Vegard, Erlend, Roy, Liv, Hanna og Chris, skal på hyttetur til ei øde hytte ved Øksfjord i Finmark. En åttende person, Sara, som er kjæresten til Vegard, skulle gå på ski over fjellet i stedet for å kjøre til hytta, men dukker ikke opp, noe som gjør de andre urolige. På kvelden dukker det plutselig opp en eldre turgåer som inviterer seg selv inn til studentene. Han forteller en historie fra andre verdenskrig, da en gruppe tyske nazister, ledet av den beryktede oberst Herzog, holdt til i Øksfjord – som var et viktig strategisk sted for tyskerne for å stoppe skip mellom Sovjetunionen og Storbritannia. Lokalbefolkningen i Øksfjord og tyskerne hadde et dårlig forhold til hverandre, og nazistene både plyndret dem for verdisaker og voldtok dem. Til slutt fikk lokalbefolkningen nok, og gikk sammen om å angripe tyskerne. Flere ble drept, men Herzog og en gruppe soldater, klarte, med mye av tjuvegodsset de hadde tatt som bagasje, imidlertid å rømme opp i fjellene, hvor en antar at de må ha fryst i hjel. Etter dette har det blitt sagt at «det hviler en ondskap» i fjellene. Ingen av medisinstudentene tror imidlertid på turgåeren som forteller dem denne historien, og han forlater dem. Senere på kvelden har han slått opp telt for å overnatte lenger oppe i fjellene, men blir brått angrepet av en knurrende skapning som dreper han på en brutal måte. Han blir oppdaget neste dag av Vegard, som har kjørt av gårde på snøskuter for å lete etter Sara. Han får imidlertid ikke fortalt dette til noen, i og med at han litt senere faller gjennom snøen og

havner i ei hule, hvor han besvimer. I mellomtida har de gjenværende på hytta funnet et skrin med mange gamle verdisaker, og morer seg med disse utover kvelden. Hyggen får imidlertid en brå slutt, da det først viser seg at Chris er blitt borte (seerne vet at hun er blitt drept), og senere da brølende skapninger – som viser seg å være «nazizombier», begynner å angripe hytta. Til slutt klarer zombieene å gripe tak i Erlend og river han i stykker. Også Vegard kommer snart i kontakt med zombieene, etter at han neste morgen våkner opp i hula, som viser seg å være dekorert med blant annet et naziflagg – og hodet til kjæresten hans. Flere zombier dukker så opp og det ender med et basketak mellom disse og Vegard. Til tross for store skader klarer Vegard, ved å sy igjen og teipe fast halsen sin, å overleve. På hytta har de fire gjenværende bestemt seg for å skille lag, der jentene skal springe ned til bilen for å få tak i hjelp, mens guttene skal «tiltrekke seg zombienes oppmerksomhet». Alle sammen ender imidlertid opp i kamp med zombieene, der Liv blir den første som blir drept. Før det skjer, klarer imidlertid to zombier å dra ut innvollene hennes. Samtidig angriper en stor mengde zombier Martin og Roy, som ved å kutte av dem både armer og hoder, inntil videre klarer å overleve. Også Vegard dukker nå opp, og bruker snøskuterens sin og et maskingevær han har funnet til å maltraktere flere zombier. Til slutt blir han imidlertid drept – og revet i stykker. I kampens hete skjer det også et uhell, i og med at Hanna, Martins kjæreste, uventet dukker opp og legger en hånd på skulderen til Martin, som slår en øks i henne slik at hun dør. I den videre kampen ender også Martin opp med å bli bitt i armen av en zombie. Siden han har hørt at en ved å bli bitt av en zombie kan ende opp med å bli som dem, bestemmer han seg for å kutte av seg armen med motorsag. Da en enda større mengde zombier dukker opp, legger imidlertid han og Roy på sprang. Men mens Martin klarer seg tilbake til hytta, blir Roy angrepet, før han til slutt dør ved å sette en tarm fast i et tre. Martin kommer seg tilbake til hytta, som har brent ned etter et uhell tidligere i filmen, og graver fram skrinet med alle verdisakene. Det viser seg at det var disse nazizombiene var ute etter, og Martin får nå springe i fred tilbake til bilen. Akkurat i det han har satt seg, oppdager han imidlertid at han har hatt en gullmynt fra skrinet i lomma. I det filmen slutter, dukker det opp en ny zombie utenfor bilen, tydeligvis klar over mynten.

3.7.2. Første nivå: horrorhandlingen

Død snø stiller oss overfor utfordringer når det gjelder både sjangerdefinering og forståelsen av hva «horror» egentlig er for noe. Er filmen en horrorfilm på lik linje med de andre filmene

jeg har skrevet om, eller er den egentlig en komedie? Er det mulig å være begge tingene på én gang, uten at det ene «vinner» over det andre? Hvis så skulle være tilfelle, må en anta at det faktisk er mulig å synes at noe er skremmende og morsomt på samme tid, noe jeg så absolutt mener at det er. Slik jeg ser det, kan filmer innen «horrorkomedie»-sjangeren deles inn i to ulike nivåer, hvor det er selve horror-delen av filmen som ligger på det nederste planet og er en grobunn for det som kommer over.

3.7.2.1. *Horrorens forvarsler*

Hvis vi da først ser separat på dette «horror-planet», forteller *Død snø*, som Eirik Alver var inne på, en relativt tradisjonell horrorfortelling med elementer vi har sett fra mange tidligere filmer. Filmens første scene, før filmtittelen vises, er ikke en del av hovedhandlingen, og omhandler en karakter vi ikke ser igjen senere i filmen. I dette tilfellet ser vi en kvinne springe fra en gjeng med brølende skapninger, som til slutt overfaller henne og ser ut til å begynne å spise av henne. Også flere av de andre filmene jeg har skrevet om, har en slik «før-scene». I *Rovdyr* er det som skjer før tittelen på filmen vises faktisk ganske identisk som i denne filmen, ved at det også der er en kvinne som rømmer fra et eller annet som forfølger henne, før hun setter det ene beinet fast i en revesaks. I *Fritt vilt* har vi den unge gutten som springer fra noe ukjent i åpningen, selv om hovedhandlingen ikke direkte handler om han. Ved å starte filmen på en så dramatisk måte in-medias-res, blir en som seer kastet rett ut i den dramatikken filmen senere vil vise, og får dermed et nødvendig frampek som forteller hva en har i vente. Selv om for eksempel *Villmark* ikke starter med en slik dramatisk scene, får vi også der *på forhånd* til en viss grad vite hva som kommer til å skje, i og med at vi får høre en stemme som forteller at «Vi skulle holdt oss vekke fra det vannet!» Med andre ord forsøker ikke horror-filmene å holde skjult for seerne sine at «noe forferdelig kommer til å skje». I stedet spiller de på dette og bruker det til å bygge opp en skremmende stemning. *Død snø* kunne selvsagt ha startet rett på hovedhandlingen, uten noen som helst indikasjon på at det var en horrorfilm en var i ferd med å se, og kanskje skulle en tro at den første virkelige skremmescenen da hadde blitt ekstra skremmende ved at en ikke hadde den fjerneste anelse om hva en hadde i vente. Jeg tviler imidlertid på at dette hadde latt seg gjennomføre, og jeg tviler også på at det ville vært særlig effektivt. For det første er det veldig få mennesker som ser på film som ikke har noen anelse om hva slags type film som venter dem før filmen begynner. En av de viktigste grunnene til at vi i det hele tatt har valgt å dele inn ulike tekster i

«sjangrer», er jo nettopp for å gjøre det enklere å orientere seg i det ofte uoversiktlige landskapet som finnes av ulik fiksjon, og dermed gjøre det enklere å finne fram til tekster en selv vil like. Dette følges opp av både filmbeskrivelser og medieomtaler, og før *Død snø* hadde premiere, kunne en for eksempel på Dagbladets nettsider under overskriften «Blodig morogrøss i *Død snø*-klipp» lese om filmen at «det blir splatter og avkappede lem en mass» (Stokka 2009). Samtidig lar artikkelen filmens regissør, Tommy Wirkola, få skyte inn at «Det som var mye av målet hele veien med *Død Snø* var å lage en film som kombinerer grøss og gru med ekstrem vold og humor. Vi ville gjerne lage noe liknende *Evil Dead* og *Braindead*» (ibid). Dermed har en ikke bare fått oppgitt hvilken sjanger filmen tilhører, men også hvilke andre filmer det er naturlig å sammenligne filmen med. I tillegg blir selvsagt også «nazizombiene» trukket fram i artikkelen, i likhet med all den andre forhåndspromoteringen som var om filmen. De aller fleste som ser filmen vil altså på forhånd vite en god del om hva filmen handler om, noe som selvsagt vil gjøre at det ikke kommer som noen overraskelse at en blir skremt av det en skal se. Dette vet selvsagt også filmen, og denne «introduksjonsscenen» blir dermed en slags bekreftelse på at dette vil skje – som om filmen med en slik dramatisk start vil si: «Slapp av! Selv om alt ser ut til å være i sin skjønneste orden til å begynne med, kommer du til å bli skremt senere!» Samtidig velger altså filmen å vise fram «nazizombiene» allerede her. I og med de aller fleste som ser filmen på forhånd vet at de vil dukke opp, vil det ikke være noe poeng i å «holde dem skjult» så lenge som mulig. Ved å vise dem med en gang, får en i stedet en bekreftelse på at de senere vil dukke opp, og blir samtidig kastet rett ut i den dramatikken en senere kommer til å få se så mye mer av.

Et annet poeng er at selv før de første dramatiske «skremmescenene», lar filmen en på forhånd få vite om at noe dramatisk kommer til å skje. Overgangen fra «trivelig» til «skrekkelig» er ikke brå og momentan, men skjer gradvis ved at både handling, lyssetting (ofte er det mørkt) og bakgrunnsmusikk bygger seg opp, på samme måten som der Ingunn blir drept i *Fritt vilt*. I tillegg har en på forhånd fått flere «advarsler» i form av «narreskremmescener», der en eller flere av karakterene blir skremt, til tross for at det ikke finnes noen reell trussel. Fordi det samtidig kommer en brå, høy lyd, blir også vi seere skremt, selv om det altså viser seg at det ikke egentlig var noen grunn til det, og at hele skremmescenen nesten er som lureneri fra filmskaperens side å regne. I *Fritt vilt* har vi scenen der Mikal lurener Ingunn til å tro at han har sett noe forferdelig inne på et bad, mens oppfølgeren, *Fritt vilt II*, har en rekke slike «narreskremminger» nede i likkjelleren, for eksempel da Audhild blir skremt av at politimannen Sverre plutselig dukker opp. I *Død snø* er

det denne eldre turgåeren som skaper en slik scene, da han plutselig dukker opp rett bak ryggen på Roy, som har gått ut av hytta for å sjekke opp i hva de lydene Liv har hørt var for noe. Selv om det egentlig ikke er noen grunn til å bli skremt av at en helt vanlig mann dukker opp på hytta til medisinstudentene, blir dette likevel skremmende fordi at det *framstilles* som skremmende. Selv om det raskt viser seg at det egentlig ikke var noen grunn til å få panikk, blir også denne «narreskremmescenen» en slags bekreftelse på – og advarsel om, det en har i vente. Og som en ytterligere advarsel har vi også «drømmeskremmescenen», som må sies å være en variant av «narreskremmescenen». Her er det som skjer skremmende nok i seg selv, men siden det viser seg at det hele egentlig var en drøm, har en altså blitt lurt igjen. Som tidligere nevnt har *Fritt vilt II* en slik drømmescene, og også *Død snø* har en slik scene i første del, hvor vi kan se Vegard våkne midt på natta og følge etter Sara, som han tror har kommet tilbake, ut av hytta. Da han så kommer ut, står Sara utenfor med et tomt blikk, samtidig som det renner blod ut av munnen hennes. Før han får øye på henne der hun står i mørket, skjer imidlertid det at bakgrunnslyden i filmen blir stadig høyere, samtidig som et hjertebank vi kan høre også begynner å slå raskere og raskere. Da den blødende Sara så endelig kommer til syne og det brått blir et mye høyere nivå på lyden, er det ikke helt uventet, selv om det like fullt er skremmende. Og kanskje er det også nettopp fordi at scenen blir bygget opp på en så skremmende måte og at vi vet at *noe* kommer til å skje, at vi reagerer som vi gjør. Når vi kommer til den første «ekte skremmescenen» der det faktisk *er* grunn til å få panikk for karakteren(e), fordi det eksisterer en reell trussel, er en som ser gjennom både de «falske alarmene» og denne oppbyggende, stadig mer dramatiske og skremmende stemningen, i stor grad blitt forberedt på det som kommer til å skje. Vi får med andre ord *tid* til å bli redd, og når Chris, som den første av studentene i filmen blir drept, får vi denne nødvendige tida ved at vi først ser et øye kikke inn til Chris der hun sitter på utedoen. Dermed er trusselen etablert, og dermed får også *Chris* tid til å bli redd før det hele «braker løs». Med ett fokuseres det veldig på hennes nervøse pusting der hun sitter og lurert på hva som er utenfor, samtidig som musikken bygger seg opp. Poenget mitt er at uten denne nødvendige oppbyggingen mot det punktet der dramatikken er på sitt høyeste, tror jeg ikke dette kunne fungert, da en alt for brå overgang til noe en absolutt ikke hadde ventet fort kunne blitt «over the top», og lattervekkende i stedet for skremmende. Et slikt eksempel er det imidlertid vanskelig, for ikke å si umulig, å finne innen horrorfilm-sjangeren, der en alltid får forvarsler om det som kommer til å skje, om ikke annet enn av bakgrunnsmusikken.

3.7.2.2. Motivmessige likheter

Om vi går over til å se på motivmessige likheter i *Død snø* og de andre norske horrorfilmene, ser vi at den første scenen i hovedhandlingen, der studentene kommer kjørende i et snødekt landskap, omtrent er identisk med åpningen av *Fritt vilt*. Og ved det første drapet er situasjonen akkurat den samme som da Ingunn ble drept i den filmen: ingen kan høre ropene om hjelp fra Chris som er blitt hardt skadet, blir forfulgt og er i livsfare – på grunn av høy musikk. I *Død snø* er det riktignok noen som etter hvert synes at de kan høre noe og derfor skrur ned musikken, men da dette skjer, er det allerede for sent. Det som er ironisk ved å bli drept på denne måten, er jo at en, til tross for å være ute i ødemarka, faktisk befinner seg blant folk. Både drapet som skjer på denne måten i *Fritt vilt* og *Død snø* er det første i filmen, og dermed finnes det nok av folk som kunne vært i stand til å komme til unnsetning om de bare hadde hørt ropene om hjelp. Selv om dette skjer ute i ødemarka, er det på mange måter den tragiske skjebnen mange som bor i byer blir utsatt for, dette blir et bilde på. Til tross for at det er fullt av mennesker rundt en, er en likevel egentlig alene, enten fordi det er ingen som hører de fortvilte ropene om hjelp, eller fordi de ikke forstår.

Samtidig er konseptet med at gjengen skal på hyttetur i ødemarka, jo nøyaktig det samme som i *Villmark*. Fra *Villmark* husker vi også at det var en historie fra andre verdenskrig om et tysk fly som styrtet i et vann, og også i denne filmen er det andre verdenskrig og nazistenes invasjon av Norge som skaper bakgrunnen for handlingen i filmen. Dette kan det være verdt å studere litt nærmere. Hva er det ved andre verdenskrig og nazister som gjør dette spesielt velegnet til bruk i (norske) horrorfilmer? Svaret trenger ikke å være så komplisert. Det som skjedde under «krigen» er ikke bare blitt en del av den norske historien, men også en del av den norske «bevisstheten». Selv om de som vokser opp i dag ikke selv har opplevd at Norge ble invadert, holdes likevel minnene om det som skjedde i live av dagens samfunn. Det samme gjelder selvsagt også for en rekke andre land. Men nettopp fordi at disse historiene fra «gamle dager» er nettopp *historier* og ikke noe en selv har opplevd, blir det likevel noe fremmed ved dem. Samtidig virker det i dag utenkelig at noe lignende skulle skje, og kanskje er det nettopp det at vår verden er så annerledes enn den verdenen disse historiene fra andre verdenskrig forteller om, som gjør dem så uhyggelige (for å bruke et «todorovsk» begrep) – og skremmende. Samtidig er det vanskelig for oss å kontrollere om det en får høre om virkelig stemmer, i og med at det ligger så langt tilbake i tid. I *Villmark* får vi høre at det visstnok styrtet et tysk fly i et vann, og i *Død snø* får vi høre en historie om at nazistene i Øksfjord i

Finmark stjal alle verdisakene til lokalbefolkningen og behandlet dem dårlig. Lignende historier finnes det haugevis av rundt om kring i landet, og felles for dem alle er at desto lengre tid det går, desto vanskeligere blir det å kontrollere hva som er sant og ikke. Langt fra alt av det som skjedde fins i skriftlig form, og med bare små deler av sannheten tilgjengelig, har mange av disse historiene allerede begynt å få et visst sagnpreg over seg. Fordi disse sagnene i utgangspunktet er knyttet til et såpass skremmende tema som en krig og en invasjon – og det av en gruppe mennesker med en ideologi vi fortsatt anser som ren «ondskap», er det ikke så rart at horrorfilmer tar i bruk nettopp disse for å nå sitt mål om å skremme seerne. Og kanskje er det nettopp dette at de fleste i dagens samfunn ikke selv har opplevd nazistene som gjør dem så skremmende. De blir på mange måter det som befinner seg bak den «lukkede døra» – det vi ikke vet så mye om.

3.7.2.3. Nazizombier

Og da er vi også kommet til det som kjennetegner filmen, og som gjør at den på motivsiden også skiller seg fra andre (norske) horrorfilmer – nazizombiene. Å kombinere nazister med zombier er likevel ikke noe helt nytt og enestående i verdenssammenheng, og filmen *Shock Waves* (1977) må sies å være den første filmen som lot nazistene gjenoppstå fra de døde som kjøttetende zombier. Så kan en spørre seg hva det er en får ved å kombinere de to «onde kreftene» nazister og zombier, begge skremmende på hver sin måte. Hvis vi først tar utgangspunkt i Todorov (jf. s. 25), har en altså valgt å kombinere noe uhyggelig (men likevel virkelig), nærmere bestemt nazistene, med noe som er overnaturlig og uvirkelig, altså zombier. I form av å være døde mennesker som begynner å bevege seg igjen, er imidlertid også nazistene overnaturlige i denne sammenhengen. Som jeg tidligere har påpekt (s. 30) trenger ikke dette om «monsteret» i filmen er naturlig eller overnaturlig likevel å bety så mye for hvor skremmende det som skjer oppleves, så lenge det hele virker «troverdig». Ironisk nok er disse talløse skapningene som stiger opp fra jorda i denne filmen, nødt til å være overnaturlige for at de skal oppleves slik. Hadde det i stedet for zombier vært en stor mengde med virkelige mennesker som hadde gjemt seg i snøen og plutselig reist seg opp, ville de ikke framstått som skremmende, men latterlige. Grunnen til at vi aksepterer at zombiene gjør dette, tror jeg henger sammen med at vi ser på dem mer som ikke-bevisste gjenstander enn som mennesker. Sammenlignet med andre zombiefilmer, er det likevel interessant å se at zombiene her faktisk har en god del menneskelige trekk ved seg, og at de til en viss grad ser

ut til å operere på samme måte som de gjorde mens de levde. Det er fortsatt oberst Herzog som er lederen deres, og de følger hans kommandoer. Herzog-zombien er faktisk også i stand til å snakke, noe han demonstrer ved å rope «Aufstehen!» til sine med-nazizombie-soldater som ligger skult under snøen. Og kanskje enda mer «revolusjonerende» - det er faktisk ikke bare det å spise menneskekjøtt zombiene her bryr seg om. Å få grabbet til seg enda mer skatter og rikdom er faktisk et enda høyere mål for dem! Med dette i mente, blir Anne Jerslevs ord om at zombiene (og kannibalsmenen) er et tegn på sosialt og psykologisk forfall, og en kultur som har spist seg selv opp innenfra spesielt interessant (jf. s. 47). I stedet for verdier som nestekjærlighet og omtanke for sine medmennesker, er det eneste disse nazizombiene bryr seg om å skaffe seg stadig større rikdom. Det ironiske ved det hele, er den situasjonen de befinner seg i. Som døde skapninger har de ikke egentlig behov for noen av gullmyntene sine, men likevel er dette det eneste i verden de ser ut til å bry seg om. Det er dermed vanskelig ikke å se på dette som et spark til virkelighetens «zombier», som skyr ingen metoder i sin kamp for å skaffe seg større og større rikdom. Spørsmålet blir så om Anne Jerslevs ord om at zombiene kun styres av sine instinkter også holder stikk i dette tilfellet. Hvis en er enig i at grådighet er et menneskelig instinkt, kanskje knyttet til overlevelsesinstinktet, er det fullt mulig å si at zombiene i denne filmen også passer inn under denne beskrivelsen. Dermed kan en faktisk si at zombienes grådighet i *Død snø* passer godt inn med Jerslevs utsagn om at «zombiene representerer det menneskelige nedskrevet til ren dyriskhet». Å dele på godene er mindre utbredt blant dyr enn mennesker, og ved å la disse nazizombiene oppføre seg slik, lar filmskaperne menneskene «falle ned på dyrenes nivå». Nå finnes det sikkert en del som mener at ganske mange allerede befinner seg der, men det blir en annen diskusjon.

3.7.2.4. Den kannibalistiske metafor, objektene og moderen

I tillegg til dette noe spesielle faktumet at zombiene er ute etter rikdom, er de som sagt også kannibaler. En scene jeg oppfatter som spesielt gruoppvekkende i den forbindelse, er scenen hvor Liv våkner opp og vi, gjennom hennes tilslørte blick, får med oss at zombiene holder på å dra innvollene ut av henne. Her oppløses alle grenser mellom kroppens ytre og indre, og, for å bruke Anne Jerslevs ord, dermed også den grensen som finnes mellom et jeg og et ikke-jeg (jf. s. 47). Ved at vi får innta hennes blick, viskes til en viss grad også grensene mellom henne og oss som seere seg ut, og denne personifiseringen vi føler med henne blir dermed

tydeliggjort og kanskje også forsterket. Et spørsmål som det vil være naturlig å stille seg i den forbindelse er: Hva er egentlig «jeg»? Hva består «jeg» av? Kroppen går her i oppløsning, men i og med at Liv (og vi) er i stand til å observere dette, ser «jeg» ut til å bestå, i alle fall inntil videre. Lyden vi kan høre av et bankende hjerte kan kanskje ses på som det siste skillet som avgrenser jeg og ikke-jeg, og når vi i denne scenen kan høre denne bankelyden skje saktere og saktere, blir dette et bilde på at denne opphevingen av det menneskelige er i ferd med å skje. Med utgangspunkt i Jerslev, som peker på at den kannibalistiske metafor i psykoanalytisk forstand er et uttrykk for en fantasi om en sammensmeltning der barnet går inn i sin mor igjen, blir denne scenen et tydelig uttrykk for hvorfor dette bare kan være en *fantasi*, og ikke noe som lar seg gjøre i virkeligheten. «Jeg» vil riktignok gå over til å være «ikke-jeg» i det hjertet slutter å slå, men i stedet for å bli en del av moderen i det zombiene spiser opp organene til Liv, slutter hun i stedet å eksistere. Dermed uteblir sammensmeltningen.

På samme måte kan det heller ikke skje noen sammensmeltning da Hanna blir tatt av et snøras og blir liggende inne i et trangt hulrom i snøen – ikke helt ulikt hvordan et barn ligger inne i mors mage. Et poeng i filmen her er at hun mister all retningsans og begrep om hva som er opp og ned – noe en «sammensmeltet» baby i mors mage heller ikke trenger å forholde seg til. Da Hanna klarer å komme seg løs, er det på grunn av at hun har latt fornuften styre og brukt gravitasjonskraften til å finne ut av hva som er opp og ned. Tidligere i filmen får vi høre om en mann som tydeligvis ikke var like fornuftig og gravde seg fem meter nedover i stedet for oppover, før han omkom av oksygenmangel. I psykoanalytisk forstand kan en dermed kanskje billedlig talt si at han ved sin instinktive ferd lenger bort fra verdenen utenfor, ubevisst valgte å bli inne i «mors mage», mens Hanna, som lar fornuften styre, altså velger å frastøte moderkroppen, her i form av tettpakket snø, og i stedet bryte seg ut. I og med at alternativet ville vært død og ikke sammensmeltning, viser det seg å være et lurt valg. Å bli tatt av ras og havne under digre snømasser er antagelig noe mange ville forbundet med stor redsel, noe som antagelig også gjør denne scenen i filmen så skremmende, men sett fra et psykoanalytisk ståsted, er det altså mulig at det ubevisst også er noe lystfullt ved dette.

Denne problematiseringen av «jeg» og «ikke-jeg» går igjen i hele filmen, også i form av en gedigen mengde av det Julia Kristeva ville kalt objekter. Det hele toppes da Martin på eget initiativ (riktignok fordi han føler seg tvunget) bestemmer seg for å kvitte seg med en relativt stor del av seg selv – nemlig den ene armen sin. I tillegg til at vi tidligere har sett en stor mengde blod, gørr, innvoller og hele kroppsdeler bli revet løs fra kroppene sine – for ikke å

snakke om de to groteske scenene der zombieene river hodet til Erlend i stykker og presser beina til Vegard så langt fra hverandre at hele kroppen rakner og alt som finnes inni kommer flytende ut i en eneste stor smørje – har også filmen brukt tid til å «utforske» mer «hverdagslige» objekter. Da Erlend åpent forteller til de andre at han «går og driter», spøker Roy om at han må «oppkalle den etter han», som om avføringen hans var et barn i stedet for et avfallsprodukt. I neste scene snakker de som er igjen på hytta om «bæsj, tiss og sæd» og Roy slår fast at «det er ingen gode vitser som ikke inneholder bæsj, tiss eller sæd». I bilturen i begynnelsen av filmen snakkes det også om spytt, og da Hanna er blitt tatt av snøraset, er det på grunn av retningen snørret hennes henger hun finner ut hva som er opp og ned. Dermed har en klart å få med omtrent det som finnes av menneskelige objekter, og som om ikke dette var nok, fortsetter også å filmen å «leke» seg og «fråtse» i disse objektene. Filmens obligatoriske sex-scene foregår av alle steder på utedoen, og for liksom å poengtere den nære sammenkoblingen mellom sex og avføring, begynner Chris å suge på fingrene til Erlend som han nettopp har brukt til å tørke seg med. Det hele toppes da Chris til slutt faller ned gjennom utedoen og dermed ender opp med å bli fullstendig omslukt av avføring. Det er altså liten tvil om filmens store fascinasjon for, og lyst til å utgranske, det Kristeva kaller objekter (jf. s. 45). Hvis det Roy sier i filmen om at «alle gode vitser må inneholde enten bæsj, tiss eller sæd» faktisk stemmer, kan det kanskje også være slik at det er noe menneskelig instinktivt i det å utforske objektene sine. Og hvis det er slik, kan en lett forstå hvorfor også så mange horrorfilmer er opptatt av akkurat dette. I den nevnte scenen med Liv der de to zombieene drar ut innvollene hennes, får en nesten et inntrykk av at de først og fremst er nysgjerrige på det som befinner seg inne i Liv. Innvollene hennes blir gjenstand for fascinasjon og gransking, som om zombieene var små barn som nettopp har vært gjennom speilstadiet og blitt klar over Livs kropp som noe annet enn seg selv. Som nevnt vil Julia Kristeva kalle denne sterke fascinasjonen for objekter for et fortrent ønske om å vende tilbake til mors liv, og at selv om vi som seere synes de mange objektene i filmen er kvalmende, på et ubevisst plan også forherliger dem. Det er sannsynligvis ikke uten grunn at bakgrunnsmusikken som spilles under den store «slaktescenen» på slutten der Martin, Roy, og etter hvert Vegard, går berserk med motorsag og andre gjenstander i sin kamp for å dele zombieene opp i småbiter, er Åge Aleksandersens «Det er min dag i dag – herregud for en herlig dag!»

3.7.3. Andre nivå: det humoristiske

Samtidig som denne scenen kan knyttes til det perverst herlige ved å se så mange objekter som mulig, tror jeg også en må knytte inn den barnlige gleden som finnes i det å rasere og ødelegge. Det finnes steder der en kan betale for å få lov til å gå berserk inne på et rom og ødelegge og knuse alt som finnes der, og kanskje er det litt av den samme gleden de som gjør dette får ut av en slik handling, som de som ser «slaktingen» av zombiene i *Død snø* får. I den forbindelse er det for øvrig på sin plass å gjenta at zombiene her, til tross for sine menneskelige trekk, ikke framstilles som ekte mennesker, og heller ikke noen annen form for levende skapninger (de er jo heller ikke levende). Dermed blir de mer gjenstander på linje med roboter, enn noen vi er i stand til å føle empati for. Siden vi også vet at de ikke føler noen form for smerte (i form av allerede å være døde), godtar vi også at de vi personifiserer oss med går såpass drastisk til verks for å forsvare seg. Og en siste grunn til at vi godtar at vi hører på denne «feel-good»-låta til Åge Aleksandersen samtidig som vi er vitne til i utgangspunktet svært groteske scener – det som skjer er så overdrevet, og så langt borte fra den virkeligheten vi kjenner, at det også blir en smule komisk. Akkurat dette tydeliggjøres da den vannvittige scenen endelig er over, og de tre guttene står igjen med blod over seg hele og en diger haug med nazizombie-kroppsdeler spredd ut over hele området. Plutselig er det blitt helt stille, og de tre står og ser på hverandre, før Martin spør Vegard det svært hverdagslige spørsmålet (og i et hverdagslig tonefall): «Hvor har du vært?» Kontrasten til det vi nettopp har sett er så stor at det hele blir latterlig.

Det er i det hele tatt mye i filmen som er latterlig, men min påstand er at det komiske ikke går ut over selve *horrorfortellingen*, noe som er poenget mitt med å si at det humoristiske befinner seg på et annet plan enn horrorelementene i filmen. *Død snø* er ingen parodi på en horrorfilm, og handlingen i seg selv kunne godt blitt fortalt uten alle de komiske innslagene, selv om jeg da kanskje hadde vært mer tilbøyelig til å nærme meg Eirik Alvers påstand om at filmen er forutsigbar. Det er nemlig dette «andre nivået» - humornivået, som jeg mener gjør filmen alt annet enn forutsigbar og kjedelig og at de sammenligningene som er blitt gjort mellom *Død snø* og *Evil Dead* og *Braindead* er ganske rettferdige (i beste post-moderne stil poengteres dette også selv av filmen, først på vei til hytta da det diskuteres skrekkfilm og *Evil Dead* kommer opp, og senere da vi får se Erlends *Braindead*-t-skjorte). Det humoristiske går aldri på bekostning av det som er skrekkelig eller kvalmende, men kommer som et tillegg. Et godt eksempel på det har vi i scenen der zombiene tar tak i Erlend og presser inn øynene hans før

de river hodet hans i stykker. Scenen er vennelig å se på, og den blir etter min mening *ikke* noe mindre vennelig av at Roy etterpå kommer med kommentaren: «Jeg *sa* vi skulle reist til Sunny Beach!» Dette blir ikke et forsøk på å le det hele bort, men mer en latter som kommer av at hele situasjonen er så absurd og vanskelig å forholde seg til. Uttrykket «jeg vet ikke om jeg skal le eller gråte» passer i så måte godt inn. I stedet for kontrasten mellom latter og sorg, er det her kontrasten mellom latter og skrekk/redsel filmskaperne spiller på, og i en sånn sammenheng burde kanskje uttrykket blitt omskrevet til «jeg vet ikke om jeg skal le eller skrike». En erfaring jeg har gjort ved å se horror på kino, er nettopp at det i tillegg til mye skriking under framvisningene, også er mye latter. Skriket kommer gjerne først, før latteren følger etterpå når det ikke lenger er like dramatisk. Jeg har tidligere sammenlignet det å se på horrorfilm med å kjøre berg-og-dal-bane, og der har vi også noe av det samme fenomenet når det gjelder skriking som etterfølges av latter. Kanskje er det altså ikke så lang vei fra det å bli skremt til å synes at noe er morsomt – så lenge det skjer under trygge rammer og at en er klar over at det ikke eksisterer noen reell trussel. Ved å bevisst legge til et nytt humornivå i tillegg til det originale horrornivået, blir en film som *Død snø* en enda mer heftig berg-og-dal-bane følelsesmessig sett. I det ene øyeblikket skriker en, og i det neste ler en. Å la Roy komme med en slik kommentar rett etter at noe så forferdelig har skjedd, tydeliggjør for seerne det humoristiske og den følelsesmessige nytelsen av det de har nettopp har sett. Selv om scenen med Erlend riktignok er vennelig, er det også noe forferdelig overdrevet og urealistisk ved den (spesielt siden det er «nazizombier» som utfører handlingen), og ved å la Roy komme med en slik kommentar, forteller filmen seerne sine at «det er greit å le». Det en ler av er likevel ikke det fryktelige som skjer – det som skjer på horrornivået, det er det overdrevet latterlige, det som skjer på humornivået, en ler av. Kanskje kan en si at det er det unaturlige og urealistiske ved det hele en faktisk ler av, og at en faktisk har latt seg påvirke så mye av dette at en ble skremt. Dette tror jeg også i stor grad skiller krimfortellingenes mord, og horrorfortellingenes mord. Det er absolutt ingenting som er morsomt ved at en innbruddstjuv myrder en eldre dame, men det er mulig å se det komiske i at en haug med nazizombier river en mann i fra hverandre. For å fullføre sammenligningen med berg-og-dal-bane-kjøringen, fungerer altså latteren som en slags bekreftelse på at en har nytt det en har gjort – eller i dette tilfellet, sett. Om en ler mens en er inne i loopen eller etter at den er ferdig, spiller liten rolle.

Selv om det kanskje ikke i alle tilfeller av horrorfilm er like enkelt å se sammenkoblingen mellom horror og humor, viser en film som *Død snø* likevel at dens eksistens er fullt mulig. Også i flere av de andre filmene jeg har skrevet om finnes det åpenbare humorelementer, som

for eksempel den scenen i *Fritt vilt* der Jannicke, Mikal og Morten Tobias gjemmer seg inne på et hotellrom, og Mikal sier at de er nødt til å gjøre noe – det kan jo være at Ingunn trenger hjelp! Morten Tobias svarer da sint: «Trenger hjelp? Hun er jo kappet i småbiter, mann!» At et slikt utsagn og en slik situasjon ligger så langt fra seerens hverdag som det omtrent er mulig å komme, gjør det hele noe uvirkelig, og dermed komisk. En ler ikke fordi det finnes noe som helst komisk i at noen er død, en ler fordi situasjonen oppleves så absurd. Det samme gjelder scenen i *Fritt vilt II* der det midt i det aller mest dramatiske plutselig kommer en gammel dame som prøver å finne veien til toalettet. Kontrasten til det en nettopp har sett er enorm. Også Gunnar i *Villmark* må sies å ha et snev av noe humoristisk ved seg, til tross for at han samtidig også oppleves skremmende. Hans absurde og unormale oppførsel er så langt fra det en forventer av en TV-produsent at en ikke helt vet om en skal være redd han eller synes han er morsom. Det er med andre godt mulig å finne elementer av humor også i de andre filmene jeg har skrevet om, selv om humorbruken i *Død snø* er både langt mer åpenbar og finnes i større mengder. Kanskje er det også bruken av humor som har gjort at filmen bare fikk 15-års aldersgrense, til tross for sine mange groteske og blodige scener. Jeg tror ikke det er helt tilfeldig at det er de to filmene jeg har skrevet om som det etter min mening er vanskeligst å peke på det humoristiske ved – *Naboer* og *Rovdyr*, som er de to eneste filmene som har fått 18-års aldersgrense. De voldelige scenene i *Død snø* er mye mer groteske og langt flere enn i noen av de andre filmene, men har altså likevel blitt regnet som mer akseptable for mindreårige. Hvis en godtar det jeg her har skrevet, tror jeg dette også henger sammen med hvor virkelighetsnære filmskildringene er. Mens *Rovdyr* forsøker å vise hvordan virkelige mennesker ville reagert på virkelig *terror*, fjerner *Død snø* seg mye mer fra virkeligheten ved å framstille ikke-virkelige mennesker reagere på *horror*. Mens det første er utelukkende negativt, finnes det som sagt også en slags pervers glede i det sistnevnte.

3.8. Naturen og det norske aspektet

Uten å forsøke å bli nasjonalistisk, vil jeg avslutningsvis se nærmere på den ene tingen alle disse horrorfilmene har til felles – nemlig at de er norske. Er det noe ved filmene, bortsett fra at dialogen er på norsk, som gjør at de på en eller annen måte skiller seg fra for eksempel filmer som er laget i USA? For at filmene på mange måter er en fortsettelse av den horrorfilm-tradisjonen som er skapt av Hollywood, bør det være liten tvil om. Dette går da også klart fram av flere av de kommentatorsportene som finnes på de ulike DVD-utgavene av

filmene, der regissørene og manusforfatterne forteller om hvilke amerikanske horrorfilmer det er som har inspirert dem. Men finnes det likevel noe ved filmene som gir dem et annet særpreg enn de filmene de har hentet sin inspirasjon fra?

Naturen er et viktig stikkord i denne sammenhengen. Den eneste av de filmene jeg har analysert som ikke foregår ute i den norske «villmarka» er *Naboer*, som i stedet foregår i et bymiljø og inne i en relativt «unorsk» leilighet. I den første av filmene, *Villmark*, ligger det til og med i tittelen på filmen at handlingen foregår ute i naturen – langt borte fra sivilisasjonen. Det er selvfølgelig ett aspekt ved dette, men er det også noe i naturen selv som virker skremmende? I *Villmark*, som er spilt inn i den «ekte» villmarka, et stykke fra Sogndal i Sogn og Fjordane, langt borte fra sivilisasjonen – foregår mye av handlingen rundt et vann. Vannet er faktisk det aller første vi får se i filmen, og med Lasses voice-over-kommentarer om at «Vi skulle holdt oss vekke fra det vannet», forsøkes det allerede da å gi et inntrykk av at dette vannet på en eller annen måte er farlig. Spørsmålet blir da på hvilken måte. Kan det være at vannet, eller naturen, på en eller annen måte har overnaturlige krefter som gjør det til noe mer enn en gjenstand? At naturen i seg selv har en slags bevissthet er en tanke som eksisterer i mye tradisjonell folketro, og er noe ulike «naturmennesker» rundt om kring i verden har trodd på. Til en viss grad eksisterer vel en slik tanke fortsatt i den kollektive underbevisstheten. Denne formen for overtro vil da havne under det Sigmund Freud kaller animisme – frykten for at sjelløse ting skal bli levende (jf. s. 37). I stedet for å være noe hver og en har fortrent i barndommen, er denne redselen en slags rest fra tidligere tider, da folk i mye større grad enn i dag var villige til å forklare ukjente fenomener ved hjelp av tro og overtro. Hvis noen druknet i et vann, kunne det være at det var ukjente skapninger i vannet som hadde dratt personen ned (i Norge har vi nøkken), eller det kunne være at det var vannet selv som på en eller annen måte hadde sørget for at noe slikt kunne skje. Når det tradisjonelt sett har eksistert en såpass stor frykt for naturen, er det ikke så unaturlig at en del av denne overtroen også lever videre i dag. I et sekularisert samfunn der religion spiller en stadig mindre rolle, og troen på det overnaturlige, i alle på overflaten, er blitt borte, blir dette et perfekt område for horroren å kaste seg ut i. Kan det være at vi har gjort noe galt i å forlate vår tro, og at overnaturlige krefter nå kommer for å straffe oss? Selv om vi ikke egentlig tror på dette, tror jeg det kollektivt sett fortsatt finnes en slik ubevisst frykt.

Vannets viktige rolle i norsk kultur og historie er udiskuterbar, og spesielt innelukkede tjern ser altså ut til å være kilde for mye frykt. I tillegg til *Villmark* har vi jo også den klassiske *De*

dødes tjern (1958), hvor det er mye mystikk og uhygge knyttet rundt tjernet i historien. I nær sammenheng med det innelukkede tjernet, finner vi i begge filmene også en skog, og også denne delen av naturen ser ut til å være gjenstand for redsel. Her finnes det flere naturlige årsaker det er mulig å tenke seg. For det første blir det i tette skoger aldri skikkelig lyst, siden sollyset ikke slipper til, noe som skaper en dyster atmosfære med blassere farger og kaldere temperaturer enn utenfor skogen. Samtidig gir alle trærne store muligheter for å gjemme seg, slik at det for mennesker som beveger seg rundt i en skog kan oppholde seg truende elementer en ikke er klar over like i nærheten. Dette er jo dermed også et perfekt område for horrorren å bevege seg ut i, noe vi også ser i *Rovdyr*, der omtrent hele handlingen jo finner sted nettopp ute i en skog.

Et annet aspekt ved naturen, er det som er knyttet til den faktiske trusselen den utgjør, og ikke det som er knyttet til mystikk og overtro. Et begrep som «naturkrefter» er blitt godt innarbeidet i det norske språk, og selv om dette ikke lenger betyr at «naturen» har egne krefter som den rår over, er naturen likevel en integrert del av den norske kulturen og bevisstheten, i form av vårt kalde klima og ofte ugjestmilde vær. Nordmenn har gjennom alle år måttet kjempe mot det vi kjenner som «naturen» i form av regn og vind, sludd og snø, og at naturen er farlig er ikke *bare* overtro. Mange mennesker har mistet livet i kamp mot «naturkreftene», og på mange måter blir menneskets kamp mot naturen en slags styrkeprøve – på samme måte som for eksempel Finn Skårderud tenker på det å se på horrorfilm (jf. s. 50). De som ikke er sterke nok klarer seg ikke, mens de som er det, overlever – og kommer styrket ut av det. Ved å legge handlingen ute i naturen, kan en altså si at horrorfilmens protagonister er nødt til å kjempe to kamper på en gang – den ene mot monsteret i filmen, og den andre mot selve naturen. En scene i *Villmark* illustrerer dette tydelig – da Lasse vil springe tilbake til bilen for å hente hjelp, stoppes han av at den enkle broa, laget av en trestokk og et tau, som krysser ei elv på veien, er blitt ødelagt av de sterke vannmassene, og at han dermed ikke har noen mulighet for å få tak i hjelp.

Denne kampen mot naturen, blir også interessant sett fra et psykoanalytisk perspektiv. På norsk har vi uttrykket «moder jord», mens en på engelsk både bruker «Mother Earth» og «Mother Nature», for å beskrive naturen. Dette bildet har sin opprinnelse i oldtidens Hellas og helt siden den gangen er det kvinner som har blitt brukt for å illustrere naturen/jordkloden. Samtidig finner vi i en rekke av tidligere tiders religioner at det er en gudinne, og ikke en gud, som har makt over det som har med fruktbarhet og forplantning på jorda å gjøre

(«Mother Nature»). Et slikt syn, der naturen kan sies å tilhøre det feminine, og til og med være en mor for oss, blir interessant med tanke på horrorrens fascinasjon for det feminine og det psykoanalytiskes ubevisste begjær om å vende tilbake til moderen. Som nevnt kan moderen i psykoanalytisk forstand ses på som et frastøtt objekt, noe som også skaper en dobbelthet der det kvinnelige på den ene sida er ønskelig, men på den andre sida også skremmende. Hvis det er slik at naturen er feminin, kan dette dermed være verdt å se nærmere på i forhold til hvordan naturkreftene kan utgjøre den *andre* kampen i flere av de horrorfilmene jeg har studert, ved siden av kampen mot monsteret. Begrepet «det monstrøse-feminine» som Barbara Creed bruker (jf. s. 49), blir i en slik sammenheng også interessant. Hvis det finnes en sammenheng mellom det monstrøse og det feminine, finnes det da også en sammenheng mellom naturen og det monstrøse? Det kan forklare horrorrens skremmende framstilling av naturen. Og hvis det er slik, blir det da også mulig å se på naturen, på lik linje med monsteret, som en del av «det absolutte Andre», som en altså på den ene sida frykter, men også ubevisst ønsker å gå i union med? Hvis en for eksempel tenker på naturen som en slags mor for Per i *Villmark*, kan dette dermed forklare hans manglende motstand mot å bli bundet fast til «henne». Å bli bundet fast i lyngen, blir dermed noe langt mer enn bare et *bilde* på å bli smeltet sammen igjen med sin menneskelige mor, slik jeg tidligere har vært inne på. I følge en slik tankegang blir i stedet bakken og lyngen, som en del av moder natur, heller Pers «andre mor». Om det virkelig er mulig å «gå i union med naturen», og dermed oppnå «det absolutte nullpunkt», blir vel kanskje et filosofisk og teologisk spørsmål. Mens det er fysisk umulig å vende tilbake til sin menneskelige mors liv og dette «nullpunktet» blottet for mening på den måten, kan en kanskje hevde at et sitat som «av jord er du kommet og til jord skal du bli» viser hvordan det er mulig å «bli ett» med naturen igjen, i alle fall rent fysisk når kroppen råtner bort. Hvis en inntar et ikke-religiøst standpunkt, må en imidlertid også legge til at det ikke egentlig er en sammensmelting med naturen som skjer, i og med at en samtidig slutter å eksistere.

Hvis vi forlater det psykoanalytiske, tror jeg at en annen årsak til at de aller fleste norske horrorfilmer foregår ute i naturen, er nettopp dette at nordmenns forhold til natur er såpass sterkt – og at naturen dermed fungerer som felles referanseramme og noe alle kan forholde seg til. I tillegg til bruk av kjente lyder osv. blir det å legge handlingen til norsk natur, noe som på mange måter legger handlingen til seernes eget, kjente miljø. I stedet for å la det som skjer utspille seg på en fremmed planet, skjer handlingen i et miljø som minner mye om det området en selv er fortrolig med. Selv for bymennesker trenger en som regel ikke å reise så

langt for å komme ut av byen og inn i den norske «villmarka». Og når det gjelder det at naturen er *norsk*, kan det også tenkes at en av grunnene til at denne blir så hyppig brukt, er for å få filmene til å skille seg ut internasjonalt og skape et særegent uttrykk. Flere av filmene jeg har skrevet om åpner med store oversiktsbilder av et norsk landskap, og *Død snø* åpner til og med med musikken «I Dovregubbens hall» av Edvard Grieg. I tillegg går i filmen Martin rundt med en genser med et tydelig norsk flagg på. På den måten tydeliggjøres det at filmen er norsk, og at den er noe *annet* enn det de utenlandske seerne er vant til å se. I skrivende stund er *Død snø* solgt til ca. 50 land, blant annet til Jemen, der det er liten tvil om at den norske naturen vil oppleves som svært eksotisk.

Også Dagbladets anmeldelse av *Fritt vilt* kommer inn på hvordan den norske naturen kan brukes til å markere norsk horrorfilm som noe særegent, ved å skrive:

Hvorfor dyrker ikke norske filmskapere horrorsjangeren? Vi har hensynsløs natur, beksvarte netter og øde landskap. Kulturarven består av myter og sagn om troll, nøkken og det som verre er. Og i ei tid da det er tørke på horrorfilmfronten internasjonalt, og Hollywood-filmene som produseres nærmest bare er reinnspillinger av gamle klassikere, har vi muligheten til å seile opp som ledernasjon. Midnattssolas, svartmetallens og skrekfilmens rike! (Larsen, 2006).

Som det skrives her, burde forholdene ligge minst like godt til rette for å skape en horrorfilmtradisjon i Norge på lik linje med den vi for eksempel har sett i USA. Hvorfor så ikke har skjedd, har jeg tidligere diskutert. Det som imidlertid er realiteten i 2009, er at Norge faktisk har begynt å få en horrorfilmtradisjon og at norske horrorfilmskapere har begynt å «dyrke horrorsjangeren», som det skrives i anmeldelsen. Det siste tiåret har vi sett ti norske horrorfilmer bli lansert, og med tanke på at noe slikt ikke eksisterte fra før, må dette nesten sies å være en revolusjon for horrorsjangeren i Norge. Mye av årsaken ligger uten tvil i suksessen til først *Villmark*, og deretter *Fritt vilt*, som har vist at det faktisk er mulig for norske horrorfilmer å få suksess, høye besøkstall i kinosalene og gode salgstall på DVD-salgene i etterkant. En holdningsendring som gjør at også «sjangerfilm» nå kan få statlig støtte må samtidig nevnes som en avgjørende faktor, samtidig som at flere har filmene jeg her har diskutert, aldri ville blitt til hadde det ikke vært for ildsjeler som brenner for horrorsjangeren, og omtrent har satset gård og grunn for å få laget filmene sine. Mens Jan Aksel Angeltvedt, gründeren bak selskapet som produserte *Villmark* forteller at: «Vi var i fryktelig beit for penger, pantsatte både hus og leiligheter og hadde satt i gang filmen før den var fullfinansiert» (Berge, 2003), forteller regissør og manusforfatter til *Rovdyr*, Patrik Syversen, på

kommentarsporet på DVD-utgaven at filmen egentlig var tenkt på som en amatørfilm, der alle som var involvert i prosjektet skulle jobbe gratis. Først da filmen fikk økonomisk støtte viste det seg at de involverte kunne få betalt, og at filmen kunne settes opp på kino. Samtidig som de økonomiske rammene og betingelsene for en film selvsagt er avgjørende for sluttresultatet, og mer penger tilgjengelig for norske horrorfilmregissører selvsagt kunne skapt både flere og dyrere produksjoner, tror jeg likevel det ikke *bare* er negativt at disse filmskaperne er nødt til å forholde seg til seg til stramme budsjetter. Det har vist seg gang på gang i Hollywood at et stort budsjett ikke er det samme som en god film, og at det ofte er de uavhengige, små produksjonene som skaper de beste filmene. Dette tvinger regissørene, som kjenner sjangeren ut og inn og vet hva de må gjøre for å skremme sitt publikum, til å tenke kreativt og gjøre mye ut av lite. Hvis dette gjøres godt, tror jeg resultatet ofte ender opp med å bli mer virkelighetsnært og «ekte», i forhold til de påkostede produksjonene. Og for å vende tilbake til naturen – med små budsjetter og begrensede midler til å bygge store sett, er det ikke så rart at en i Norge i så stor grad har tatt i bruk naturen, som allerede ligger der og ikke koster en krone å bygge. Selv om det kanskje ikke er noe særegent for Norge å bruke natur i forbindelse med horrorfilm, mener jeg at flere av de filmene jeg har skrevet om har et visst særegent uttrykk, som til en viss grad skiller dem fra de amerikanske filmene de har hentet sin inspirasjon fra. Selv om dette kanskje høres nasjonalistisk ut, viser også mottakelsene både *Fritt vilt* (kjent som *Cold Prey* på engelsk) og *Død snø* (kjent som *Dead Snow* på engelsk) har fått i utlandet, at også andre enn vi nordmenn har denne oppfatningen. Det skal bli spennende å følge norsk horrorfilm videre i årene som kommer, og se om en klarer å opprettholde dette særegne «norske» uttrykket, som gjør filmene til noe mer enn bare kopier av filmene fra Hollywood.

Kapittel 4: Avslutning

4.1. Oppsummering

Temaet for denne avhandlingen har vært norsk horrorfilm, der formålet har vært å undersøke seks ulike norske horrorfilmer (*Villmark*, *Naboer*, *Fritt vilt*, *Fritt vilt II*, *Rovdyr* og *Død snø*) og finne ut hva det er ved dem som kan virke skremmende på seerne – og hvorfor det er slik. For å finne mulige svar på dette, har jeg blant annet brukt psykoanalyse som en metodisk tilnærming til filmene, men har, for å være i stand til å se filmene fra ulike vinkler og få til en mest mulig flerdimensjonal analyse, også sett og forstått filmene på ikke-freudianske måter.

I kapittel 2 gjennomgikk og diskuterte jeg relevant teori til analysene, og startet med å gi en historisk gjennomgang av horrorfilmens historie – helt fra de første gotiske romanene til de siste årenes post-moderne horrorfilmer. Deretter spurte jeg spørsmålet «Hva er horror?», og tok deretter opp ulike aspekter ved horrorsjangeren, og begynte med dens forhold til det Tzvetan Todorov kaller «det fantastiske» – om det som skjer har en naturlig eller overnaturlig forklaring. Jeg studerte deretter Rosemary Jacksons påstand om at horror er en «modus» som inntar ulike sjangermessige former, og kom også inn på en påstand om at horror beveger seg mot et «ikke-betydningens område». Videre så jeg, med utgangspunkt i Todorov og Jackson, på ulike motiv horror tar i bruk, før jeg gikk over til å studere horror fra et psykoanalytisk perspektiv. Her begynte jeg med å se nærmere på Sigmund Freuds *Das Unheimliche*, hvor Freud skiller mellom to typer uhygge – den som er kollektiv og stammer fra kulturens historiske utvikling, og den som er individuell og skyldes fortrenninger i barndommen. I følge denne siste, skyldes mange frykter egentlig et ubevisst ønske om å vende tilbake til mors liv. Dermed finnes det også et ubevisst ønske om å gå i union med det Rosemary Jackson kaller «det absolutte Andre» – som i mange horrorfilmer materialiseres som et «monster». I følge en psykoanalytisk horrorforståelse vil en som ser ikke bare oppleve redsel, men også nytelse, ved å la slike fortrenge tanker og følelser slippe opp til overflaten.

Jeg fortsatte den teoretiske diskusjonen ved å spørre «Hvorfor tiltrekker horror?» Jeg så først nærmere på «monsteret» og «det monstrøse», som blant annet Robin Wood påpeker representerer det individet og kulturen har fortrenge, og ikke vil vedkjenne seg. Jeg så deretter nærmere på Anne Jerslevs begreper «sentrifugale» og «sentripetale» horrorfilmer, der førstnevnte fokuserer på det som skjer utenfor kameraet, mens sistnevnte fokuserer på det som skjer innenfor. Innenfor sistnevnte kategori, trakk jeg fram den hyppige bruken av det Julia Kristeva kaller «abjekter» – noe kroppen har kvittet seg med fysisk, men ikke helt klarer

å kvitte seg med mentalt. I og med at også moderen, ved fødselen, blir et objekt, skapes det også et dobbeltsidig forhold til kvinnekroppen, både preget av redsel og begjær. Derfor fokuserer horror mye på det feminine, og framstiller blant annet kroppen som feminin – og skrøpelig. I splatterfilmer, med for eksempel zombier, er målet egentlig å vise fram mest mulig ødeleggelse av kroppen. Jeg avsluttet med først å se på horrorrens ønske om å sjokkere, og til slutt hvorfor så mange faktisk ønsker å *la seg* sjokkere. Før jeg gikk over til analysedelen, presenterte jeg også en del kritikk mot den psykoanalytiske forståelsen av horror.

Del 3 var analysedelen, der jeg startet med å se nærmere på hvorfor det ikke har blitt laget horrorfilm i Norge før det siste tiåret. Jeg gikk deretter gjennom seks av de horrorfilmene som har blitt laget med utgangspunkt i spørsmålet «Hva er det ved filmene som skremmer?» For *Villmark* sin del trakk jeg fram tydeligheten og den enkle karakteroppbyggingen, den sterke framdriften og at tempoet i filmen øker samtidig som det blir mer dramatisk, mysteriet med røttene i fortida, den mystiske Gunnar-karakteren, om det som skjer har en naturlig eller overnaturlig forklaring, hvordan en skal forstå filmen psykoanalytisk, og til slutt, hvorfor en ikke stiller spørsmål ved filmens logiske brister. I analysen av *Naboer* så jeg nærmere på hvordan protagonisten i filmen oppfatter virkeligheten, om det finnes noe monster eller noe monstrøst i filmen og forholdet som finnes mellom seksuell skam og forherligelse av objekter. For *Fritt vilt* studerte jeg hvordan filmen er en del av to ulike horrortradisjoner, og vektla slasher-elementene i filmen. Til slutt så jeg på andre faktorer som gjorde at filmen hadde slik suksess da den ble satt opp i norske kinosaler. Jeg gikk deretter videre til å analysere *Fritt vilt II*, og studerte hvordan filmen egentlig er en repetisjon av første film, og dermed hva som i hovedsak er likt, men også hva som er annerledes. For filmen *Rovdyr*, så jeg nærmere på hvordan filmen framstiller mennesker som dyr – og som kjøtt. Jeg studerte også slasher-elementene i filmen, og til slutt den seksuelle perversjonen som finnes i filmen. I analysen av *Død snø* mente jeg at det finnes to ulike nivåer i filmen – horrornivået og humornivået. Jeg begynte med å se nærmere på det første, der jeg startet med å se på de forvarslene som finnes i filmen til det som skal komme. Deretter så jeg nærmere på motivmessige likheter i filmen med de andre norske horrorfilmene, før jeg tok «nazizombiene» i filmen nærmere i øyesyn. Jeg så deretter nærmere på hvordan zombiene fungerer som kannibaler og hvordan filmen behandler sine objekter, før jeg avsluttet med å se nærmere på det såkalte «humornivået». En siste felles motivmessig analyse handlet om naturen, og «det norske» i filmene.

4.2. Konklusjon

Målet mitt med denne avhandlingen har altså vært å studere hva det er som virker skremmende i de seks norske horrorfilmene *Villmark*, *Naboer*, *Fritt vilt*, *Fritt vilt II*, *Rovdyr* og *Død snø*, samtidig som jeg har ønsket å kunne si noe om hva det er ved horror-sjangeren som både fascinerer og tiltrekker så mange seere. For at flere av filmene jeg har skrevet om har blitt store publikumssuksesser, og at denne nye (egentlig første) bølgen av norskprodusert horrorfilm kommer til å fortsette i årene som kommer, er det liten tvil om. Innenfor horror-sjangeren er det nemlig mer en regel enn et unntak at filmer med suksess følges opp av nye filmer, og selv om det altså foreløpig er kommet bare én direkte oppfølger (*Fritt vilt II*), har jeg vist hvordan en del av de andre norske horrorfilmene også har visse fellestrekk med hverandre, blant annet i form av ulike motivmessige likheter.

Det som imidlertid først og fremst gjør at horrorfilmer ligner på hverandre, er måten de forsøker å skremme sine seere på, noe jeg altså har forsøkt å belyse her. Veldig overfladisk kan en si at filmenes enkleste metode for å skremme er å leke med «the startle response», der en skremmes av plutselige, høye lyder og nye elementer som brått dukker opp i bildet. Horrorfilm er likevel (og heldigvis) noe langt mer enn dette, og lar, ved å fortelle en skremmende historie, seerne sine leve seg inn i karakterer i et univers der de vet at det kommer til å skje dramatiske og skrekkelige hendelser. De vet med andre *på forhånd* at de kommer til å bli skremt av det skal se, og et enkelt og direkte svar på spørsmålet om hvorfor horrorsjangeren fascinerer og tiltrekker, blir dermed bare: fordi folk ønsker å la seg skremme. Dette er selvsagt åpenbart (selv om en, som jeg har vært inne på, også kan tenke seg andre årsaker), og det spørsmålet som automatisk stiller seg blir dermed: *hvorfor* skulle noen ha et ønske om å bli skremt? Kombinert med spørsmålet om *hva* det er som skremmer i de seks filmene jeg har gått gjennom og hvordan dette konkret gjøres, er dette altså spørsmålet jeg har brukt tid på å studere, siden det henger så nøye sammen med det andre. Jeg har vært innom mange ulike forklaringer og teorier, for eksempel psykoanalyse, for å finne et svar, og har vel egentlig kommet fram til at *ett* konkret svar som gjelder for alle mennesker som ser horrorfilm, ikke finnes. Det er mulig å tenke seg fram til ulike grunner til at folk ønsker å la seg skremme, men å si at én forklaring gjelder for alle, tror jeg ikke er mulig. Det er jo også slik at ikke alle i like stor grad lar seg skremme av de samme tingene, og det er fullt mulig at andre enn meg ville ha trukket fram helt andre aspekter ved de filmene jeg har gått gjennom enn det jeg har gjort. Forhåpentligvis har jeg likevel klart å trekke fram hendelser og måter å

lese filmene på som ganske *mange* lar seg skremme av, og forhåpentligvis har jeg også klart å komme fram til en del gode svar på årsakene til at en lar seg skremme av disse tingene.

En betraktning jeg har gjort meg i arbeidet med filmene, er at horrorfilm i like stor grad som det handler om monsteret og «det andre», også handler om *mennesket* – oss selv. Som jeg har vært inne på er «monster» og «det monstrøse» konstruerte begreper, og noe vi forholder oss til fordi vi selv ønsker det. I møtet med det som er uforståelig for oss, og som vi anser som fryktelig, tar vi gjerne i bruk slike begreper for å forklare det som skjer. Dermed kan et menneske som dreper mange av sine medmennesker få betegnelsen «monster», uten at dette egentlig sier noe om *hvorfor* hendelsene har funnet sted. Innenfor horror-universet er det hele mye enklere, og der trenger en ikke å forholde seg til sånne spørsmål. Der *finner* bare «det monstrøse» sted, uten noen videre spørsmål, og så må en forsøke å sørge for at dette ikke skal skje igjen. Hvorfor det skjedde i utgangspunktet, trenger en som regel ikke å ofre en tanke. Kanskje er også dette en grunn til at horror tiltrekker – det blir en flukt inn i en enkel og forståelig verden med tydelige svar. Mens en i den virkelige verdenen forsøker å finne årsaken til at mennesker kan bli til «monstre», og vet at en aldri kan finne noe skikkelig godt svar på dette, handler horrorfilmene bare om å unngå å bli monsterets offer. Dermed har en et konkret mål å forholde seg til. I virkeligheten har vi derimot ingenting å forholde oss til, i og med at vi vet det egentlig ikke finnes «monstre» og at de vi kaller «monstre», egentlig bare er mennesker – som oss selv.

Litteratur

- Alver, Eirik: «Blodpudding på vidda». Nettkilde: *Dagbladet*.
<http://www.dagbladet.no/kultur/2009/01/08/561080.html> (innhentet 12. april 2009)
- Berge, John: «Får smuler av Villmark-salget». Nettkilde: Release.no.
<http://www.release.no/artikkel.asp?ID=3215> (innhentet 18. april 2009)
- Crane, Jonathan L.: «'It was a dark and stormy night...': Horror Films And the Problem of Irony» I: Schneider, Steven Jay (red.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge University Press. New York, 2004.
- Dagbladet (ukjent forfatter): «Nifts invaderende». Nettkilde: *Dagbladet*.
<http://www.dagbladet.no/kultur/2005/03/10/425769.html> (innhentet 31. mars 2009).
- De Vibe, Astrid: «'The Luxury of a Comfortable Shiver' – *Psycho* som litterært og filmatisk grøss» I: Elgurén, Alexander (red.): *Det skrekkelige*. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard). Oslo, 1994.
- Egeland, Tom: *Ragnarok*. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard). Oslo, 2006.
- Eliassen, Knut Ove: «Formens kollaps – et bidrag til horrorrens estetikk» I: Elgurén, Alexander (red.): *Det skrekkelige*. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard). Oslo, 1994.
- Emanuelsen, Birger og Joakim Torkildsen: «Klager på 18-årsgrense». Nettkilde: *Dagbladet*.
<http://www.dagbladet.no/kultur/2008/01/09/523398.html> (innhentet 6. april 2008)
- Everman, Welch: «What is a cult horror film?» I: Mathijs, Ernest og Xavier Mendik (red.): *The Cult Film Reader*. Open University Press. Berkshire, 2008.
- «Exploitation film» I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Exploitation_film&oldid=279943094
(innhentet 27. mars 2009)
- Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class?* Harvard University Press, Cambridge/London, 1980.
- Freud, Sigmund: *Det uhyggelige*. Rævens sorte bibliotek. København, 1998.
- «Fritt vilt» I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Fritt_vilt&oldid=5249059 (innhentet 23. mars 2009)
- Giæver, Anders: «Apokalypsens tre ryttere: film, rock og tegneserier» I: Elgurén, Alexander (red.): *Det skrekkelige*. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard). Oslo, 1994.
- «Gotisk kunst» I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Gotisk_kunst&oldid=5087476 (innhentet

18. februar 2009)
- Grant, Michael: «'Ultimate Formlessness': Cinema, Horror, and the Limits of Meaning» I: Schneider, Steven Jay (red.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge University Press. New York, 2004.
- Gripsrud, Jostein: «De fryktinngytende bildene» I: *Z – filmtidsskrift* nr. 3/1989 (a).
- Gripsrud, Jostein: «De fryktinngytende bildene II» I: *Z – filmtidsskrift* nr. 4/1989 (b).
- Hantke, Steffen: «Introduction: Horror Film and the Apparatus of Cinema» I: Hantke, Steffen (red.): *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. University Press of Mississippi. Jackson, 2004.
- «Horror fiction». I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Horror_fiction&oldid=273347152
(innhentet 3. mars 2009)
- «H. R. Giger». I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=H.R._Giger&oldid=8755028 (innhentet 27. mars 2009)
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen & Co. London/New York, 1981.
- Jerslev, Anne: «Iscænesettelse av kroppen i den moderne horrorfilm» I: Elgurén, Alexander (red.): *Det skrekkelige*. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard). Oslo, 1994.
- Jones, Jonathan: «Horror's coming home». Nettkilde: Guardian 2007,
<http://www.guardian.co.uk/film/2007/jan/30/features.arts> (innhentet 21. mars 2009)
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press. New York, 1982.
- Krogstad, Kristian: *Fra kaidan til J-horror – en studie av den japanske spøkelsesfilmen*. Masteroppgave i Filmvitenskap, Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet. Trondheim, 2005.
- Larsen, Vegard: «God nedsabling». Nettkilde: Dagbladet 2006,
<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/10/12/479507.html> (innhentet 2. april 2009)
- Levine, Michael: «A Fun Night Out: Horror and Other Pleasures of the Cinema». I: Schneider, Steven Jay (red.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge University Press. New York, 2004.
- «Mother Nature». I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mother_Nature&oldid=278102935
(innhentet 17. april 2009)

- «Night of the Living Dead» I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Night_of_the_Living_Dead&oldid=272229537 (innhentet 24. februar 2009).
- Nilsen, Kaj Berseth: «'Hver avreise er en gjenkomst' – Bringsværds *Pinocchiopapirene* og fantastikkens språk». I: *Norsk litterær årbok 1985*. Samlaget. Oslo, 1985.
- «Opplysningstid» I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
<http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Opplysningstiden&oldid=5117594> (innhentet 18. februar 2009)
- Prince, Stephen: «Vilence and Psychophysiology in Horror Cinema» I: Schneider, Steven Jay (red.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge University Press. New York, 2004.
- Rambøl, Espen Svenningsen: «Skrekkelige norske filmer». Nettkilde: Dagsavisen 2006,
<http://www.dagsavisen.no/kultur/article279162.ece> (innhentet 21. mars 2009)
- Reuters: «Regulators now spooked by ghost stories». Nettkilde: Reuters 2008,
<http://www.reuters.com/article/oddlyEnoughNews/idUSN1442888920080214> (innhentet 15. februar 2009)
- Rockett, W. H.: «Skrekkfilmens hemmelighet: Den halvåpne døra» I: *Z – filmtidsskrift* nr. 2/1983.
- Schneider, Stephen Jay: «Introduction: Psychoanalysis in/and/of the Horror Film» I: Schneider, Steven Jay (red.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge University Press. New York, 2004.
- Skårderud, Finn: «Forferdelse og forherdelse» I: Elgurén, Alexander (red.): *Det skrekkelige*. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard). Oslo, 1994.
- «Stephen King» I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Stephen_King&oldid=271051899 (innhentet: 16. februar 2009)
- Stokke, Pål: «Blodig morogrøss i 'Død snø'-klipp» Nettkilde: *Dagbladet*
http://www.dagbladet.no/2009/01/06/kultur/film/dod_sno/4268245/ (innhentet 14. april 2009).
- «Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde» I: Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Strange_Case_of_Dr_Jekyll_and_Mr_Hyde&oldid=271914772 (innhentet 20. februar 2009).
- «The Castle of Otranto» I Wikipedia. Nettkilde: *Wikipedia*.
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Castle_of_Otranto&oldid=257959313

(innhentet 18. februar 2009)

- Todorov, Tzvetan: *Den fantastiske litteratur – en indføring*. Forlaget KLIM. Århus, 1989.
- Tudor, Andrew: «Excerpt from ‘Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre’ with a New Afterword by the Author» I: Schneider, Steven Jay (red.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud’s Worst Nightmare*. Cambridge University Press. New York, 2004.
- Turvey, Malcolm: «Philosophical Problems Concerning the Concept of Pleasure in Psychoanalytical Theories of (the Horror) Film» I: Schneider, Steven Jay (red.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud’s Worst Nightmare*. Cambridge University Press. New York, 2004.
- Urbano, Cosimo: «‘What’s the Matter with Melanie?’: Reflections on the Merits of Psychoanalytic Approaches to Modern Horror Cinema» I: Schneider, Steven Jay (red.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud’s Worst Nightmare*. Cambridge University Press. New York, 2004.
- Wiese, Andreas: «Mørke grøss fra villmarka». Nettkilde: Dagbladet 2003, <http://www.dagbladet.no/kultur/2003/02/21/362113.html> (innhentet 23. mars 2009).
- Worland, Rick: *The Horror Film: An Introduction*. Blackwell Publishing. Malden/Oxford/Victoria, 2007.