



Norsk horrorfilm 1997-2009



Tommy Gjerald
Masteroppgave i film- og fjernsynsvitenskap
Høgskolen i Lillehammer
11.05.09

Forord

Jeg skrev denne oppgaven alene, men det ville vært hovmodig å påstå at den ble til uten hjelp. Det er derfor på sin plass å takke både direkte- og indirekte bidragsyttere.

Først takk til veileder Audun Engelstad for stor hjelp, konstruktiv kritikk og mye tålmodighet. Det ble en rekke veiledninger gjennom året, og kun til en håndfull av møtene hadde jeg gjort hva vi avtalte. Håper du er fornøyd med det ferdige produktet, og at det ikke foreligger så mye 'syntaktisk klossethet' lenger.

Også takk til mine lidende medstudenter på lesesalen (og én doktorgradstipendiat), som jeg har lært å kjenne godt under skriveperioden;

Eva. Du forsvant ofte 'heim' når jeg kom slentrende ved middagstider med din 9-16 rytme. 'Heim' har du også gått i sene nattetimer, og jeg har sett det som min plikt å terge deg litt for tidlig kapitulering. Dette skal du ikke ta deg nær av, da jeg har funnet en verdig sparrepartner i din bastantheit. Hos meg er dette et tegn på godt vennskap.

Jo Sondre Moseng. Det har blitt mye moro sammen disse to årene. Håper jeg ikke har tatt meg for store friheter ved å planlegge fester hos deg og invitere meg selv over hele tiden. Du har blitt en god venn, og fremtiden er full av fanteri for oss (og Shanti). Takk for alle råd og ditt vennskap.

Mariann. Alltid full av bøll. I en monoton hverdag hvor det har vært mye skrivning og lite moro, har du vært en kilde for stor underholdning. At du i tillegg er temperamentsfull og frittalende er kanskje en underdrivelse, men dette er egenskaper jeg setter stor pris på. Jeg vet alltid hvor jeg har deg, og hva du mener. Dette er et tegn på en god venn.

Thea. Uansett hvor jeg strakk beina mine kræsjet jeg alltid med dine. Fra deg har jeg fått boller, sjokolade og tyggis i uante mengder, som har vært nødvendig drivstoff utover sene skrivekvelder. Av oss alle er du den som har fremstått roligst under hele skriveprosessen, noe jeg ikke regner med du er enig i. Omtenksom og raus er adjektiver som beskriver deg – venn.

Takk også til Jan Anders Diesen for ytterst trivelige middagsselskaper for oss masterstudenter gjennom begge årene. Dette var meget sjenerøst av deg.

Takk til RAM for stipendet jeg fikk. Det ga meg mulighet til å nyte skriveprosessen med middag fra kantina i motsetning til tørre brødiskiver. Litt moro har det også blitt med midlene.

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|------------|
| Kapittel 1. Innledning | 5 |
| 1.1 - Oppgavens problemstilling, omfang og metode | 5 |
| 1.2 - Teoretiske perspektiver og utvalgt litteratur | 8 |
| 1.3 - Horrorfilmens fødsel og sjangerens historie i USA | 11 |
| 1.4 - Horrorfilmens historie i England, Sverige, Danmark og Norge | 14 |
| Kapittel 2. Horrorfilmforskningen og teoretiske paradigmer | 17 |
| Innledning..... | 17 |
| 2.1 - Historisk-strukturalistisk forskning | 18 |
| 2.2 - Sjanger teori | 25 |
| 2.3 - Kjønn, seksualitet og feminisme..... | 33 |
| 2.4 - National cinema | 39 |
| 2.5 - Resepsjonsforskning | 43 |
| 2.6 - Oppsummering..... | 46 |
| Kapittel 3. Det norske horrorfilmkorpuset..... | 47 |
| Innledning..... | 47 |
| 3.1 - <i>Mørkets Øy</i> og <i>Villmark</i> | 49 |
| 3.2 - <i>Fritt Vilt</i> -filmene | 63 |
| 3.3 - <i>Rovdyr</i> og <i>Død Snø</i> | 78 |
| 3.4 - Oppsummering..... | 96 |
| Kapittel 4. National cinema og norsk horror..... | 100 |
| Innledning..... | 100 |
| 4.1 - Den norske horrorfilmens budsjett og statlig støtte | 103 |
| 4.2 - Norsk horror og nasjonal tematisering..... | 109 |
| 4.3 - Oppsummering..... | 117 |
| Kapittel 5 – Oppsummering og særtilfellet <i>Naboer</i>..... | 118 |

| | |
|--|------------|
| 5.1 - Oppsummering av oppgaven | 118 |
| 5.2 - Særtilfellet <i>Naboer</i> | 120 |
| Bibliografi | 125 |

Kapittel 1. Innledning

1.1 - Oppgavens problemstilling, omfang og metode

Horrorfilmens historie kan spores helt tilbake til filmmediets fødsel, og det var den gotiske litteraturen som var inspirasjonen. Det fantastiske som filmtematikk var det Georges Méliès som først eksperimenterte med så tidlig som 1896. To tiår senere kom den tyske ekspresjonismen, som ble en milepæl for horror som sjanger. Universal Studios utvidet sjangeren på 30-tallet med stor inspirasjon fra ekspresjonismen, med adaptasjonen av flere velkjente gotiske verk. I etterkrigstiden tar sjangeren en vending, med større fokus på billige produksjoner og kontroversielt innhold. Disse konvensjonene blir en av horrorsjangerens viktigste kjennetegn, og har fulgt den siden.

Nærmere Norge bemerket den britiske filmindustrien seg også som en produsent av horrorfilm, med filmene til Hammer Film Productions. Også her er det hovedsaklig den gotiske litteraturen som supplerer tematikken. I Danmark og Sverige finnes det få spor av sjangeren, men begge filmindustriene har tidvis produsert enkelte titler. I Danmark er det Carl T. Dreyer som er tidlig ute, og i Sverige har blant annet Ingmar Bergman eksperimentert med tematikken. I Norge derimot, finnes det kun én film som har noe til felles med horror, *De Dødes Tjern* av Kåre Bergstrøm fra 1958.

Og nettopp den norske horrorfilmen er denne oppgavens forskningsfelt. Som sjanger har horror ingen tradisjon i norsk filmproduksjon før de 12 siste årene, og har derfor ikke gjennomgått samme utviklingsyklus som kjennetegner den internasjonale horrorfilmen – spesielt den amerikanske. Den skiller seg også ut fra den britiske filmen, som også har en forholdsvis lang erfaring med horrorsjangeren. Danmark og Sverige har også større erfaring med sjangeren sammenlignet med Norge, selv om våre nærmeste naboland heller ikke har et spesielt omfangsrikt horrorfilmkorpus. Selv om både Sverige og Danmark tidvis har produsert titler opp gjennom sin filmhistorie, er det først rundt samme periode som i Norge at sjangeren virkelig får fotfeste også der.

Bakgrunnen for prosjektet har utspring i en stor personlig interesse for horror som filmsjanger, kombinert med et ønske om å utvide egen kunnskap om norsk film. Horrorfilmen

har blitt en velkommen sjanger post 2000 med store besøkstall. *Fritt Vilt* oppnådde hele 254 006 besøkende på norske kinoer, med påfølgende utenlandslansering.¹ Dette kombinert med det faktum at norsk filmhistorie er mangelfull på mange områder, bidro til et ønske om å produsere et akademisk forskningsverk innenfor en egen nisje av norsk filmproduksjon. Norsk horror ble derfor temaet. Det at horrorfilmen er en betydelig grenseoverskridende sjanger, med faste og repeterende mønster, gjør at min egen bakgrunn som tilhenger av sjangeren kan hjelpe meg godt på vei når jeg ønsker å identifisere den norske horrorrens plassering i et internasjonalt- og nasjonalt perspektiv.

Som filmsjanger trekker ikke den norske horrorfilmen på egne erfaringer og tradisjoner med horror. Dette fordi, som filmproduserende nasjon har Norge aldri laget filmer som benytter en tematikk som kan knyttes opp mot horror – med unntak av Bergstrøms film. Selv *De Dødes Tjern* er veldig moderat når det kommer til sin tematisering av det overnaturlige, kontra – eksempelvis – både danske Carl Th. Dreyers *Vampyr* (1932) og svenske Victor Sjöströms *Körkarlen* (1921). Dette betyr at den norske horrorfilmen, når den først lages, enten har oppstått *tabula rasa* – uten inspirasjonskilder – eller er nødt til å være inspirert av den internasjonale horrorsjangeren. Førstnevnte årsak er høyst usannsynlig, da det alltid foreligger en inspirasjon i større eller mindre grad. Og spesielt i samtidens globale filmindustri, hvor den amerikanske filmens dominans kan påpekes over hele den filmproduserende verden, fremstår dette uten rot i virkeligheten. Det er derfor grunnlag for å konkludere med at den norske horrorfilmen henter sin inspirasjon fra den internasjonale horrorsjangeren.

Hvor henter den norske horrorren sin inspirasjon fra, og har de norske horrorfilmene en egen identitet på tross av sine internasjonale inspirasjonskilder? I dette spørsmålet krystalliserer denne oppgavens formål seg. Sjangerfilmen har sin opprinnelse i den amerikanske filmindustrien, og det er lett å konkludere med at den norske horrorren dermed også er inspirert av denne. Målet med oppgaven er å undersøke den norske horrorfilmen i et komparativt perspektiv, og etablere hvilke relasjoner den har til den internasjonale horrorsjangeren. I tillegg til dette, skal jeg undersøke om den norske horrorfilmen utviser noen form for nasjonal særegenhet, som kan sies å være et typisk norsk trekk ved filmene. Med bakgrunn i dette, lyder oppgavens problemstilling;

¹ NFI, besøkstall 2006: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1676>

Hvilke tendenser finner vi i den norske horrorfilmen sammenlignet med den internasjonale, og kan vi spore en nasjonal særegenhet i den norske horrorsjangeren?

Seks norske horrorfilmene utgjør oppgavens forskingsfelt. Disse er; *Mørkets Øy* (Diesen, 1997), *Villmark* (Øie, 2003), *Fritt Vilt* (Uthaug, 2005), *Rovdyr* (Syversen, 2008), *Fritt Vilt 2* (Stenberg, 2008) og *Død Snø* (Wirkola, 2009). I tillegg hadde filmen *Skjult* (Øie, 2009) premiere i den avsluttende fasen av oppgaven, april 2009. Av tidsmessige årsaker ble dermed ikke denne filmen inkludert som en del av hoveddiskusjonen. *Skjult* vil derimot figurere i en kort refleksjon mot slutten av gjennomgangen av de seks filmene, som en pekepinn på hvilken retning den norske horrorfilmen er på vei. En siste film som skiller seg en del ut fra de over, er *Naboer* (Sletaune, 2005). Den mest fremtredende forskjellen er at den faller i et sjangergrenseland, hvor den i produksjonsfasen ble omtalt som ”en psykologisk thriller med sterke seksuelle undertoner”,² men som etter premieren blir beskrevet som ”En psykologisk thriller som mer og mer får karakter av en ekte grøsser” (Bentzrud, 2005). På den andre siden skiller filmen seg ut på bakgrunn av sin regissør. Med unntak av *Død Snø*, er samtlige av de seks horrorfilmene som dybdeanalyseres i denne oppgaven regissørenes langfilmdebut. Pål Sletaune er relativt veletablert til sammenligning, med både *Budbringeren* (1997) og *Amatørene* (2001) bak seg. *Naboer* vil på bakgrunn av sin divergerende natur ikke bli omtalt i hovedkapittelet hvor de seks andre filmene dybdeanalyseres, men vil kort bli gjennomgått som et særtilfelle i oppgavens avslutning.

I tillegg til å etablere norsk horrors relasjon til den internasjonale sjangeren, og identifiseringen av en egen nasjonal særegenhet, vil jeg også kort se på budsjettene og statlige støtte tildelt de norske horrorfilmene. Budsjettene vil bli sammenlignet med andre filmer i samme produksjonsperiode. Hensikten med sammenligningen, er å skissere hvordan produksjonsforutsetningene til de norske horrorfilmene arter seg. Horror som sjanger har, med noen få hederlige unntak, alltid blitt produsert på minimale budsjetter. Dette har sammenheng med at filmene fra slutten av 50-tallet og fremover ble synonymt med spekulativt innhold, og dette igjen resulterte i en mangel på økonomisk støtte. Hvordan de norske horrorproduksjonene forholder seg til sjangerens lavbudsjettkonvensjon er målet med sammenligningen av budsjett og statlig støtte.

² NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=910&Hgf=1>

Metoden som vil bli benyttet i oppgaven er nesten utelukkende tekstanalyse med bakgrunn i utvalgt teori. Et eget kapittel har blitt viet til teori, hvor jeg gir en oversikt over de mest sentrale teoretiske perspektivene som har vært sentrale innen horrorfilmforskningen. Dette kapittelet utgjør grunnlaget for dybdeanalysen av de seks norske horrorfilmene i oppgavens hoveddel. Når dybdeanalysen foretas vil filmene bli gruppert – og diskutert –parvis, som utgjør tre distinkte grupper; horrorfilmens tidlige fase, representert ved *Mørkets Øy* og *Villmark*. Den etablerte fase, representert ved *Fritt Vilt*-filmene, og sist den sene fase bestående av *Rovdyr* og *Død Snø*. Teorien som forekommer i teorikapittelet, vil også danne grunnlaget for identifiseringen av den norske horrorfilmens særegenhet i kapittel 4, som følger etter dybdeanalysen av de seks hovedfilmene. I oppgavens avsluttende kapittel, hvor jeg oppsummerer kort hva jeg har gjort – og ikke har gjort, vil teorien bli brukt til til en siste, kort, analyse av *Naboer*.

Filmene vil ikke bli analysert i lys av samtlige teorier, da dette ikke er hensiktsmessig og plasskrevende. Det vil derfor bli valgt ut en hovedteori som vil bli benyttet på hver film, som utgjør størsteparten av analysen. Teorivalget er basert på at hver film – eller gruppering – inviterer til forskjellige teoretiske innfallsvinkler. To teorier vil derimot følge diskusjonen av samtlige filmer – én av to sjangerteorier og den historisk-strukturalistiske forskningen.

1.2 - Teoretiske perspektiver og utvalgt litteratur

Følgende teoretiske perspektiver har blitt valgt ut til besvarelse av problemstillingen, og er gjengitt detaljert i kapittel 2.

Historisk forskning på horrorfilmsjangeren. Her undersøkes historiske utviklingstrekk av sjangeren opp gjennom historien. Gjennomgangen fokuserer på sjangerens fenomenologi, tematikk og narrativ opp gjennom historien som sitt hovedfokus. Som aktuell litteratur i denne sammenheng har jeg valgt ut Andrew Tudor og hans bok *Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror movie* (Tudor, 1989).

Sjangerteori har lang tradisjon i litteraturen, og har blitt overført til filmen. Sjangerbegrepet har blitt brukt på et mangfold av måter, og som egen filmteori ble den ikke introdusert før rundt midten av 60-tallet. To sjangerteoretikere er valgt ut til som relevante; John Cawelti, og hans artikkel *Chinatown and generic transformation in recent American films* (Cawelti,

2003). Rick Altman supplerer den andre sjangerteorien med boken *Film/Genre* (Altman, 1999).

Kjønn- og seksualitetsperspektivet som analytisk verktøy er like gammel som filmen selv. Opprinnelig var det ikke et feministisk prosjekt tilknyttet teorien, men på 70- og 80-tallet fikk den en renessanse i forbindelse med psykoanalysen, og ble med dette satt i sammenheng med et feministisk perspektiv. To feministiske teoretikere skal benyttes; Linda Williams, som lar seg sterkt inspirere av Laura Mulveys artikkel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Mulvey, 1999). Den andre Carrol Clover med sin *Disse* skal overføres til – og sammenlignes med – den norske horrorren.

National cinema-perspektivet som egen teori står ikke like sterkt i motsetning til de andre teoriene gjengitt, og hva begrepet omfatter er preget av debatt. Jeg har valgt ut to teoretikere som er relevante for denne oppgavens problemstilling; Andrew Higston og artikkelen *The Concept of National Cinema* (Higston, 2002), og Mette Hjort og artikkelen *Themes of Nation* (Hjort, 2000).

Siste teoretiske paradigme som skal benyttes er resepsjonsforskning. Også her er det valgt ut to teoretikere. Den første er Noël Carroll og hans bok *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart* (Carroll, 1990), og den andre er Yvonne Leffler og boken *Horror as pleasure* (Leffler, 2000). Hun er valgt ut med bakgrunn i at hun går i opposisjon med Carroll, og supplerer med det en divergerende innfallsvinkel.

Oppgaven er delt opp i fem kapitler, og disposisjonen er som følger:

Kapittel 1 – Innledning

Oppgavens problemstilling og omfang defineres, sammen med bakgrunnen for valg av masterprosjektet og metoden som anvendes i oppgaven. En kort skissering av utvalgt teori følger, før en gjennomgang av horrorfilmens historie gjøres. Denne strekker seg fra sjangerens opprinnelse gjennom dens mest profilerte perioder. Den sjangerhistoriske konteksten til tre av Norges naboland, England, Sverige, og Danmark er inkludert.

Kapittel 2 – Horrorfilmforskningen og teoretiske paradigmer

Her gjennomgås de forskjellige teoretiske perspektivene som skal figurere i oppgaven. Fem forskjellige paradigmer, som tradisjonelt har blitt knyttet opp mot horrorfilmen, er valgt ut.

Innenfor disse igjen er et knippe sentrale premissleverandører og deres teori valgt ut. Disse blir skissert med egne ord, og reflektert over med tanke på bruksmetode på de norske horrorfilmene.

Kapittel 3 – Det norske horrorfilmkorpuset

Kapittel 3 er utgjør oppgavens hoveddel. Her grupperes de seks horrorfilmene sammen i tre par, som utgjør norsk horrorfilms tidlige, etablerte og sene fase. Filmene er: *Mørkets Øy* (Diesen, 1997), *Villmark* (Øie, 2003), *Fritt Vilt* (Uthaug, 2006), *Rovdyr* (Syversen, 2008), *Fritt Vilt 2* (Stenberg, 2008), *Død Snø* (Wirkola, 2009). *Skjult* (Øie, 2009) blir kort reflektert over for seg selv. Det er disse titlene som utgjør Norges horrorfilmkorpuser.

Teoriene skissert i kapittel 2 blir her anvendt som verktøy for en dybdeanalyse av filmene. Forskjellige teorier anvendes på hver film, da forskjellige aspekter ved hver film peker seg ut relevante for analyse. To teorier benyttes dog i sammenheng med alle tre grupperingene av filmer, Andrew Tudors og Rick Altmans. Tudor brukes for å belyse hvordan filmene forholder seg *historisk* til horrorsjangeren, og internt til hverandre. Altmans teori med den hensikt å belyse hvordan filmene forholder seg til sjangerens velkjente struktur og konvensjoner.

Kapittel 4 – National cinema og norsk horror

Kapittel 4 anvender også teori fra kapittel 2. Her sammenlignes de individuelle horrorfilmene, inkludert *Skjult*, med andre filmer fra samme produksjonsperiode. Sammenligningen vektlegger to perspektiver, budsjett og statlig støtte. Dette for å greie ut om de norske filmene følger trenden med lave budsjetter, og for å skissere hvordan det norske støtteapparatet har forholdt seg til den populærkulturelle horrorsjangeren. Siste del av kapittelet analyseres det hvordan de norske filmene tematiserer nasjonal identitet, gjennom blant annet en invertering av norske tradisjoner.

Kapittel 5 – Oppsummering og særtilfellet Naboer

I oppgavens siste kapittel vil jeg kort oppsummere og reflektere over hva jeg har gjort, og hvilke funn jeg sitter igjen med. Som absolutt siste del i oppgaven, vil jeg veldig kort diskutere filmen *Naboer* (Sletaune, 2005) som et særtilfelle innen norsk horrorfilm, og

hvordan denne forholder seg til horrorsjangeren. Også denne diskusjonen vil benytte teori fra kapittel 2, men analysen vil ikke være like omfattende som filmene gjennomgått i kapittel 3.

1.3 - Horrorfilmens fødsel og sjangerens historie i USA

Som en kontekst for den norske horrorfilmen, foretar jeg her en kort historisk skisse av horrorsjangerens fødsel, og historie i USA, England, Danmark, Sverige og Norge.

Horror som fortellergrep er like gammelt som filmen selv, og var en videreføring av tematikken fra litteraturens gotiske sjanger. Forfattere som Horace Walpole og hans fortelling *The Castle of Otranto* (1765) blir ofte fremstilt som en av de første litterære verkene innen den gotiske litteraturen. Gotisk litteratur kjennetegnes av de samme virkemidlene som vi finner igjen i horrorfilmen; overnaturlige fenomener, fryktinngytende lokasjoner og et prominent mysterium. Et estetisk brudd som ble introdusert med den gotiske litteraturen, var at den henviste seg til følelsen og ikke hjernen – et trekk som er sentralt ved horror. Andre navn som ofte hentes frem som litterære pionerer for horror er Edgar Allan Poe med sine fortellinger om det mystiske og makabre. Novellen *The Pit and the Pendulum* (1842) og diktet *The Raven* (1845) eksemplifiserer stemningen og konstruksjonen av en økende grad av frykt ettersom fortellingen skrider frem. En forfatter fra samme litterære periode blir inspirasjon for en helt egen undersjanger av horror, vampyrfilmen, etter romanen *Dracula* (1897) – Bram Stoker. Andre velkjente gotiske litterære verk er *Frankenstein* (1818) av Mary Shelley, og *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) av Robert Louis Stevenson.

Magikeren Georges Méliès var allerede opptatt av det fantastiske gjennom sitt yrke, og han lagde filmer i alle sjangere helt fra filmens opprinnelse. Hans produksjoner styrte innholdet bort fra samtidens dokumentariske og hverdagslige innhold, til historier om det fantastiske. Allerede så tidlig som i 1896 lager Méliès filmer av typen *Le manoir du diable* som innehar en symbolikk som i ettertiden fremstår som en klisjé i forbindelse med horrorfilmer gjennom filmhistorien: en flaggermus som flyr inn i et gammelt slott.

Den viktigste filmhistoriske bevegelsen som tematiserer det imaginære og skrekkelige ankommer nesten to tiår etter Méliès første bevandring med tematikken – den tyske ekspresjonismen. Produksjoner som benyttet fantastiske elementer hadde stor plass i den tyske stumfilmperioden, men det var ekspresjonismens anti-realistiske prosjekt som skulle

løfte filmen opp til en kunststart. Ekspresjonismen hadde en utpreget stil med stilisert mise-en-scene, teatralisk skuespill og kulisser dominert av skjeve- og skarpe vinkler. Ekspresjonismens estetikk er godt synlig i bevegelsens mest kjente titler, som *Der Golem* (Galeen & Wegner, 1915), *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene, 1920) og *Nosferatu* (Murnau, 1922). I USA eksperimenteres det også med horror som tema, hvor de mest velkjente produksjonene er filmene til 'The Man of a Thousand Faces' – Lon Chaney.

Dog er det arven etter ekspresjonismen som legger grunnlaget for horrorsjangerens definitive fotfeste i filmhistorien, når Hollywood begynner produksjon av horrorfilm. Her videreføres mye av ekspresjonismens estetikk, som den største inspirasjonskilde for Hollywood, og spesielt i produksjonene til Universal Pictures. Dette har sammenheng med at flere prominente aktører fra den tyske ekspresjonismen emigrerte til USA, blant annet fotografen Karl W. Freund, som videreførte estetikken fra ekspresjonismen. Perioden er omtalt som den gotiske innen horrorfilm på bakgrunn av filmenes tematiske tilknytning til den gotiske litteraturen. Amerikanske horrorklassikere som *Dracula* (Browning, 1931) og *Frankenstein* (Whale, 1931) viser direkte den litterære inspirasjonen.

Under, og spesielt etter 2.verdenskrig går, horrorfilmen bort fra sine gotiske røtter, og introduserer ny tematikk inspirert av samtiden – atomtrusselen. Også universets ukjente dimensjon ble en viktig tematikk, og det ytre rom gir grobunn for en rekke trusler i horrorfilmen. Viktige titler i denne perioden er *Cat People* (Lewton, 1942), mens *The Day the Earth Stood Still* (Wise, 1951) og *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956) begge spiller på trusselen fra det ytre rom, men som også har blitt stående som metaforer for den røde trusselen, kommunismen. Mot slutten av 50-tallet skjer det et viktig skifte innen sjangeren. Den amerikanske sensurens effektivitet svikter, og horrorsjangeren endrer seg til å profitere maksimalt på dette.

Fra 60-tallet og utover blir sjangeren nesten utelukkende synonymt med raske, kostnadseffektive produksjoner, som har ungdommen som sin største målgruppe. Enda en sterk pådriver for utviklingen er ankomsten av det sterkt sensurerte TV-mediet. Horrorfilmer vist på kino kunne tilby et høyt nivå av eksplisitt innhold, som var totalforbudt på TV. Fra denne perioden og fremover akselerer den amerikanske horrorfilmproduksjonen med stort momentum. Fokuset skifter fra å behandle horrortematikk med like stort alvor som andre

sjangere, og nå er det ”explicit content”, som sex og vold som gjelder. Denne trenden kan også i stor grad spores i dagens produksjoner.

Selv om sjangeren går mot billige produksjoner, kommer blant annet Hitchcocks *Psycho* (1960) i denne perioden. Denne filmen blir viktig for utviklingen av horror fremover, fordi den introduserer filmhistoriens mest kjente psykopat og hans jakt på uskyldige kvinner. Også regissøren Roger Corman er aktiv i denne perioden, og bringer sjangeren tilbake til den gotiske litteraturen, med en rekke adaptasjoner av Edgar Allan Poes verker, som eksempelvis *The Masque of the Red Death* (Corman, 1964). Han lager også den velkjente *The Little Shop of Horrors* (1960). Corman starter også et eget produksjonsselskap som finansierer flere 70-talls exploitationfilmer. Dette tiåret kommer filmen *Night of the Living Dead* (Romero, 1968), som er stamfaren til en undersjanger innen horror, zombiefilmen. I likhet med Brownings *Dracula* fra 1931, skapte Romeros film en horrorfilmtrussel som fortsatt er med oss i dag, som også den norske horrorfilmen har eksperimentert med i filmen *Død Snø* (Wirkola, 2009).

Fra 70-tallet og utover, med dyrkingen av explicit content, oppstår termen exploitation – og dens mange variasjoner. Filmer som Tope Hoopers *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) og John Carpenters *Halloween* (1978) starter ytterligere en subsjanger, som har vist seg uhyre populær for horrorfilmen i ettertiden. Her spores arven etter *Psycho*, hvor trusselens natur er en mentalt forstyrret antagonist – slasherfilmen er født. Fra 70-tallet og utover 80-tallet, er dette undersjangeren som definerer horrorfilmen. Velkjente titler som *Friday the 13th* (Cunningham, 1980) og *A Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984) er gode eksempler på slasherfilmer som ble veldig populære – og som fikk en uendelig mengde oppfølgere. Enkelte titler melder seg ut av trendene som dominerer tiåret. Ridley Scott lager *Alien* i 1979, og bringer tankene tilbake til 50-tallets horrortematikk. Det samme gjør John Carpenter, med sin film *The Thing* (1982), som er en remake av *The Thing from Another World* fra 1951 (Nyby).

Horror på 90-tallet er preget av at sjangeren har blitt utvasket gjennom en rekke oppfølgere av populære filmer fra 80-tallet. Den viktigste trenden som bemerker seg dette tiåret, er en selvrefleksiv og parodisk horror. Undersjangeren splatter, som benytter blod og vold som slap-stick er én type ny horrorfilm. Peter Jacksons tidlige filmer *Bad Taste* (1987) og *Braindead* (1992) utviser denne eklektiske blandingen av uttrykk. Andre halvdel av 90-tallet fortsetter med den selvrefleksive horrorfilmen. Wes Craven, som var en aktiv regissør av horrorfilmer på 80-tallet, returnerer til sjangeren med en ny vri. Med filmen *Scream* (1996)

demonstrerer han hvordan man kan invertere – og spille på – sjangerens velkjente konvensjoner, og effektivt skape en ny og original horrorfilm.

Etter millenniumsskifte domineres sjangeren av nyinnspillinger av blant annet asiatiske-, men også flere eldre amerikanske horrorfilmer. *The Ring* (Verbinski, 2002) er et eksempel på en vellykket amerikansk nyinnspilling av den japanske *Ringu* (Nakata, 1998). Amerikanske horrorfilmer som gis remake i denne perioden er utallige, og det ser ikke ut til å stoppe i nærmeste fremtid. Hittil har det kommet nyinnspillinger av blant annet *The Texas Chainsaw Massacre* (Nispel, 2003) og *Dawn of the Dead* (Snyder, 2004). Fremveksten av enda en undersjanger har også bemerket seg i dagens horrorfilm, som har blitt døpt 'torture porn'. Dette er filmer som vektlegger samme fokus på vold og sex, men også inkluderer en høyere grad av brutalitet og tortur. En av de første filmene som vektla denne formen for brutalitet var *Saw* (Wan, 2004) – som har fått en rekke oppfølgere allerede – og *House of 1000 Corpses* (Zombie, 2003).

1.4 - Horrorfilmens historie i England, Sverige, Danmark og Norge

Den amerikanske filmindustrien er den største produsenten av horrorfilmer. I denne sammenheng er det lett å glemme at horrorfilm, på tross av sin populærkulturelle konnotasjon, også har blitt produsert i andre nasjoner. Både England, Sverige og Danmark har en lang og sterk filmtradisjon, som har beskjeftiget seg med horror – i større eller mindre grad – gjennom filmhistorien.

Britiske Hammer Film Productions utmerker seg i denne sammenheng. Startet i 1934, lagt død under krigen, men gjenoppstod i 1947.³ På midten av 50-tallet fant selskapet formelen som skulle vise seg vellykket – horror. *The Quatermass Xperiment* (Guest, 1955) ble – til stor overraskelse – en populær film. Hammer Films, populært kalt 'Hammer Horror', hadde funnet sin nisje. Over tid ble selskapet velkjent for "low-budget thrills, an abundance of blood and gore, and scantily clad young women" (ibid). Første film var *The Curse of Frankenstein* (Fisher, 1957), med Christopher Lee og Peter Cushing på rollelisten - som begge skulle bli en av Hammer Films mest kjente fjes. Året etter kom *Dracula* (Fisher, 1958) - den første av åtte filmer om karakteren. Oppfølgere ble en av kjennetegnene ved selskapet, og det var ikke bare

³ Encyclopædia Britannica Online (Hammer films): <http://search.eb.com/eb/article-9106414>

Dracula-myten som ble utnyttet. Hele seks oppfølgere til *The Curse of Frankenstein* ble produsert mellom 1959 og 1974. Dessverre klarte ikke selskapet å holde på publikums interesse utover 70-tallet. Hammer Films siste produksjon var en nyinnspilling av Alfred Hitchcocks *The Lady Vanishes* (Page), og ble sluppet i 1979. Den britiske horrorfilmen lot seg også inspirere av den gotiske litteraturen. Hammer Films blir dermed ansvarlig for en gotisk 'bølge' også i Europa gjennom sine produksjoner. Som en generelt trekk ved den britiske horrorfilmen, kan man det dermed konkluderes med at det er arven etter den amerikanske, gotiske perioden, som blir stående som den helt klart mest utforskede horrortematikken.

Skandinavia er også langt fra ubeskjeftiget med horrorfilm. I Danmark er det regissøren Carl T. Dreyer som først beskjeftiger seg med sjangeren. Hans filmer handlet ofte om heksekunst, det overnaturlige, og kontrasten mellom godt og ondt.⁴ Allerede året etter å ha regissert sin første film, kommer *Blade af Satans bog* (ca 1920). Den er basert på et litterært verk og omhandler blant annet heksekunst og en personifisering av djevelen selv (Schneider & Williams, 2005, ss. 296-298). Den første og definitive bevandringen i horrorfilmsjangeren, finner vi i Dreyers film *Vampyr* fra 1932, som tematiserer vampyrmyten. Filmen blir en nordisk konkurrent til Tod Brownings *Dracula* fra året før. Dreyers film er også mer eksplisitt, med filmhistoriens første on-screen staking av en vampyr (ibid). Det er samtidig viktig å påpeke at det er kun regissøren Dreyer som er filmens tilknytning til Danmark. *Vampyr* ble filmet i Frankrike – og dialogen er på tysk.

Videre opp igjennom den danske filmhistorien er det ikke veldig mange titler som kan knyttes til horrorsjangeren, med unntak av enkelte produksjoner spredd utover. *Reptilicus* (Bang, 1961) spiller på monsterfilmene av typen *Godzilla* (Honda, 1954). Det finnes enkelte andre titler som kan trekkes inn i forbindelse med horrorsjangeren, men ikke ulikt norsk filmproduksjon, er det ikke før på midten 90-tallet at dansk horrorfilm kommer for full fart. Dette har sammenheng med den vellykkede horrorfilmen *Nattevagten* (Bornedal, 1994). Etter dette kommer det påfallende mange titler som kan knyttes opp mot horrorbegrepet, og spesielt stor vekst kan spores post 2000. Det er altså ikke en spesiell horrorfilmtradisjon innen dansk filmproduksjon gjennom historien heller, med unntak av noen få produksjoner.

Svensk filmindustri begynte også tidlig å beskjeftige seg med horrortematikken. Victor Sjöström lot seg inspirert av verkene til Selma Lagerlöf og lagde filmen *Körkarlen* (Sjöström,

⁴ Encyclopædia Britannica Online (Dreyer, Carl Theodor): <http://search.eb.com/eb/article-9031195>

1921), som tematiserer det overnaturlige.⁵ I likhet med dansk filmproduksjon er det store hopp mellom hver film som kan plasseres inn i en horrorkontekst. Den mest prominente svenske filmskaperen gjennom historien, Ingmar Bergman, skal bli regissøren som også laget den første helsvenske horrorfilmen. *Jungfrukällan* (1960) er film som defineres som horror. En interessant detalj er at Wes Craven lot seg inspirere av Bergmans film når han lagde *The Last House on the Left* (1972), og vi ser et eksempel på en amerikansk horrorfilm som er inspirert av en av de tidlige skandinaviske horrorfilmene. Også Bergmans *Vargtimmen* (1968) innehar elementer som er innenfor horrorfilmens tematikk. I perioden 1970-1990 kommer det en rekke svenske co-produksjoner med andre land, men ingen utpregede helsvenske horrorproduksjoner. I likhet med Danmark kommer det flest horrorfilmer mot slutten av 90-tallet. Nasjonen får sin første splatterfilm med *Evil Ed* i 1997 (Jacobsson), og post 2000 kommer flere kortfilmer og langfilmer, som inneholder tematikk som kan knyttes opp mot horror. Sverige har heller ingen utpreget produksjon av horrorfilmer gjennom historien, men de har absolutt eksperimentert med sjangeren ved en rekke anledninger. I likhet med Danmark, er det først i nyere tid at sjangeren har fått et solid fotfeste, med et økende antall produksjoner også i Sverige.

Norge, på sin side, er fraværende som produsent av horrorfilm, med ett eneste unntak: filmatiseringen av André Bjerkes roman *De Dødes Tjern* fra 1958 (Bergstrøm). Filmen utgjør norsk filmindustriens eneste erfaring med sjangeren, før det mot slutten av 1990-tallet produseres en norsk film som omtales som horror – *Mørkets Øy*. Etter millenniumsskiftet kan det spores en stor endring i norsk filmindustri, hvor bransjen har nytt sterk medvind, med økte produksjonsantall og et håndverksmessig kvalitetsløft. I samme periode sementerer også den norske horrorfilmsjangeren seg med flere produksjoner, som eksplisitt er skrevet, produsert og markedsført som horror.

⁵ Encyclopædia Britannica Online (Sjöström, Victor): <http://search.eb.com/eb/article-9068059>

Kapittel 2. Horrorfilmforskningen og teoretiske paradigmer

Innledning

Horrorfilmen har på tross av sin status som lavbudsjettproduksjon, med alt det innebærer av dårlig skuespill, billige effekter og sterke trang til ”exploitation”-tematikk, ikke blitt oversett som eget akademisk forskningsfelt innen filmvitenskapen. De akademiske angrepsvinklene er utallige, og jobben med å skape en tilnærmet komplett oversikt over arbeidet som er gjort på horrorfilmen innen filmvitenskapen, har ingen hensikt for besvarelsen av denne oppgavens problemstilling. Det jeg derimot skal gjøre er å skissere noen sentrale premissleverandører innenfor forskningen på horrorfilm, og skissere kort de forskjellige teoretiske paradigmene som har vært de største aktørene. I denne sammenheng har jeg valgt ut en håndfull teoretikere som, er sentrale innenfor sitt eget paradigme.

Hensikten med den teoretiske gjennomgangen er todelt. For det første ønsker jeg, som nevnt, å gjøre det klart hvilke perspektiver som utgjør de mest sentrale arbeidene gjort av filmvitenskapen på horrorfilmsjangeren. Filmhistorisk er horror som tema like gammel som filmmediet selv, men som sjanger har den gjennomgått mangfoldige endringer når det kommer til hva den tematiserer og hvordan den gjør det. Legger vi en grunnleggende sjangerforståelse til grunn, er eksempelvis westernsjangeren lett gjenkjennelig med sine veletablerte visuelle elementer – slettelandskap, klær, skytevåpen og historisk setting – mens horror på sin side er en mer omfattende betegnelse på filmer, som har som prosjekt å innstille en eller annen form for frykt hos tilskueren. Horrorsjangeren har derfor teoretisk sett en uendelig mengde tematiske register å spille på. Gjennom filmhistorien viser nettopp horror en stor grad av tematisk utvikling, hvor en rekke undersjangerer oppstår som kjennetegnes ved sin helt egne tematikk. På bakgrunn av sjangerens mange inkarnasjoner gjennom historien, er en skissering av de mest sentrale teoretiske perspektivene hensiktsmessig for å orientere leseren – og ikke minst meg selv – i forskningen gjort på sjangeren.

Den andre grunnen for en orientering i forskningen er skisseringen av hvilke teoretiske paradigmer denne oppgaven skal benytte seg av. I gjennomgangen vil jeg reflektere over styrker og svakheter ved de forskjellige teoriene, og relevansen i forhold til oppgavens problemstilling. Dette betyr ikke at oppgaven vil basere seg på en eller flere av tradisjonene i sin helhet. Tilnærmingen vil være mer eklektisk i sin utvelgelse, hvor jeg trekker ut

interessante aspekter fra flere teoretikere, som er relevant for min oppgave, mens jeg velger bort deler jeg ikke ønsker å benytte meg av, eller som tar for seg sider ved filmene jeg ikke har til hensikt å undersøke i denne oppgaven. De teoretiske paradigmene som gjennomgås i dette kapitlet er; historisk-strukturalistisk forskning, sjangerteori, kjønn, seksualitet og feminisme, national cinema og resepsjonsforskning.

2.1 - Historisk-strukturalistisk forskning

Både den psykoanalytiske feminismen og resepsjonsforskningen, som gjennomgås senere, er begge tunge teoretiske tradisjoner som har blitt anvendt på horrorsjangeren. Andre akademiske tradisjoner baserer seg i liten grad på innviklede teoretiske perspektiver, men ser på horrorsjangeren i et mer praktisk- historisk lys. Andrew Tudors bok *Monsters and Mad Scientists – A Cultural History of the Horror Movie* (1989) er et eksempel på denne type forskning. I boken foretar Tudor en strukturalistisk gjennomgang av samtlige horrorfilmer sluppet i England mellom 1931 og 1984, som utgjør totalt 990 filmer (Tudor, 1989, s. 6). Hans gjennomgang undersøker horrorsjangerens mer generelle utvikling gjennom historien, og hvilke trusselbilder som er fremtredende til forskjellige tider. Undersøkelsen tar ikke noe standpunkt til sjangerens estetiske kvalitet, eventuelt mangelen på dette, men har som formål å forstå sjangerens utvikling. Tudor Teoretiske undersøkelser av denne typen, argumenterer Tudor, er en av de mer vanlige metodene å belyse horrorsjangeren på, fordi sjangerens lavbudsjettstatus ikke gjorde seg fortjent til en mer 'avansert' undersøkelse. I nyere tid, spesielt med oppblomstringen av det psykoanalytiske paradigmet, har dette endret seg til at psykoanalysen har blitt det fremste verktøyet for å analysere horrorsjangeren som representasjon for menneskets fortrenge sider; "Horror movies, as collective nightmares, illustrate that process at work; they represent 'the return of the repressed'" (ibid).

Tudor tar avstand fra, og plasserer seg i forhold til, den psykoanalytiske tradisjonen. Innvendingene mot det psykoanalytiske er i følge han selv todelt. Teoriens første problem, skriver Tudor, er at den er en analytisk praksis som tar for gitt sin egen teoris troverdighet, for så å forsøke og innarbeide så mange kulturelle tradisjoner som mulig inn under denne (Tudor, 1989, s. 3). Dette er på ingen måte en ny praksis – som teoretikere forsøker vi til enhver tid å konstruere forklaringer gjennom å flette de inn i spesifikke teorier. Hovedproblemet med

psykoanalysen, slik Tudor ser det, er at de samme begrepene som teorien benytter seg av er de samme begrepene som benyttes for å konstruere den fortolkende tekstlesningen; "[...] the terms of the explanatory theory are also the terms in which the analyst's interpretative readings are constructed. The framework therefore invites to 'revelatory reading', uncovering concealed significance" (ibid). Denne praksisen med å utlede underliggende betydning ut fra kulturelle tekster leder til Tudors andre innvending; denne formen for analyse krever en esoterisk lesing av tekstene den søker å analysere. Dette, mener han, er en form for lesning som ikke er del av det gjengse publikums *bevisste* fortolkningsapparat. Han fordømmer derimot ikke psykoanalysen som teoretisk praksis, men stiller seg sterkt i opposisjon til å se kulturproduksjoner som en type "felles underbevissthet". finner fordi "[...] such a perspective fails to conceptualize the genre audience as anything more than a homogeneous assembly of psychoanalytic dupes" (ibid).

Andrew Tudors eget prosjekt er av en enklere karakter, og i direkte opposisjon til innvendingene han hadde til psykoanalysen. Om sitt eget arbeid skriver han:

"If one seeks, as I do, to sustain a non-reductive view of popular culture, to conceive of it as an 'embedded' feature of social life, as simultaneously both symptom *and* cause, reflection *and* articulation, language of ideological production *and* reproduction, then it is the taken-for-granted and non-esoteric features of the genre-language that are fundamental to that understanding" (Tudor, 1989, s. 5).

Fremgangsmåten han benytter seg av for å gjøre dette, er å konstruere en håndfull strukturalistiske begrepspar knyttet spesifikt til horrorsjangeren, hvis oppgave er å analysere frem trusselens natur i horrorfilmer i perioden 1931-1984. Dette er viktig, argumenterer Tudor, fordi trusselen er det mest sentrale aspektet ved horror over noe annet, og at ved å studere trusselbildet vil andre generelle trender innenfor horrorsjangeren krystallisere seg (Tudor, 1989, s. 8). Begrepsparene er konstruert som motsetninger på hver sin side av en skala, men begrepene er ikke absolutte - hver ytterpol skal sees på som en bred tendens innen sjangeren.

Begrepsparene har som formål å identifiserer horrorfilmens fenomenologi – hvordan de individuelle filmene forholder seg til verden (Tudor, 1989, ss. 8-12). Begrepene har jeg fritt

oversatt til norsk. Overnaturlig/sekulær en av de viktigste distinksjonene i sjangeren. Begrepsparet beskriver trusselens natur som enten av en overnaturlig opprinnelse, eller en naturlig forekomst i vår egen verden. Begrepene ekstern/intern begir seg litt mer ut i periferien med et noe vanskeligere. Disse skiller mellom trusselens forhold til mennesket, om det kommer utenfra, eksempelvis utenomjordiske vesener, eller om det har opprinnelse i mennesket (ibid). Psykopaten og karakterer besatt av demoner er klassiske eksempler på en intern trussel. Det siste begrepsparet er i likhet med det første lett identifiserbart. Autonom/avhengig skiller om trusselen bare er tilstede uavhengig av menneskeheten, autonom. Vampyrer, romvesener – skapninger som ikke er et resultat av menneskelig handling. Hvis trusselen er avhengig av menneskeheten, er den enten et direkte- eller indirekte resultat av en menneskelig handling. De klassiske monstrene Frankenstein og Godzilla er eksempler på et ”avhengig” forhold, den ene et direkte- og den siste et indirekte resultat av menneskets uheldige tukling.

Tudor benytter disse begrepsparene på en lettfattelig måte i sitt arbeid. I bokens tidlige kapitler går han igjennom horrorfilmhistorien fra 1931 til 1984, med begrepene som styrende termer for hvordan sjangerens trusselbilde har artet seg i denne perioden. Generelt sett har trusselutviklingen fulgt følgende trend: I den tidlige horrorfilmfasen, som strekker seg fra årene 1931-1946, er det den gale vitenskapsmannens rampestreker som regjerer (Tudor, 1989, s. 27ff). I denne perioden er det begrepskombinasjonen ekstern-avhengig som dominerer, hvor vitenskapsmannens tukling resulterer i opprettelsen av filmenes trussel. *Frankenstein* (Whale, 1932) og monsteret ved samme navn, eksemplifiserer en ekstern trussel (monsteret), som er skapt av mennesket (avhengig).

På 50-tallet endrer horrorfilmens tematikk seg i tråd med endringer i verdensbildet. Begrepsparet ekstern-avhengig har blitt satt til side for kombinasjonen ekstern-sekulær. Det autonome/avhengige aspektet er ikke lenger av like stor relevans i 50-tallets trussel fra verdensrommet, en trussel som ikke er skapt av- eller har noen form for avhengighetsforhold til oss. Dette resulterer i at kombinasjonen ekstern-sekulær blir den ledende begrepskombinasjonen. På 60-tallet jevner trusselbildet seg mer ut, og bærer preg av å være i en overgangsfase. Ekstern-overnaturlig, ekstern-sekulær og intern-sekulær er så godt som likt representert. Mot slutten av tiåret har det derimot pekt seg ut en trend hvor den interne-sekulære kombinasjonen er sterkt stigende. Det er i denne kombinasjonen at undersjangeren

innen horror, slasher, lar seg plassere. Prototypen på denne begrepskombinasjonen er *Psycho*. Dette er en mann ødelagt av sitt eget sinn, en trussel som eksisterer i mennesket selv (intern), og som har en naturlig forklaring (sekulær). Denne trenden blir klarere utover 70-tallet. Ved siden av en stor representasjon av ekstern-overnaturlig, med britiske Hammer Films utallige Dracula-produksjoner som en av de større bidragsyterne, er også den interne-sekulære trusselen fortsatt økende. I siste del av den historiske gjennomgangen av trusselbildet, 1980, utgjør intern-sekulær trusselen nesten halvparten av alle horrorfilmtrusler. Uten nærmere undersøkelse av sjangeren siden utgivelsen av Tudors arbeid, kan vi allikevel konkludere med at den samme begrepskombinasjonen fortsatt er en meget populær trussel å benytte seg av i horrorfilm.

Den siste spådommen presenterer også et interessant perspektiv som jeg finner relevant i den følgende analysen av de norske horrorfilmene. Tudors begreper og historiske gjennomgang, gir en god kvantitativ oversikt over de mest sentrale horrorfilmenes trussel. Dette er data jeg ønsker å benytte meg av når jeg skal identifisere den norske horrorfilmen i et internasjonalt perspektiv. Samtidig er Tudors begreper et verktøy som vil være til nytte når jeg skal se på de norske tekstene som autonome produksjoner. Dog skal jeg ikke følge begrepene blindt, fordi det etter min mening også er enkelte svakheter med Tudors arbeid. For det første er det klart at begrepene ikke er uangripelige, ei eller automatisk anvendelige på enhver film eller filmhistorisk periode. Når han benytter seg av begrepene i sin historiske gjennomgang velger han selv hvilke begreper som passer best til den gitte periode. Ved å se tilbake på den korte historiske skissen over, går han fra å fokusere på trusselens avhengighet av mennesket over til å fokusere på det sekulære aspektet i overgangen fra 40- til 50-tallet. Dette finner jeg problematisk siden det omgår en del vanskelige kategoriserings spørsmål, som eksempelvis om trusselen i en film som *Frankenstein* er overnaturlig eller sekulær. Tudor nevner dog kort at samtlige mad-scientist filmer er sekulære: "All external/dependent cases in which the threat is secular revolve around mad-scientist themes [...]" (Tudor, 1989, s. 30). Dette illustrerer at disse begrepene ikke kan tas som absolutter, men er høyst tøyelige begreper. Jeg finner også bruken av begrepene divergerende og til tider inkonsekvente. I sin gjennomgang kategoriserer Tudor trusselen fra rommet som sekulær, mens han kategoriserer eksempelvis zombietrusselen som overnaturlig. Dette er kanskje en ufortjent næranalyse av hans begreper, men jeg finner det allikevel interessant hvordan han uten videre argumentasjon ser en trussel fra det ytre rom som sekulær, mens skapninger som zombier som overnaturlige. Det er like

lite sekulære bevis for både romvesener og zombier, og i så måte burde de befinne seg i samme kategori.

I bokens femte kapittel tar Tudor for seg sjangerens narrative struktur. Han starter med å liste opp, i god strukturalistisk tradisjon, et sett med begreper som står i opposisjon til hverandre, hentet ut fra filmene som ble gjennomgått i bokens tidligere kapitler. Disse begrepene spiller en aktiv rolle i forståelsen av de tre forskjellige ”horrornarrativene” Tudor etablerer tidlig i kapittel fem. Disse tre narrative har Tudor døpt; ”knowledge narrative”, ”invasion narrative” og ”metamorphosis narrative”. Samtlige variasjoner er tilstede i horrorfilmhistorien til enhver tid, men den dominerende narrative i sjangerens tidlige fase er ”knowledge” og ”invasion” frem til 60-tallet, før ”metamorphosis” blir regjerende i etterfølgende år (Tudor, 1989, s. 81ff).

Tudors opposisjonelle begreper er hentet ut fra de horrorfilmene han allerede har gjennomgått, og er typiske motsetninger man finner i sjangeren. Motsetningene er ikke gitte termer, men kan være så godt som alt så lenge funksjonen er at det utgjør to motstridende poler. Den ene siden representerer balanse og den andre ubalanse, ”fra *ekvilibrium* (likevekt) via *disekvilibrium* (ulikevekt) til et nytt, annerledes ekvilibrium”, slik Gripsrud siterer fra Todorov (Gripsrud, 2007, s. 194). Motsetningsbegrepene tar form som eksempelvis liv/død, normal/abnormal, og mentalt frisk/mentalt syk. Disse plasserer han så inn i de forskjellige narrative han har identifisert, for å illustrerer hvordan historien er strukturert.

Knowledge narrative baserer seg på at oppdagelsen av en form for kunnskap er den utløsende årsaken (anslaget), som skaper ubalansen som må rettes opp. Denne kunnskapen har som funksjon å mediere mellom de to motstridene begrepene, der den på den ene siden er opphavet til ubalansen, og på den andre siden samtidig innehar løsningen for å opprette balanse igjen (ibid). Tudor bringer frem vitenskapsmannen som oftest var å finne i horrorfilmens tidlige periode, men som fortsatt er en sentral aktør i nyere horrorfilmer. I eksempelvis *The Evil Dead* (Raimi, 1981), figurerer det bokstavelig talt en bok som innehar både kunnskapen til å skape ubalanse, og nøkkelen for gjenopprettelse av balanse. Motsetningene i knowledge narrative er ofte representert med begrepene liv versus død, sekulære hverdag versus det overnaturlige og skjulte. Disse motsetningene har bakgrunn i at kunnskapen som ligger til grunn for ubalansen er et resultat av ”meddling in things that one

should not” (Tudor, 1989, s. 84), og at det i denne prosessene skapes motsetninger mellom det kjente sekulære og det ukjente overnaturlige, som bringes på banen av den ”forbudte” kunnskapen.

Invasion narrative er en forenklet versjon av knowledge narrative uten en aktiv handling som utløser ubalanse, og Tudor kategoriserer derfor denne narrative formen som den enkleste av de alle fordi trusselen her bare ankommer fra et ukjent sted. Forklaringen på trusselens motiver eller opprinnelse kan, men trenger nødvendigvis ikke, bli gjort rede for i denne formen. En invasion narrative kan derimot ha en løsning på trusselen som fortsatt baserer seg på en type kunnskap, som må oppdages før protagonistene kan gå til konfrontasjon og gjenopprette balanse. Ikke alle filmer ender med en opprettelse av en ny (ekte) balanse, men avslører i de avsluttende bilder at hele prosessen starter på nytt. Denne variasjonen kaller Tudor for en ”åpen” variant, og er en alternativ variant som forekommer i samtlige av de tre narrative formene. De respektive åpne-narrativene tar høyde for de filmene som viker bort fra en retur til normaltilstand, og kjennetegnes ved typiske åpne slutter (Tudor, 1989, s. 102). Den åpne varianten av invasion narrative forekommer hyppig, da trusselen ofte er langt utenfor menneskets kontroll – og evne til – å utrydde for godt. John Carpenters remake av *The Thing* (1982) eksemplifiserer en åpen invasion narrative. Trusselen ankommer uten innblanding fra menneskene, med unntak av at de selv bringer den inn på seg, og lager kaos. I filmens avslutning presenteres det ingen løsning på om monsteret er utryddet, eller fortsatt eksisterer i en av de to overlevende. Begrepene som står i kontrast til hverandre her (både lukket og åpen form) er mangfoldige, med bakgrunn i at invasion narrative er den simpleste formen, og fordi variasjoner i tematikk er stort. Ofte kontrasteres det normale mennesket versus det utenomjordiske abnormale, eller kultur versus natur (Tudor, 1989, s. 90ff). Disse kontrastene har bakgrunn i at invasion narrative ofte benytter seg av en trussel som har opphav i det ytre rom, og i den sammenheng er det naturlig å kontrastere det menneskelig versus det utenomjordiske. Samtidig er også kontrasten helse versus fremmed sykdom fremtredende.

Der invasion narrative var den simpleste av de tre narrative formene Tudor identifiserer, er den siste, metamorphosis narrative, den mest komplekse i følge han selv. Dette har bakgrunn i at denne også kan kombineres med de to tidligere formene. Anslaget her er likt en av de to foregående, enten knowledge- eller invasion narrative, men krever i tillegg at en metamorfose

finner sted. Denne metamorfosen manifesterer seg på en av to måter: en individuell metamorfose hvor enkeltindividet skifter til et monster, eller en kollektiv transformasjon hvor større grupper av individer endres. Smitten som gjør sivilisasjoner til siklende zombier er et eksempel på dette. At metamorphosis narrative tangerer de foregående, enten knowledge- eller invasjon narrative, har bakgrunn i hvilke stadie av metamorfosen fortellingen legger vekt på. Hvis *resultatet* av metamorfosen, monsteret, er det sentrale narrative elementet, foreligger en invasjon narrative på bakgrunn av monsterets ankomst og kaosspredning. Legges det derimot vekt på individene før metamorfosen, blir kunnskapen omkring transformasjonen et viktig aspekt, og med det tangerer den knowledge narrative. John Carpenters *The Thing*, som ble brukt som eksempel på en invasjon narrative, er også et eksempel på en film som både er metamorphosis- og invasjon narrative, fordi en av trusselens sentrale egenskaper er dens evne til å imitere mennesker gjennom en metamorfose. Historien i filmen velger bort et fokus på karakterene til fordel for metamorfosen som spectacle. Begrepene som står i opposisjon til hverandre i metamorphosis narrative er i stor grad basert på de to foregående narrative, men det bevisste versus det ubevisste figurer oftere. Dette knyttes opp mot metamorfosen, hvor resultatet ofte er at karakterens bevissthet er det siste som må gi tapt før metamorfosen er komplett (Tudor, 1989, s. 96f).

Andrew Tudors strukturalistiske forskning på horrorfilmhistorien er et arbeid jeg finner meget interessant i forbindelse med tekstanalysen jeg foretar meg i kapittel 3. Hans gjennomgang av både sjangerens trusselbilde og forskjellige typer narrative oppsett tangerer mitt prosjekt nært. Denne oppgavens formål er å undersøke den norske horrorfilmen kontra den internasjonale, og derfor vil Tudors funn utgjøre relevant data som kan støtte meg i dette arbeidet. I denne sammenheng er deler av Tudors arbeid valgt ut mens andre deler er valgt bort. Nærmere bestemt er det bokens fem første kapitler som er gjengitt i denne sammenheng. Om sin forskning er Tudor selv aktiv i å minne leseren om at gjennomgangen på ingen måte er uttømmende, og at hans begreper ikke er altdekkende. En annen påstand ville vært vanskelig å opprettholde fordi det er nettopp på dette feltet de mest åpenbare innvendingene mot Tudor er å finne, slik jeg begrunnet ovenfor. Derimot er hans datamengde såpass stor at selv om hans begreper er av generell karakter, sitter han allikevel igjen med viktige utviklingstrender i horrorfilmhistorien. Denne oppgavens omfang har ikke plass til å greie ut i videre detalj om den internasjonale horrorren når jeg senere skal foreta de komparative analysene, og jeg finner derfor hans arbeid tilstrekkelig til besvarelse av denne oppgavens problemstilling.

2.2 - Sjangerteori

Sjangerkritikken har en lang historie innen litteraturen, men innenfor filmvitenskapen ble den ikke introdusert før mot midten av 60- og tidlig 70-tallet. For filmbransjen var sjangerbegrepet tidlig benyttet for å organisere produksjonen og markedsføring. Kritikere benyttet også en type sjangerbegrep for å informere og veilede publikum (Cook, 2007, s. 253). Sjangerteoriens fremvekst skyldes en økende misnøye med at auteurteorien hadde blitt anvendt på Hollywoodfilmen, med det resultat at den populærkulturelle filmen også ble fremhevet som ”høykultur” (ibid).

Der auteur- og ideologikritikken benyttet seg av en lineær modell, hvor filmene enten var kunstnerens skaperverk eller et sosialt dokument, foreslo Tom Ryall på slutten av 70-tallet at sjangerkritikkens modell er delt opp i tre like viktige instanser; produksjon, kunstner og publikum (Cook, 2007, s. 254). Med bakgrunn i hvordan sjangerkonvensjoner artet seg i film, fungerer sjangerkritikken forskjellig for hver av de tre instansene. For produsenter av film er sjanger et rammeverk for strukturering av bl.a. stil og form. Som kritisk verktøy passet den også bedre enn auteurteorien, da sjangerkritikken var ute etter å identifisere repetisjon og mønster i film, i motsetning til personlig originalitet (ibid), et verktøy publikum – som tredje instans – drar nytte av som veileder til filmpreferanser.

Sjangerkritikken er preget av stor mangfoldighet og en rekke variasjoner når det kommer til både forståelse- og anvendelse av sjangerbegrepet. John Cawelti har foretatt en næranalyse av *Chinatown* (Polanski, 1974) i sin artikkel *Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films* (1979), hvor sjangerkritikk er benyttet på en dynamisk måte. Cawelti baserer sin analyse på *Chinatown*, som ikke er noen horrorfilm. Allikevel er det sjangeranalytiske arbeidet som Cawelti foretar seg ikke nødvendigvis forbeholdt *Chinatown*, selv om det er denne filmen som er hans analyseobjekt. *Chinatown* er ifølge Cawelti en film som på den ene siden benytter seg av sjangerkonvensjoner fra den hardkokte kriminalfilmsjangeren film-noir, samtidig som den konsekvent bryter med en rekke av de samme konvensjonene. Det er Caweltis sjangerutvikling som er relevant for min oppgave. Jeg gjengir derfor Caweltis sjangerteori med bakgrunn i *Chinatown* slik han selv foretar seg, men eksemplifiserer samtidig med horrorfilmeksempler for å knytte begrepene nærmere opp mot denne oppgavens formål.

Film-noir er inspirert av kriminalromanen, skrevet av forfattere som Dashiell Hammet og Raymond Chandler. *Chinatown* følger mange av konvensjonene som etableres i disse fortellingene; ikonografien, settingen i Los Angeles på 30-tallet, protagonisten er privatetterforsker som operer i gråsonen av lov-verket, og handlingens anslag starter med et oppdrag bestilt av en tvilsom kvinne (Cawelti, 2003, s. 244f). Men det blir tidlig klart for den observante titter, at det er *noe* som ikke stemmer overens med kriminalfilmens konvensjoner og *Chinatown*. På overflaten legger man merke til at filmen er i farger, hvor de karakteristiske skyggene og kontrastene, som er så sterkt fremtredende i svart/hvitt, er fraværende. Andre, mer underliggende konvensjoner brytes også; trange gater og by-scener må vike for landlige, varme omgivelser flere steder i handlingen (ibid). Faktisk bryter filmen med så mange av krimfilm-konvensjonene vi er vant med fra noir-sjangeren, at den ender opp som en direkte motsetning til det publikum forventer å finne i filmen: "[...] the film deviates increasingly from the myth until, by the end of the story, the film arrives at an ending almost contrary to that of the myth" (Cawelti, 2003, s. 246). Gittes som protagonist er langt fra på høyden både i sitt yrke og privatliv, noe som gjør han til en en feilbarlig helt. Dette eksemplifiserer et dypere sjangerbrudd med den hardkokte kriminaletterforskeren, som oftest har stålkontroll i noir-filmen.

Nettopp hvordan *Chinatown* setter elementer fra populære sjangere i en ny kontekst, er det Cawelti finner interessant med filmen – og viderefører til en mer generell sjangeranalyse. For å klargjøre forholdet mellom tradisjonelle sjangerelementer og nye kontekster, identifiserer Cawelti fire forskjellige tilnæringsmetoder denne prosessen kan manifestere seg på (Cawelti, 2003, s. 251f). Den første metoden kaller han "burlesque proper". Filmer som faller inn under denne beskrivelsen plasserer de tradisjonelle konvensjonene i en kontekst som er overdrevet, og avviker i så stor grad at resultatet blir latter. Denne effekten kan oppnås gjennom en rekke grep, men den parodiske formen for film er et godt eksempel. Mel Brooks *Blazing Saddles* (1974) er en ren parodi på westernsjangeren, og bryter ned kjente konvensjoner som er fremtredende i sjangeren for å skape komikk i filmen. Et annet grep er å invertere konvensjoner, hvor eksempelvis typiske fiksjonskonvensjoner blir erstattet med en realistisk vinkling på samme situasjon (ibid). Funksjonen til denne formen for brudd er ikke forbeholdt filmer som kun har et humoristisk prosjekt. Det er flere produksjoner som benytter seg av parodi hvis prosjekt i siste instans er av en seriøs karakter, da de tematiserer

dagsaktuelle temaer gjennom humor (Cawelti, 2003, s. 253). Innen horrorsjangeren finnes det enkelte filmer som kan sies å følge denne tilnæringsmetoden, selv om horrorfilmer som benytter seg av en parodisk tilnærming ikke bare må hengi seg til komikk, men samtidig balansere horrorfilmens fryktprosjekt. Wes Cravens selvrefleksive horrorfilm *Scream* (1996), og dens oppfølgere er et godt eksempel. Her gjøres en rekke horrorkonvensjoner til latter gjennom eksplisitt referering, samtidig som filmen benytter seg av direkte brudd med de samme konvensjonene for å skape en effektiv horrorfortelling.

Den andre metoden for brudd med sjangerkonvensjoner er ”cultivation of nostalgia” – dyrke nostalgien. Herunder benyttes veletablerte konvensjoner, som plot, karakter og stil for å gjenskape en følelse av en svunnen tid (ibid). Dette betyr ikke at en samtidsproduksjon bare kan etterape en tidligere filmatisk periode for at nostalgien skal manifestere seg med hell, men må skape en forbindelse mellom nåtid og fortid – kontrastere det nye og gamle. Cawelti trekker frem westernfilmen *True Grit* (Hathaway, 1969) som et godt eksempel på hvordan en tradisjonell sjangerfilm, som faller innunder nostalgi-metoden, presterer denne typen for sjangerrevisjonisme. I filmen finner vi en kvinnelig karakter som speiler samtiden med sin handlekraft og bitende personlighet, i sterk kontrast til den romantiserte westernkvinnen. I tillegg er også filmens tematisering av det erketyperiske westernlandskapet sterkt de-romantisert (ibid). Et nyere, og særdeles maniert horrorexempel, er Robert Rodriguez og Quentin Tarantinos *Grindhouse* (2007). Begge filmene, *Planet Terror* og *Death Proof*, etteraper eksploitationfilmens estetikk fra 70-tallet, med dårlig skuespill, umotivert seksualisert innhold og inkluderer til og med fysiske defekter på selve filmmediet. Samtidig bærer produksjonen sterkt preg av å være av nyere dato, inkludert effektbruk og velskreven dialog, som bringer sammen det nye med det gamle.

Den tredje tilnæringsmetoden til sjanger som *Chinatown* fremkaller, er ifølge Cawelti den sterkeste formen for sjangerendring i senere filmproduksjoner: demytologisering. Filmer av denne typen benytter seg av de fremste kjennetegnene ved en tradisjonell sjanger, med den hensikt å informere publikum om at den respektive sjangeren legemliggjør en falsk og destruktiv myte (Cawelti, 2003, s. 254). Innledningsvis eksemplifiserte jeg hvordan *Chinatown* gjør dette. Om Polanskis film skriver Cawelti:

”setting the model of the hard-boiled detective’s quest of justice and integrity over and against Polanski’s sense of a universe so steeped in ambiguity, corruption, and evil that such individualistic moral enterprises are doomed by their innocent naiveté to end in tragedy and self destruction” (ibid).

Horrorfilmer som eksemplifiserer denne metoden er mangfoldige, akkurat som Caweltis begrep kan sies å favne over en rekke filmer. Kanskje er det på sin plass å eksemplifisere med en av de norske horrorfilmene som skal figurere senere i oppgaven, *Rovdyr* (Syversen 2008). Som horrorfilm går *Rovdyr* sjangeren mothårs gjennom flere narrative grep, og blant annet slutten eksemplifiserer hvordan filmen fremkaller og bryter med en av horrorfilmens faste konvensjoner om at den sentrale (ofte en kvinne) protagonisten overlever, slik som også avslutningen på *Halloween* og *Friday the 13th* utviser. I *Rovdyr* sin konkluderende bil-scene levnes karakteren Camilla lite håp, og som lesere forstår vi at hun ikke har sluppet unna trusselen som har forfulgt henne. Her er en av sjangerens vante konvensjoner hentet frem, og revet ned for å minne oss om at myten om den siste overlevende kan sees på som falsk.

Den siste metoden for sjangerrevisjonisme er bekreftelsen av en myte for dens egen del. Filmer som fremkaller denne tilnærmingen undersøker en tradisjonell sjanger og dens myter, og finner de ikke-realistiske eller uekte før den igjen bekrefter samtlige eller enkelte av de samme mytene (Cawelti, 2003, s. 258). Cawelti eksemplifiserer igjen med westernsjangeren og filmene *The Searchers* (Ford, 1956) og *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969). I Fords film avkreftes den klassiske myten om gode cowboyer og ville indianere, med John Waynes karakter som en blodtørstig indianerhater. I filmens siste sekvens derimot er han en endret mann, som bekrefter den mytologiske fremstillingen av cowboyen. I Peckinpahs film er protagonistene en gjeng med forbrytere uten moral og skrupler, men mot slutten bekreftes en form for heltemytologi rundt forbryterbanden gjennom deres siste desperate handlinger (ibid).

Caweltis fire tilnæringsmetoder for sjangerrevisjonisme er et interessant og dynamisk perspektiv på sjanger. Metodene som Cawelti skisserer gir rom for å undersøke sjanger som et begrep, som ikke er statisk og absolutt, men som levner rom for en større forståelse av hvordan sjangere til stadighet er i endring – en tilnæringsmetode Cawelti er en av de første som identifiserer. Sett slik går sjangerbegrepet ut over de vante bruksmetodene som oppskrift for produksjoner og publikumsveileder, til å bli benyttet til mer subtile observasjoner om

sjangerbegrepet selv ved å fremkalle parodi, nostalgi, avkreftelse, eller myterevisjonisme. De fire metodene kan derimot sies å bære preg av overlapping. Den parodiske metoden står for seg selv med bakgrunn i sitt eksplisitte humorprosjekt, mens de resterende tre innehar en definisjon som gjør at flere av metodene kan beskrive samme filmer. Eksempelvis kan en nostalgisk-film med enkelhet inneha elementer av både myteavkreftelse og myterevisjonisme, og fortsatt være nostalgisk i hovedformen. Og er ikke myteavkreftelse, slik Cawelti ser det, også en form for myterevisjonisme? Dette problemet har ikke gått Cawelti forbi, og han kommenterer: "[...] most films that employ one of these modes are likely to use another at some point" (Cawelti, 2003, s. 259).

Relevansen i forbindelse med den norske horrorfilmen har bakgrunn den utviklingen innen bruk av sjanger som Cawelti identifiserer i *Chinatown*. Et interessant poeng som han kommer inn på i artikkelens avslutning, er hvordan sjangere har en tendens til å slite seg selv ut, og hvordan publikums bevissthet ovenfor populærkulturen og dens forskjellige uttrykk stadig er økende (Cawelti, 2003, s. 260). Ut av dette kan det spores en form for livssyklus for sjangere, hvor de starter som et originalt uttrykk, går gjennom en fase av selvrefleksivitet hos både filmskapere og publikum, før sjangeren til sist blir forutsigbar og kjedelig. Fra forutsigbarheten kommer lekenheten med etablerte konvensjoner, og sjangeren går igjennom en parodisk og satirisk periode hvor det legges grobunn for oppdagelsen og utvikling av nye sjangere (ibid).

Caweltis sjangerforståelse er ikke helt ulikt hva Rick Altman kaller en semantisk/syntaktisk/pragmatisk innfallsvinkel til sjanger, i den sammenheng at begge ser på sjanger som et begrep som ikke kan sees som absolutt. Altman tar et oppgjør med hvordan sjangerbegrepet har blitt forstått, og brukt som en fast ramme for enten produksjon eller konsumering av publikum. I sin artikkel benytter Altman seg av sjangereksempler for å belyse sine poenger. Disse har jeg erstattet med egne eksempler fra horrorsjangeren hvor det er hensiktsmessig, for å holde fokuset nærmere formålet med min egen tekst.

I følge Altman gjør vi to ting samtidig når et sjangerkorpus konstrueres, og ender på bakgrunn av dette opp med å etablere to forskjellige tekstgrupper med hver sin forståelse av "korpus" (Altman, 1999, s. 216f). På den ene siden forstås et korpus av filmer i en sjanger, som en inklusiv liste med lett identifiserbare stilistiske elementer, eksempelvis at westernfilmens

handling er satt til den amerikanske vesten og at musikalen innehar utstrakt bruk av diegetisk musikk. Den inklusive listen stiller ikke spesielt store krav til hvilke elementer som må være på plass for at en film skal være medlem av en sjanger. På motsatt side finnes den eksklusive listen, hvor de samme filmtitlene hentes frem gang på gang, ikke fordi det er av en spesielt høy kvalitet, men fordi de av en eller annen grunn representerer sjangeren bedre enn andre filmer. Problemet med to divergerende forståelser av et sjangerkorpus, er at det er fare for at man ender opp med en film som både er inkludert og ekskludert fra samme korpus (ibid). Videre ser Altman et problem med semiotikken som bakgrunn for sjangeranalyse fordi det er en teori som er ahistorisk ovenfor sjanger som begrep. ”Far from being sensitive to concerns of history, semiotic genre analysis was by definition and from the start devoted to bypassing history” (Altman, 1999, ss. 217-218). Semiotikken behandlet sjangerbegrepet som en nøytral konstruksjon, og lukket med det øynene for hvordan sjanger også ble benyttet av Hollywood ”to short-circuit the normal interpretive process” (ibid) – en prosess hvor sjanger blir anvendt som en aktiv guide allerede i produksjonsfasen for å styre fortolkningen.

Dette leder til Altmans oppgjør med sjangerkritikken slik den historisk har artet seg; skillet mellom sjanger som ritual for publikums ønsker, og Hollywood som produsent av ideologi gjennom utnytting av publikums tilskueraktivitet. Som publikumsritual ansees produksjon av sjangerfilm som styrt av publikum. Filindustriens ønske om å tilfredsstille – og tiltrekke – konsumenter ble sett på som en mekanisme hvor publikum styrte hvilke filmer som ble produsert. Gjennom utvelgelse basert på preferanser, styrer publikum industrien til å produsere filmer som reflekterer disse preferansene (Altman, 1999, s. 218). Sett slik, blir publikum den ultimate auteur for filmen. I opposisjon til publikums absolutte kontroll, er teorien om den politiske og manipulerende kraften til Hollywood. Sett i dette lyset, er sjanger intet annet enn struktur som Hollywood utøver sin retorikk gjennom; ”the ideological approach claims that Hollywood takes advantage of spectator energy [...] to lure the audience into Hollywood’s own positions” (Altman, 1999, s. 219).

En siste deling Altman skisserer før han gir sitt eget teoretiske tilsvar på sjangerbegrepet, er forskjellen på en semantisk og syntaktisk tilnærming til sjanger. Selv om grensen disse to i mellom er vanskelig å definere, kan man ifølge Altman skille mellom generelle og lett gjenkjennelige egenskaper, som karakterer og lokasjon – semantiske elementer, og arrangementet, sammensetningen av disse elementene til en narrativ – syntaktiske elementer

(ibid). Hvis en sjanger defineres på bakgrunn av eksempelvis karakterer og setting, som horrorsjangerens tenåringer og promiskuøsitet, ligger det en semantisk sjangerfortolkning til grunn. Hvis derimot mer underliggende tematikk vektlegges, som horrorsjangerens tematisering av det kjente versus det ukjente (opposisjonelle begreper, se avsnitt om Tudor over) ligger det en syntaktisk forståelse til grunn. Problemet med dette, ifølge Altman, er at en semantisk fortolkning har et bredt bruksområde, men sier lite om en sjanger med unntak av det innlysende. En syntaktisk fortolkning, på sin side, frasier seg sin bruksbredde til fordel for analysen av en sjangers mer meningsbærende strukturer. Dette levner et problem hvor man må velge bort den ene til fordel for den andre (Altman, 1999, s. 220).

Altman's løsning på problematikken han mener er fremtredende i den historiske oppdelingen av sjangerforståelsen som inklusiv/eksklusiv, og som publikumsritual/ideologi, er kort sagt en sjangerfortolkning som baserer seg på en sameksistens; "In short, I propose a semantic/syntactic approach to genre study" (Altman, 1999, s. 221). Altman utvider denne nye teorien til semantisk/syntaktisk/pragmatisk senere, som et tilsvarende svar til påpekte svakheter med kun en semantisk/syntaktisk, noe jeg kommer tilbake til. Altman ønsker å sammenføre forståelsene av sjanger, fordi han mener at utvelgelsen av én innfallsvinkel over en annen, er å ignorere et sjangerkorpus mangfoldighet. Ikke alle sjangerfilmer bidrar til sin egen sjanger på nøyaktig samme måte, og det er ikke fordelaktig å beskrive en sjanger ved å vektlegge det syntaktiske et sted og det semantiske et annet (ibid). En sjanger, foreslår han, oppstår på én av to måter: Den første kjennetegnes ved utviklingen av et sett med semantiske kjennetegn gjennom syntaktisk eksperimentering, til en syntaks som forblir levedyktig. Den andre metoden er når en eksisterende levedyktig syntaks adopterer et nytt sett med semantiske elementer. Når det kommer til den første utviklingstrenden kan man eksemplifisere med den tyske ekspresjonismens produksjoner, og disse filmenes bruk av skygger som introduksjonen av et tidlig semantisk kjennetegn, og et effektivt virkemiddel for formidling av uhygge. Skyggebruken ble så igjen videreført i de klassiske horrorfilmene til Universal Studios på 30-tallet – perioden som sementerte horror som en egen sjanger. Gjennom utprøving og videreføring ble (en av) horrorsjangerens mest grunnleggende semantiske kjennetegn en del av sjangeren. Den andre metoden eksemplifiserer Altman selv med science-fiction sjangeren, og skriver: "the genre first began borrowing the syntactic relationships previously established by the horror film, only to move [...] increasingly towards the syntax of the Western" (Altman, 1999, s. 222). Med dette viser han til hvordan science-fiction først benyttet seg av

horrorens ubehag-syntaks, for så å hente syntaks knyttet til westernsjangeren, med eksempelvis helten i strid mellom sivilisasjon og villmark. Med dette demonstrerer han at det er mulig å sammenfatte de to tidligere motsettende teoretiske innfallsvinklene til sjanger (ibid). Sammenfatningen av gapet mellom syntaktisk og semantisk, spesifikt hvordan denne prosessen foregår, fletter han inn i sammenfatningen av skillet mellom sjanger som publikumsritual eller Hollywood-ideologi. Hovedargumentet for dette er at tilhengere av både ritual- og ideologiteori begge vektlegger samme filmkanon som bakgrunn, som er et resultat av en sjangers utvikling og naturlige dualisme i forhold til begge teoretiske ståsted. Hollywood lar seg verken ”låne” ut til å produsere filmer publikum ønsker å se, eller bedriver direkte manipulasjon av det samme publikum. Sjangere går igjennom en tilpasningsperiode hvor publikums ønsker tilpasses Hollywood – og motsatt (Altman, 1999, s. 223).

Den semantisk/syntaktiske forståelsen av sjanger er på sin side ikke adekvat nok til å beskrive den mangfoldigheten sjangerbegrepet representerer. Kritikken kommer fra Altman selv, når han noen år senere går innvendingene mot sin egen teori i møte:

”I underemphasized the fact that genres look different to different audiences, and that disparate viewers may perceive quite disparate semantic and syntactic elements in the same film” (Altman, 1999, s. 207).

Problemet med den semantisk/syntaktiske teorien var at Altman tok for gitt at publikum konstituerte en homogen masse. Publikum på sin side derimot er sterkt divergerende i sin ”lesing” av sjanger, og på den andre ”siden” innehar Hollywood også en rekke interesser, som resulterer i mangfoldige anvendelser av sjangerbegrepet i produksjonsøyemed. Altman hadde forholdt seg til sjanger som én enkelt diskurs, i motsetning til en multidiskurs, både fra publikum og Hollywoods side (Altman, 1999, s. 208). Altmans tilsvarende er å introdusere et tredje nivå i tillegg til det semantiske og syntaktiske: pragmatisk. Det pragmatiske nivået tar høyde for den store variasjonen i bruken av sjanger, både på resepsjon- og produksjonssiden. Metaforbruken til Altman er utstrakt når han illustrerer hvordan det pragmatiske nivået utspiller seg. En analogi han gjengir – og går i strid med – forteller hvordan lesere av tekster er (fritt oversatt) ”reisende nomader over et landskap tilhørende noen andre, hvor de plyndrer og stjeler verdier de ikke eier” (Altman, 1999, s. 211f). Analogien illustrer hvordan fortolkningen av en tekst foregår i tradisjonen til Stuart Hall, og artikkel *Encoding/Decoding*

(1980). Problemet med denne forståelsen av tilskueraktivitet, som det pragmatiske nivået tar høyde for, er at publikum kun er dekodere av en allerede kodet forståelse, og at det ikke lar seg leses annerledes en det som allerede er dekodet – ingen nomader i det fremmede landskapet har makt til å endre sine omgivelser. Til dette stiller Altman det innlysende spørsmålet; hvem gjorde krav på landet til å begynne med? Hvem var de første nomadene? Her peker han på at det tidligere (og han selv) ikke har blitt tatt høyde for egenskapen til publikum og produsenter til å skape sine egne tekster og forståelse – til å være de første nomadene. Bruken av sjanger som begrep, og opprettelsen av nye sjangere går igjennom denne prosessen hver gang: et allerede kartlagt territorium (sjanger) invaderes av nye nomader, som fortolker sine omgivelser eller skaper nye former for bosetninger (ibid). Det pragmatiske nivået ser sjanger som en prosess i stadig bevegelse og utvikling, fordi tilskuermassen og produsentene representerer en nesten uendelig rekke forskjellige kombinasjoner av sjangerlesing og sjangerproduksjon. Altmans sjangerteori ferdigstilles med dette som en semantisk/syntaktisk/pragmatisk teori, som forener de tidligere motsetningene som disse begrepene representerte.

Jeg nevnte tidligere at Altmans sjangerteori ikke var helt ulik Caweltis forståelse. Det er på sin side innlysende at Altman går grundigere til verks enn Caweltis betraktninger, men det som er sammenfallende med deres sjangerblikk er hvordan det de begge forholder seg til sjanger som et dynamisk begrep, som til enhver tid er i reforhandling med seg selv. Cawelti pekte på publikums bevissthet ovenfor populærkulturens uttrykksformer, som en mulig årsak til sjangernes utviklingsdriv. Dette er også årsaken til at jeg har inkludert Altman og Caweltis sjangerteoretiske perspektiver i denne oppgaven. Som sjanger er den norske horrorfilmen knapt for et spedbarn å regne, hvor kun en håndfull titler eksisterer. Hvordan vår egen horrorsjanger har utviklet seg – eller mer korrekt – *ikke* har utviklet seg i tradisjonell forstand fremstår derfor meget interessant. Bare ved å kaste et komparativ blikk på *Mørkets Øy* (1997) opp mot *Død Snø* (2009) er det ikke tvil om at selv om begge filmene er horrorfilmer, er de allikevel to vidt forskjellige representanter for sjangeren innen en periode på knappe 10-år.

2.3 - Kjønn, seksualitet og feminisme

Kjønn og seksualitet som analyseverktøy av horror skriver seg tilbake til den gotiske litteraturen på slutten av 1800 – og begynnelsen av 1900-tallet. Linjene mellom horror, kjønn og seksualitet hadde inget feministisk prosjekt i sin tidlige opprinnelse, men

kjønnsperspektivet fikk en renessanse på 70- og 80-tallet i forbindelse med fremveksten av en psykoanalytisk, feministisk filmteori (Jancovich, 2002, s. 57).

Forfattere som har skrevet seg inn i den feministiske tradisjonen er mange, men teoretikerne Linda Williams – sterkt inspirert av Laura Mulvey – og Carol Clover fremstår som de mest sentrale feministiske horrorfilmteoretikerene. Linda Williams lar seg inspirere av Mulveys artikkel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) og Christian Metz *The Imaginary Signifier* (1975) som tar for seg ”gaze-teori” – blikkets ontologi i filmen. Mulvey, som Williams overfører til horrorfilmen, argumenterer i et psykoanalytisk perspektiv hvordan kvinnen i en verden styrt av seksuell ubalanse, en verden hvor mannen fremstår som det aktive kjønn og kvinner som det passive, både blir sett på og vist frem. Dette skjer når den aktive mannens projiserer sin fantasi av den kvinnelige skikkelsen over på fremstillingen av kvinner på film. Den mannlige fremstillingen av kvinnen blir kodet for å bli sett på og vist frem, en ”to-be-looked-at-ness” (Mulvey, 1999, s. 174f). Mulvey mener at kvinners tilstedeværelse på film er uunngåelig, men hennes visuelle tilstedeværelse ofte gjør at handlingen stopper opp i erotisk ettertanke. Hos Mulvey er den erotiske objektiviseringen av kvinner på lerretet delt opp i to ”blikk”: både objekt for karakterene i historien og for tilskuerne. I filmen ser mannen på kvinnen gjennom at historien er utformet til hans fordel, og for å objektivisere henne, mens for tilskueren er det kamerautsnittet som objektiviserer kvinnen og byr opp til det erotiske blikk (ibid).

Mulveys blikkteori i har vært en respektert retning, og Williams overfører det i denne sammenheng til horrorfilmen. Blikket i Williams argumentasjon er forbeholdt mannen som voyeur. Han kan kikke i trygghet på henne, men når kvinnen selv bruker sitt blikk blir hun straffet eller møter sitt endelikt. Williams mener horrorfilmen ikke levner noen plass for det kvinnelige blikk, og når hun først kikker blir hun straffet av den narrative prosessen, som forvandler kvinnens nysgjerrighet og driv til en masochistisk fantasi for den mannlige tilskuer (Jancovich, 2002, s. 61f). I tillegg er det det patriarkalske samfunnet som har definert hva som er seksuelt normalt. I horrorfilmer er det monsteret som blir representant for det seksuelt abnormale, og med det trusselen mot den mannlige norm. Williams argumenterer videre i denne sammenheng, for at kvinnens blikk slik det er representert i horrorfilmen, som henvender seg til et mannlige voyeuristisk blikk, likestilles med monsteret. Dette betyr at kvinnen blir nektet den samme voyeuristiske distansen som publikummer, og samtidig blir

straffet for sitt blikk i filmens handling. Akkurat som monsteret må tilintetgjøres i horrorfilmen fordi det utgjør en trussel, eller representerer ubalanse og kaos, straffes eller tilintetgjøres også kvinnen når hun kikker, enten på forbudte handlinger, overbærer hendelser hun skulle vært foruten eller kikker på mannen, slik han ser på henne. "Everything conspires here to condemn the desire and curiosity of the woman's look" (ibid).

Problemet med Williams bruk av Mulveys "gaze-teori" på den norske horrorfilmen, er først og fremst at det er en teoretisk innfallsvinkel som undersøker helt andre aspekter ved horrorfilmen enn denne oppgavens problemstilling søker. Mulveys teori, som Williams bruker, har opphav i psykoanalysen. Et slikt filmteoretisk perspektiv gir, etter min mening, et veldig begrenset og spesialisert bilde på hva horrorfilmens underliggende ideologiske prosjekt er. I tillegg er også psykoanalysen et komplisert filmteoretisk paradigme, som krever innsikt i psykoanalysen både av forfatter og leser, som gjør teorien vanskelig i sitt strenge krav til leserkunnskap. Norges horrorfilmkorpus er, i motsetning til den internasjonale, begrenset til en håndfull filmer. Selv om spørsmålet om den norske horrorfilmen presenterer kvinnen som en potensiell trussel til et patriarkalsk samfunn kan være en interessant problemstilling, er mitt ønske å starte forskningen på den norske horrorfilmen fra et mer "praktisk"-orientert ståsted. At teorien legger til grunn et feministisk perspektiv, er noe jeg finner både problematisk og interessant samtidig. Et feministisk perspektiv alene blir et snevert blikk på en sjangerfilm, og det feministisk-psykoanalytiske paradigmet tar en rekke faktorer for gitt. Janovich påpeker: "the audience is presumed to be male, and the genre is seen to have little to offer the female spectator [...]" og "their discussion of gender are remorselessly heterosexual in their configuration" (Janovich, 2002, s. 58f). Ved å legge vekt på én type lesing, ekskluderer man en rekke lesere, og det konkluderes implisitt med at tekstens fortolkning og mening er uavhengig av leseren. Det er selvfølgelig hensikten hos disse teoretikerne at de skal ha nettopp dette fokuset, men det endrer ikke det faktum at en feministisk-psykoanalytisk teori er en teori som legger sterke føringer for ett synspunkt, mens den ignorerer faktorer som kan være minst like relevante.

Samtidig er deler av Williams feministiske forskning interessant for de norske horrorfilmene, Det er en konvensjon ved horrorsjangeren et kvinner har en tendens til å ende opp lettkledde – og/eller døde. Om denne formen for objektivisering og avstraffelse av kvinnen også er tilstede i de norske filmene, er dermed et interessant perspektiv som faller innunder oppgavens

problemstilling. Williams teori om objektivisering og ”blikk”, vil derfor figurere i gjennomgangen av de norske filmene hvor dette aspektet peker seg ut.

I tillegg til Williams foretar også forfatteren Carrol Clover en feministisk undersøkelse av horrorfilmen i boken *Men, Women, and Chain Saws* (1993). Hun er også opptatt av mannen, mer spesifikt; mannen som tilskuer. Så opptatt av hans tilskuerposisjon er hun, at hun ignorerer alle andre lesere helt og holdent. Clover sier:

”[...] the bias of my book is even more extreme than the bias of the overall horror audience. My interest in the male viewer’s stake in horror spectatorship is such that I have consigned to virtual invisibility all other members of the audience [...] (Clover, 1993, s. 7).

Clover postulerer dog en del synspunkter som divergerer fra Williams feministiske vinkling. Clover har lagt merke til den økende trenden med kvinnelige protagonister i horrorfilmen med inntoget av subsjangeren slasher, og utjevner i den sammenheng den sterkt rigide antagelsen av at det ikke kan oppstå identifikasjon på tvers av kjønnene. Mannen kan nå, i motsetning til Williams, identifisere seg med en kvinnelig protagonist. Hennes argumentasjon går også i mot påstanden om at horrorfilmen utelukkende er en arena for å utøve vold mot kvinnen (Jancovich, 2002, s. 58). Clover fremstår i denne forstand som en mer moderat feminist. Men selv om mannen hos Clover nå kan identifisere seg med en kvinnelig protagonist, betyr det allikevel at mannen finner en (pervers) glede i å kikke på kvinnen. Det som har endret seg hos Clover er typen appell. Hos Williams får den mannlige tilskuer tilfredsstillelse gjennom en sadistisk kikkerposisjon, med nedverdiggelse og vold mot kvinnen som primus underholdningsfaktor. Clovers tilskuer er fortsatt mann, men hos henne har sadismen skiftet over til masochisme. Dette fordi mannen hos Clover er i stand til å identifisere seg med den kvinnelige protagonisten. Hennes lidelse blir dermed hans lidelse – en lidelse han nyter (ibid).

Den feministiske tradisjonen på horrorforskningen er et viktig tilskudd til forskningen på sjangeren, selv om store deler av den faller utenfor oppgavens formål, på bakgrunn av årsakene gjengitt tidligere. Carrol Clovers noe mer nyanserte feminisme faller også i sin delvis utenfor selv om den fremstår mer inkluderende. Men igjen finnes det enkeltelementer av Clovers teori som tangerer mitt prosjekt, og som kan benyttes for å besvare min

problemstilling i denne oppgaven. Clover foretar en strukturalistisk gjennomgang av slasherfilmens gjentakende narrative elementer i bokens første kapittel. Her sammenligner, og identifiserer hun slasherfilmens hovedkomponenter med Alfred Hitchcocks *Psycho* som som mal. Clover er til enhver tid opptatt av hvordan kvinnen representeres, og i den forbindelse deler hun slasherfilmen opp i grunnkomponenter. Disse er: 'killer', 'locale', 'weapons', 'victims', 'final girl' og 'shock-effects' (Clover, 1993, s. 28ff). Gjennom denne sammenligningen peker hun på hvordan kvinnens representasjon i sjangeren har gjennomgått en betydelig endring. 'Killer' er psykoanalytisk begrunnet og diskuterer antagonistens kjønnsforvirring, 'locale' en kort gjennomgang av typiske horrorfilmsettings, 'weapons' identifiserer våpnet som "personal extensions of the body" – skytevåpen er ikke en slasherfilmantagonist sitt våpenvalg. I tråd med Clovers psykoanalytiske retning, blir våpen i horrorfilmen sett på som et fallos-symbol (ibid). 'Victims' er endret seg fra en enkelt kvinne i *Psycho* til slasherfilmens mangfoldige ofre. Kvinnens identitet har også endret seg; hennes alder har gått fra voksen til tenåring, og hvor kvinnen en gang var representant for erketypiske kvinnelige 'verdier', er hun nå bærer av egenskaper som knyttes til både mann og kvinne. Clover begrunner ikke denne påstanden klart, men det kan tolkes av eksemplene som følger at kvinnen også er mann, i den forstand at hun nå ikke lenger er bundet til, eller bærer av, tradisjonelle kvinnelige fremstillinger. Eksempelvis vises Marion lettkledd både når hun kler av seg og når hun møter sitt endelikt i *Psycho* sin berømte dusjscene. Clover konkluderer i denne sammenheng med at kvinnen og mannen nå har blitt til syndere. Og syndere har ingen overlevelsesrett i slasherfilmen, noe Clover begrunner med at karakterer som har sex i slasherfilmen – 'sexual transgressors' – møter en tidlig død. Clover konkluderer med at dette er et kjennetegn ved horrorsjangeren: "Postcoital death, above all when the circumstances are illicit, is a staple of the genre" (Clover, 1993, s. 33f). At mannen også blir destruert så snart han har hatt sex, sidestiller han med kvinnen. Dog argumenterer Clover for at kvinnen ofte dør på grunn av sitt kjønn, som har bakgrunn i psykoanalysen, enten det er Norman Bates ødipale forhold til sin mor i *Psycho* eller Michael Myers seksuelle sinne mot sin søster i *Halloween*. Videre er det et viktig poeng for henne at mannens undergang ofte er unnagjort fort, og gjerne skildret fra avstand. På den andre siden er utsnittet nært, narrasjonen dvelende og volden eksplisitt når kvinner blir massakrert (ibid). Disse endrede fremstillingene av kvinner i slasherfilmen faller inn under det Clover har døpt 'Final Girl', som har blitt et viktig feministisk bidrag til horrorfilmforskningen. Denne kvinnekarakteren dukket for første gang opp i *The Texas Chain Saw Massacre* (Hooper, 1974) og defineres slik av Clover:

”She is the one who [...] perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril [...]. She is abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours. She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued or to kill him herself” (Clover, 1993, s. 35ff).

Med introduksjonen av Final Girl endres sjangeren fra en detektivhistorie, slik den artet seg i *Psycho*, til en historie om heltemod, hvor det handler om hovedkarakterens seier over ondskapen (ibid). Det siste begrepet, ’shock’ er en observasjon av hvordan frykten aldri vises, men genereres hos tilskueren gjennom effektiv klipping. Tradisjonelt ble ikke mordet eksplisitt skildret på skjermen, men ble implisert gjennom scenes sammensetning. Slasherfilmen på sin side beveger seg forbi den implisitte sjokkeffekten, og viser brutaliteten i sin fulle utformelse for tilskueren. Slik Clover ser det, resulterer dette i en ny form for sjokkeffekt. Frykten er nå sidestilt med avsky over de eksplisitte skildringene av brutalitet. Slik jeg tolker Clover, oppstår det en bi-effekt av denne overgangen. Clover skriver at sjangerens seriøsitet blir forminsket; *Psycho* ble tatt alvorlig, mens slasherfilmens makabre vesen er mer komplisert: ”With this new explicitness also comes a new tone. If the horror of *Psycho* was taken seriously, the ”horror” of the slasher films is of a rather more complicated sort” (Clover, 1993, s. 41). Slasherfilmen veksler mellom en seriøs fryktinngytende stemning på den ene siden, og humor på den andre. Clover bruker termen ’camp’ som selvrefleksiv sjangerparodi, men om hun også mener filmer som er ufrivillig morsomme i denne sammenheng blir ikke gjort klart.

Det er viktig å minne om at Clovers begreper er kodet feministisk. Når jeg skal benytte meg av hennes begreper i min oppgave, vil jeg kun beholde deler av hennes feministiske prosjekt. Jeg har ikke til hensikt å foreta et dypere psykoanalytisk arbeid, som tidligere nevnt. Derimot vil jeg fortsatt se på hvordan filmenes kvinnelige karakterer fremstilles. Clovers Final Girl er et begrep jeg finner interessant i denne sammenheng, og ønsker å anvende meg av i forbindelse med de norske horrorfilmene. Et innlysende eksempel er hvordan *Fritt Vilt* – filmenes kvinnelige protagonist forholder seg til Clovers Final Girl. Også Clovers resterende begreper, killer, locale, weapons, victims og shock, vil også bli benyttet med bakgrunn i det

feministiske. Eksempelvis når Clover skriver om drapsmannen i horrorfilmen (killer), knytter hun hans (oftest en mann) instinkt til å drepe som et direkte eller indirekte resultat av kvinnelig innblanding. Eksemplifisert med *Psycho*, ser hun Norman Bates traumatiske forhold til sin mor, som en direkte årsak for hans problematiske forhold til kvinner, eller mer spesifikt, det kvinnelige *kjønn* generelt. I følge Clover er den mannlige drapsmannen sterkt antagonistisk til det kvinnelige kjønn, slik Bates representerer, en konvensjon som har fulgt horrorfilmen siden: "The notion of a killer propelled by psychosexual fury [...] has proved a durable one, and the progeny of Norman Bates stalk the genre up to the present day" (Clover, 1993, s. 27). Det feministiske aspektet av Clovers begreper vil bli ivaretatt, men formen vil være mer moderat - hvordan det kvinnelige kjønn blir representert i de norske horrorfilmene vil bli analysert.

2.4 - National cinema

Som egen teori står ikke national cinema like sterkt som egen tradisjon sett opp mot de foregående. Diskusjonen omkring hva national cinema egentlig innebærer illustrerer at begrepet som en egen teori er mer flyktig. Jeg har plukket ut to teoretikere som har hver sin forståelse av begrepet national cinema: Andrew Higston og artikkelen *The Concept of National Cinema*, og Mette Hjort med artikkelen *Themes of Nation*. Higston og Hjort representerer to divergerende forståelser og bruksområder for national cinema-begrepet. Higston tar utgangspunkt i den britiske filmindustrien i sin argumentasjon, men hans gjennomgang av problemene vedrørende national cinema-begrepet baserer seg på universelle problemstillinger, og er derfor overførbart til denne oppgavens problemstilling.

Higstons argumenterer for at national cinema ikke bare må sees som en aktiv prosess fra et produksjonsmessig ståsted, forstått som hvilke filmer en nasjon produserer, men heller se begrepet i sammenheng med hvordan et nasjonalt publikum konsumerer og forstår de filmene som er tilgjengelig (Higston, 2002, s. 132). National cinema-begrepet har ifølge Higston blitt anvendt på en rekke forskjellige måter, noe som gjør diskursen rundt begrepet flyktig. Begrepet har hovedsaklig blitt brukt på fire divergerende sammenhenger slik Higston ser det. For det første i økonomiske termer, som setter likhetstegn mellom begrepet og den nasjonale filmindustrien. Finansiering, støtteordninger, produsenter og aktuelle regissører er elementer som vektlegges i denne sammenheng. Andre innfallsvinkel benytter begrepet om tekstene

selv, og stiller spørsmål ved hva filmene handler om og om det kan spores en spesiell nasjonal identitet i produksjonene når det eksempelvis kommer til tematikk, karakterer og stil (ibid). Tredje begrepsforståelse ser på visningspraksis og konsumpsjon av tilgjengelige filmer. Her forstås national cinema som hvilke filmer publikum ser, og antall utenlandske produksjoner som gjøres tilgjengelig i konkurranse med en nasjons egne produksjoner. Internasjonal konkurranse er ofte synonymt med ”amerikansk” i denne sammenheng, og begrepet ”kulturimperialisme” fra Hollywood har blitt et sentralt begrep. Den fjerde, og siste bruken av begrepet for Higston, er den kritikerbaserte. National cinema sidestilles i denne sammenheng med kunst- og kvalitetsfilmen, ofte en form for film-modernisme, som er i direkte opposisjon til den populærkulturelle filmen (Higston, 2002, s. 133).

Prosessen med å identifisere en national cinema, uavhengig av hvilken begrepsforståelse man benytter seg av, foregår på to måter ifølge Higston. Først handler det om å sammenligne seg selv med andre nasjoner, og gjennom dette etablere eller identifisere en nasjonal særegenhet som skiller seg ut. Den andre praksisen er å sammenligne nasjonens filmindustri opp mot andre økonomier og kulturelle institusjoner, som opererer innenfor samme nasjon (Higston, 2002, s. 134). Problemet med den første metoden for etablering, handler mye om den internasjonale dominansen Hollywood-maskineriet innehar, og reiser spørsmål om det virkelig finnes en egen nasjonal film. Dette fordi Hollywood som institusjon er bærer – og spreder av – en rekke filminstitusjonelle praksiser som har blitt absorbert, etterlignet o.l. av de fleste vestlige filmproduserende nasjoner; ”Hollywood has become one of those cultural traditions which feed into the so-called national cinemas of, for instance, the western European nations” (ibid). I dette ligger det at prosessen – hvor en nasjon forsøker å skape seg sin egen nasjonale identitet gjennom en distansering fra Hollywood – allerede i utgangspunktet er feilslått, siden ”Hollywood-metoden” for filmprodusering uansett er malen som følges. Det er en motsetning mellom en egen nasjonal identitet i en (vestlig) filmindustri, som praktisk talt er internasjonal (Higston, 2002, s. 136). En av løsningene på dette problemet har vært produksjonen av en kvalitets- og kunstfilm, som fremmes som en antitese til Hollywoods populærkulturelle hegemoni. Dog fremstår heller ikke denne produksjonsstrategien som en god forståelse av national cinema-begrepet, da kunstfilmen primært er avhengig av et internasjonalt publikum uavhengig av nasjonale preg. Det er disse to innvendingene som er hovedgrunnen til at Higston mener det ikke er tilstrekkelig å definere en national cinema gjennom sammenligning med andre nasjoners filmer og

produksjonspraksiser. Han mener at en identifisering heller må ta høyde for den andre bruksmetoden, som er sammenligningen med andre kulturelle ytringer innenfor samme nasjon; ”in terms of its relationship to an already existing national political, economic and cultural identity [...] and set of traditions” (Higston, 2002, s. 137). Ved å se national cinema fra et slikt ståsted, vil en nasjonal identitet defineres gjennom allerede etablerte nasjonale diskurser og tradisjoner – i motsetning til å sammenligne seg selv med andre nasjoner. Denne metoden tar også høyde for Hollywoods innflytelse gjennom å ikke ekskludere den, mens den fortsatt søker det spesifikke nasjonale (ibid). Med større vektlegging på visning og konsumpsjon, mener Higston at begrepet national cinema også vil ta høyde for en rekke aspekter. Spesielt hvordan Hollywood-filmen er tilstede i enhver vestlig filmproduserende nasjon blir tatt høyde for, både i konkurranse med den respektive nasjonens egne produksjoner, men også hvordan Hollywood er tilstede i nasjonens filmer gjennom intertekstualitet, som referanser, ikoner og pastisjer (Higston, 2002, s. 140). Denne siden av Higstons national cinema-begrep er av stor relevans for denne oppgavens problemstilling, som søker en egen nasjonal identitet i de norske horrorfilmene.

Mette Hjort utfyller Higstons forståelse av national cinema som definert opp mot nasjonens andre kulturelle institusjoner. Med bakgrunn i den danske filmen, redegjør hun for hvordan en konkret kan benytte seg av national cinema-begrepet for å tematisere nasjonalitet. Hun skiller mellom en banal, monokulturell og interkulturell tematisering av nasjonalitet, som jeg her kort vil gå igjennom.

Den banale tematiseringen av nasjonalitet identifiserer hun som inkluderingen av typiske nasjonale trekk, som ikke fremheves på noen måte, men som allikevel gjenkjennes som et ”typisk” trekk ved nevnte nasjon. I forbindelse med dansk film, eksemplifiserer hun med synging av danske sanger i en gitt kontekst og praksisen med nattmat, som består av en rekke karakteristiske danske ingredienser (Hjort, 2000, s. 109f). Denne typen nasjonal tematisering er banal, men den sier allikevel en del om en gitt nasjons kultur da den trekker på en rekke kjente elementer som kjennere av nasjonen vil klare å identifisere. Det skaper en tilhørighet, og i siste instans er den hjelpelig med å komplettere den filmatiske illusjonen for det publikum som kjenner igjen de banale referansene.

Det mono- og interkulturelle representerer en fremvisning av nasjonale elementer, som strekker seg forbi det rent banale. Hjort skriver:

”[...] a given thematisation is monocultural if it is a matter uniquely of systematically foregrounding elements from the very national culture that is being thematised. The strategy here involves a *hyper-saturation* of the audio-visual field with national elements. The intercultural approach [...] is more efficient in many ways, for the contrastive mobilisation of *different* national cultures easily directs audience attention toward the very question of national identity [...]” (Hjort, 2000, s. 111)

Hjort mener det ikke er tilstrekkelig med fremheving av typiske nasjonale elementer, men at prosessen må foregå gjennom hele filmen, og at en form for metning må til (ibid). Det er denne fremvisningsprosessen som ifølge Hjort arter seg på to forskjellige måter, såkalt mono- eller interkulturell tematisering. Det monokulturelle øser på med velkjente elementer som knyttes til en nasjonal identitet, som eksempelvis (i Hjorts danske eksempel) at tilskueren blir bombardert av bilder og effekter tilknyttet det danske kongehus. Gjennom dette bli tilskueren overfalt av en nasjonal identitet. Tolket på bakgrunn av slik Hjort selv bruker begrepet, gjennomføres den monokulturelle fremvisningen kun av regissører tilknyttet nasjonen som skal fremheves. Om dette faktisk er tilfelle blir ikke klargjort, men at Hjort benytter seg utelukkende av danske filmregissører når hun eksemplifiserer, og har valgt betegnelsen ”mono”, signaliserer dette at dette er hennes intensjon. Monokulturell fremvisning kan dermed kun forekomme som et fenomen innenfor den respektive nasjonen, og blir i praksis hvordan nasjonen signaliserer seg selv i filmer. Derimot er det også tilfelle at begrepet kun referer til de nasjonale elementene som stilles til skue i filmen, og at ”mono” i denne forstand henviser til elementer som kun forekommer i den gitte nasjonen, og er helt uavhengig av hvorvidt regissøren tilhører samme nasjon.

Sist kommer den interkulturelle tematiseringen. Her benyttes kontrastene mellom kulturelle elementer satt opp mot andre nasjoner, for å fremheve det spesifikt nasjonale. Intertekstualitet benyttes hyppig, i motsetning til en ren fremvisning av elementer i en monokulturell tematisering. En interkulturell tematisering av en nasjons elementer må til en viss grad utledes gjennom tilskueraktivitet, basert på mer eller mindre subtile hint gitt i handlingen. Den interkulturelle er en mindre restriktiv praksis sett opp mot den monokulturelle. Det handler

ikke om 'nasjonale objekter', men beskriver heller en fremvising basert på intertekstuelle referanser. Hjort eksemplifiserer med ironisk kontrastering i Lars von Triers *Riket*, hvor vi bevitner den svenske legen Helmers stadige forbarmelse over Danmark, gjennom å påminne seg selv om alt han savner fra Sverige (Hjort, 2000, s. 115f). For i det hele tatt kjenne igjen hva Helmers tirade handler om, kreves det at man har en viss kunnskap om både Sverige og Danmark.

Hjorts begreper er gjengitt kortfattet, men i sin helhet er ikke begrepene beskrevet dypere, annet enn gjennom flere eksempler fra danske filmer. Jeg har allikevel valgt å ta de med, fordi Hjort gjennom praktisk anvendelse eksemplifiserer en enkel måte det Andrew Higstons gjennomgår i sin bruk av national cinema-begrepet. Relevansen for min oppgave vil være nettopp hva som reflekterer nasjonen Norge i horrorfilmene, om noe i det hele tatt, og hvordan det gjøres. Hjorts begreper er til stor nytte i denne sammenhengen.

2.5 - Resepsjonsforskning

Noël Carroll har i sin bok *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990) et ønske om å identifisere, fra et filosofisk standpunkt, hvordan publikum finner glede og frykt gjennom opplevelse av horror: "I will offer an account of horror in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences" (Carroll, 1990, s. 27ff). Paradokset i Carrolls tittel henviser til det han skisserer gjennom to spørsmål; hvordan kan noen bli skremt av noe de vet ikke eksisterer, og hvorfor finner vi glede i horror når det er en grunnleggende ubehagelig opplevelse? Det er disse to spørsmålene han umiddelbart søker svar på i sin bok, og er med denne teoretiske innfallsvinkelen opptatt av hvordan tilskueren opplever og bruker horrorsjangeren. Det er viktig å klargjøre at Carroll ikke forholder seg eksklusivt til horrorfilmen, men forholder seg til horror som en tverrmedial sjanger, og inkluderer dermed også horrorlitteraturen – spesielt arven og videreføringen til filmmediet.

Carroll argumenterer for at det som gjør horror annerledes enn andre sjangere er den emosjonelle responsen, affekten, den skaper hos tilskueren. Dette mener han er et avgjørende element for horror, fordi dette ikke kjennetegner andre sjangere. I motsetning til eksempelvis western, er det ikke affekten som er det sentrale prosjekt og formål, selv om også denne

sjangeren ofte skaper en følelsesmessig reaksjon hos sitt publikum. Horrorfilmen derimot er uløselig knyttet til den spesielle affekten som den tar navnet sitt fra – *horror* (Carroll, 1990, s. 14f). Horroraffekten skapes, ifølge Carroll, gjennom en identifikasjonsprosess hvor horrorfortellingens karakterer overfører sin frykt for fortellingens trussel sin 'impurity', og samtidig frykten for at *hvis* monsteret hadde eksistert til leseren Dette skaper en emosjonell tilstand han døper "art-horror". Carrolls impurity-begrep er, ifølge David Russells artikkel *Monster Roundup: Reintegrating the Horror Genre* (Russell, 1998), en biologisk metafor som kombinerer monsterets frastøtende materielle eksistens, med den avsky publikum føler når de ser monsteret. Metaforen ligger i at monsterets 'impurity' representerer sosialt kaos, og tilskuerens avsky for monsteret er synonymt med en frykt for kaos og ubalanse. Carrolls horrorforståelse fokuserer altså på de formelle elementene i filmene, for å utlede dens implisitte kulturelle relevans (Russell, 1998, s. 236).

Carrolls prosjekt er ikke bare hvordan den emosjonelle horrorfølelsen overføres til tilskueren, men også *hvordan* den krystalliserer seg. For at en horrorfilm skal passe inn i hans art-horror begrep må en liste kriterier oppfylles. Carroll selv sier at en tilskuer er 'art horrified' hvis vedkommende føler unaturlig fysisk uro, som eksempelvis frysninger. Denne uroen må være et resultat av at det gjeldende monsteret overbeviser tilskueren om at det er en reell mulighet for at det er en *ekte* skapning. I kontekst av fiksjonen monsteret forekommer i, er det avgjørende at det ikke fremstår trivielt, men som en troverdig fysisk trussel som må tas på alvor. Sist er det overnevnte impurity-begrepet avgjørende; monsteret må inneha egenskaper som gjør det urent ('impure') – det vil si at det skaper et sterkt ønske hos tilskueren om å unngå kontakt (Carroll, 1990, s. 27ff). Den egentlige følelsen hos Carroll blir dermed, slik Russell over påpekte, en metafor for sosialt kaos og ubalanse. Carroll oppsummerer selv sitt impure-begrep slik:

“Specifically, we share with characters the emotive evaluations of monsters as fearsome and impure - as dangerous and repulsive - and this causes the relevant sensations in us. Unlike the characters in such fictions, we do not believe that the monsters exist; our fear and disgust is rather a response to the thought of such monsters [...] the emotion of art-horror quintessentially involves a combination of fear and repulsion with the respect to the thought of monsters [...]” (Carroll, 1990, s. 53).

Leserens identifikasjon er noe Carroll deler med andre teoretikere som har undersøkt sjangeren. Yvonne Leffler gjør det samme i sin bok *Horror as Pleasure – The Aesthetics of Horror Fiction* (2000). Også hun undersøker horrorsjangeren i et tverrmedialt perspektiv. Leffler går også i opposisjon med Carroll, og identifiserer problemer som melder seg i forbindelse med hans resepsjons-filosofiske innfallsvinkel til horror. Hun argumenterer mot hans horrordefinisjon, som hun mener ikke kan inkludere antagonister, som eksempelvis Norman Bates fra Hitchcocks *Psycho*. Dette fordi hans definisjon forutsetter et klart og definert monster (Leffler, 2000, s. 18). Hennes tolkning av av Carroll er, slik jeg ser det, berettiget. Carroll selv skriver om karakteren Bates at han ikke er monster, men i sin schizofrene fremstilling: ”resembles the impure beings at the core of the concept of art-horror” (Carroll, 1990, s. 38f). Samtidig sier han at *Psycho* ikke er en horrorfilm, selv om han er inneforstått med at den har blitt sett på som en del av sjangeren. Det Carroll mangler å presisere i denne forbindelse, er nettopp hvorfor den *ikke* er en horrorfilm, en tvetydighet som kan være bakgrunnen for Lefflers tolkning. Vi har allerede sett at Carrolls horrordefinisjon er basert på om tilskueren kan sies å bli ’art horrified’ eller ikke. Slik han ser det, tilhører ikke en film horrorsjangeren hvis denne prosessen ikke finner sted, og som jeg redegjorde for tidligere, er det sterke kriterier som må oppfylles før en film presterer nettopp dette. Det er denne snevre sjangerdefinisjonen Leffler innvender mot, når hun bringer opp Carrolls eksempel med Hitchcocks *Psycho*. Carroll operer med sitt ’art horrified’-definisjon, som ekskluderer en unødvendig stor del horrorfilmtitler. Dette resulterer i en innbyrdes segmentering av sjangeren som er uheldig. Leffler innvender også mot han: ”the horror genre is defined on the basis of the type of intellectual explanation which the horrific events ultimately receive” (Leffler, 2000, s. 20). Yvonne Lefflers definisjon av horror er betydelig mer og inkluderende, kontrastert med Carroll: “the depiction of horrific events and phenomena with the intention of evoking in the audience a specific reaction of alarm [...]” (Leffler, 2000, s. 22). Carroll og Lefflers divergerende fortolkning av horror eksemplifiserer en definisjonsdiskurs rundt horrorbegrepet, som er mangesidig og komplisert på bakgrunn av hvilke kriterier man legger til grunn.

Noël Carrolls art horror-begrep blir av Leffler avfeid som en sterk intellektuell forklaring på hva som definerer en horrorfilm. Jeg vil ikke beskjeftige meg med et definisjonsspørsmål av sjangeren, men vil reflektere over om enkelte av de norske horrorfilmene faller inn under horror eller ikke. Med unntak av *Naboer*, har alle de norske filmene blitt produsert og

markedsført som horrorproduksjoner. Carrolls art horror-begrep blir dermed interessant i forbindelse med en diskusjon vedrørende filmer som faller inn i en gråsonerområde som medlemmer av horrorsjangeren.

2.6 - Oppsummering

Fem teoretiske paradigmer er gjengitt i dette kapitlet, og utgjør det teoretiske grunnlaget for besvarelse av oppgavens problemstilling. Til oppsummering var disse; historisk-strukturalistisk forskning, sjangerteori, kjønn, seksualitet og feminisme, national cinema og resepsjonsforskning. Teoriene er gjengitt i samme rekkefølge som de vil figurere i oppgaven, hvor historisk-strukturalistisk forskning og sjangerteori vil bli benyttet på samtlige filmer. De resterende teoriene – og én av sjangerteoretikerne – vil bli anvendt på filmer hvor teorien sammenfaller med perspektiver som peker seg ut som relevante i filmene. Det er ikke fem totalt divergerende teoretiske paradigmer som er gjengitt her, da en del av disse tangerer hverandre. Et strukturalistisk perspektiv er underliggende hos flere av teoretikerne, også hos feministene. Spesielt lister Clover opp en rekke strukturalistiske begreper i sin gjennomgang. Også sjangerperspektivene – med syntaks og semantikk – kan spores i både Tudors historiske gjennomgang og delvis hos feministene, som er opptatt av kvinnens fremstilling. Hvordan kvinnen fremstilles på film, kan sees i sammenheng med en egen form for semantisk og syntaktisk sammensetning. Det er med andre ord ikke nødvendigvis fem teorier som utelukker hverandre, men heller et sett med forskjellige perspektiver som tidvis er innom hverandre.

Kapittel 3. Det norske horrorfilmkorpuset

Innledning

De norske filmene som skal undersøkes nærmere i dette kapitlet, med bakgrunn i teorien skissert i kapittel 2 er: *Mørkets Øy* (1997), *Villmark* (2003), *Fritt Vilt* (2006), *Rovdyr* (2008), *Fritt Vilt 2* (2008) og *Død Snø* (2009). Disse filmene har i utgangspunktet blitt valgt ut på bakgrunn av at de utgjør det norske horrorfilmkorpuset. Sett bort fra *Mørkets Øy* og *Naboer* vil kjennere av sjangeren instinktivt identifisere de oppgitte filmene som typiske medlemmer av horrorsjangeren, mens det kan argumenteres for at *Mørkets Øy* beveger seg litt utenfor det vi tradisjonelt forbinder med horror. At nettopp disse seks filmene utgjør Norges horrorfilmer bringer på banen spørsmålet ”hva kjennetegner norsk horrorfilm?” – et spørsmål som jeg skal beskjeftige meg med i dette kapitlet.

Filmhistorisk sett er ikke en periode som strekker seg over 12 år, som representerer den perioden horror har eksistert i norsk filmproduksjon, en videre lang periode. Fra den første til den siste filmen har den norske horroren gjennomgått en utvikling som sjangeren internasjonalt brukte mangfoldige tiår på å traversere. Årsaken til den raske utviklingen, kan sees i sammenheng med den internasjonale horrorsjangeren. Sjangeren i Norge preges av en modningsprosess, hvor man ikke begynner med en direkte kopi av uttrykket slik det arter seg i den internasjonale horroren, men heller eksperimenterer lokalt med sjangeruttrykkene i oppstartsfasen. Denne prosessen forekommer i stor grad også for støtteapparatene, spesielt i et land som ikke har en tradisjon med produksjon av sjangerfilm, som må overbevises om at dette er filmfortellinger som er verdt støtte. Videre er det et poeng at som filmskapende nasjon uten tradisjon for produsering av horror, men som har et publikum som er godt vant med uttrykket fra det internasjonale markedet, at produsentene ikke trenger å forholde seg til et publikum som ikke har erfaring med sjangeren. De står dermed står friere til å velge hvilket sjangeruttrykk som skal benyttes når den eksperimentelle fasen er over.

I skisseringen av det teoretiske grunnlaget jeg foretok i kapittel 2, figurerte en rekke sentrale teorier som har blitt anvendt på horror. I gjennomgangen av de forskjellige filmene, skal disse teoriene nå anvendes for å utlede relevante aspekter ved de syv norske horrorfilmene. Det vil i denne sammenheng velges ut enkeltteorier som anvendes på de individuelle filmene. Dette

har bakgrunn i to årsaker. Først kan ikke hver teori anvendes på alle filmene av plasshensyn. Den andre, og viktigere årsaken, er at hver film har forskjellige aspekter ved seg, som er mer fremtredende og relevant enn andre. Det er derfor ikke hensiktsmessig å analysere alle filmene med hver teori, men heller hente frem poenger som er relevant for å belyse hvordan den norske horrorfilmens estetikk arter seg gjennom de forskjellige filmene.

Hver av filmene vil derfor bli analysert med bakgrunn i forskjellige teorier. Derimot vil to teorier figurere i gjennomgangen av alle filmene. Dette gjøres for å skape en komparativ kontekst – og peke på en utvikling som er fremtredende fra de andre horrorfilmene. Filmene vil også grupperes sammen i par. Grupperingens årsak gjøres delvis på grunn av plasshensyn, men også fordi korpuset av filmer føyer seg inn i en naturlig gruppering, med en tidlig fase, en etablert fase og en sen fase.

I kapittelet er filmene gruppert følgende: *Mørkets Øy* og *Villmark* som utgjør den tidlige fasen i norsk horrorfilm. *Fritt Vilt* -filmene slås naturligvis sammen da det er hensiktsmessig å diskutere disse som en serie, og representerer den etablerte fase i norsk horrorsjanger. Siste gruppering blir dermed *Rovdyr* og *Død Snø*, som den norske horrorsjangerens så langt siste titler. De representerer da horrorrens sene fase, og innehar derfor en del interessante aspekter i et rent sjangerutviklingsperspektiv. Gjennomgangen er forøvrig kronologisk med unntak av *Fritt Vilt*-filmene, som er adskilt av *Rovdyr*, men som på tross av dette diskuteres sammen.

Grupperingen og utvelgelsen av teori hører derimot ikke sammen; hver film blir belyst med den teorien som peker seg ut som den mest hensiktsmessige. De individuelle grupperingene representerer hver for seg filmer som står hverandre nært, men sammenlignet med hverandre innbyrdes fremstår gruppene som vidt forskjellige horroruttrykk. Dette gjør at filmene inviterer til forskjellige teoretiske analytiske innfallsvinkler, og den relevante teorien for hver filmgruppe er valgt ut på bakgrunn av dette. Grupperingens praktiske betydning er at de filmene som grupperes sammen, vil bli sammenlignet med hverandre i større grad enn med korpusets resterende filmer, fordi de befinner seg i samme utviklingsfase. Sjangerteorien til Rick Altman vil derimot figurere i gjennomgangen av samtlige filmer. Det samme vil Andrew Tudors arbeid med identifisering av trussel- og narrativtype. Disse to bringes videre for å skissere utviklingen både tematisk og i forbindelse med sjanger. Dette fordi det er liten tvil om at den norske horrorsjangeren har en markant utvikling gjennom de syv filmene – forskjellen mellom *Mørkets Øy* kontra *Død Snø* er ettertrykkelig og sterkt divergerende.

Altman vil brukes i den hensikt å belyse hvordan de individuelle filmene forholder seg til horrorsjangeren som uttrykk. En sjanger er bærer av spesifikke koder, som enten kan kopieres eller reformuleres, og som sammenlagt avgjør en films status som et vellykket medlem i en gitt sjanger - både fra produksjon- og publikums ståsted. Når dette gjøres, vil hver av filmenes semantiske og syntaktiske sammensetning gi et innblikk i hvordan de norske filmene forholder seg til horrorsjangeren slik den tradisjonelt har uttrykt seg. Tudors arbeid benyttes for å peke på filmenes tematikk gjennom samtlige seks produksjoner, og spore eventuelle endringer eller likheter.

3.1 - *Mørkets Øy* og *Villmark*

Trygve Allister Diesens *Mørkets Øy* fra 1997 representerer en interessant vending i norsk filmproduksjon. Filmen er starten på det som skal bli norsk horrorfilm – 40-år etter første film i sjangeren. Regissør Diesen var ikke i tvil om at det var en horrorfilm han ville lage da han ble intervjuet i VG sommeren 1996, etter at filmen hadde mottatt støtte fra Det danske Filminstitut: ”Jeg håper å få laget den første norske grøsserfilmen siden *De dødes tjern*” lød kommentaren (Holen, 1996). Og ved en hurtig gjennomgang av norske filmer siden *De Dødes Tjern* (Bergstrøm, 1958) kan det vanskelig spores noen filmer i perioden frem mot *Mørkets Øy*, som forteller en historie som kan knyttes opp mot horrorsjangeren - *De Dødes Tjern* er norsk filmproduksjons eneste erfaring med sjangeren frem til Diesens film har premiere.

Mørkets Øy handler om den danske lærerinnen Julie, som reiser til et lite øysamfunn på det norske Sørlandet. Her møter hun et sterkt religiøst samfunn, som visstnok har opplevd tre selvmord den siste tiden – to småjenter og læreren som var tilsatt i stillingen hun skal overta. Det viser seg snart at forklaringen stikker dypere enn som så, hvor den tilsynelatende omtenkssomme presten Roald styrer sin menighet med jernhånd, og tvinger samtlige av kvinnene til seksuell omgang. Julie opplever selv Roalds svovelprest-metoder, og når hun bevitner hans overgrep på den mindreårige Solveig, griper hun inn og flykter med den unge jenta. En konfrontasjon oppstår på sjøen da Roald følger etter de to kvinnene. Her møter han sitt endelikt da Solveig finner båtens signalpistol, og retter den mot han. Filmen slutter med en scene på sykehuset, hvor vi ser en bevisstløs Julie akkompagnert av en voice-over. Vi hører en samtale mellom to personer tilknyttet øysamfunnet de nettopp har flyktet fra, som

informerer oss om at Julie er gravid med den nå avdøde Roald. De har tenkt å beholde Julie der, i motsetning til å sende henne tilbake til Danmark.

Sett i sammenheng med de horrorfilmene som kommer etter *Mørkets Øy*, er det klart at filmen divergerer sterkt fra sine mer eksplisitte etterkommere i det norske horrorkorpuset. Det er også av interesse å bemerke at i 1998, året etter lanseringen av *Mørkets Øy*, kom det to filmer som ikke blir knyttet opp mot norsk horror. Begge disse står *Mørkets Øy* nærmere både tematisk- og narrativt sett enn de filmene som følger etter i korpuset. Filmene jeg referer til er *1732 Høtten* (Julsrud, 1998) og *Cellofan* (Isaksen, 1998). Begge filmene er innholdsmessig meget like *Mørkets Øy* med sin portrettering av bygdefolket som noe pakk Dagbladets filmskribent påpeker også dette i desember 1998: ”I sin grovkalibrede framstilling av bygdefolk føyer «1732 Høtten» seg inn i en rekke som startet for et år siden med «Mørkets øy» og fortsatte med «Weekend» og «Cellofan»” (Olsen, 1998). Hvis det filmatiske uttrykket i *Mørkets Øy* legges til grunn for definisjonen av en sjanger, skulle også disse filmene kategoriseres som norske horrorfilmer. Begge filmene forteller mye av den samme historien som *Mørkets Øy*; i *1732 Høtten* er handlingen satt til utkantnorge, med overgrep mot barn og påfølgende drap. Det samme med *Cellofan*; utkantnorge hvor en generell fiendtlighet råder mot protagonisten. Sett slik, er *Mørkets Øy* nærmere beslektet med disse to produksjonene, enn med horroretterfølgeren, *Villmark*, som utgjør et naturlig sammenligningsgrunnlag som den neste utviklingen av den norske horrorfilmen. Sistnevnte er en mer rendyrket sjangerøvelse, mens Diesens produksjon innholdsmessig er nærmere det som tradisjonelt forbindes med thriller-sjangeren

At *Mørkets Øy* skiller seg ut i et sjangermessig perspektiv – at den har mer til felles med filmer som utviser en mindre grad av horrorelementer – gjør at jeg ønsker å analysere filmen i et sjangerperspektiv. I denne sammenheng skal jeg belyse hvorfor filmen blir hentet frem som Norges første horrorfilm siden *De Dødes Tjern*, og om dens prosjekt- og horrorstatus kan sies å være vellykket – i den betydning at filmen innfridde publikums forventninger til en horrorfilm. Av den teorien jeg har gjengitt, er det Altmans sjangerteori som egner seg best til denne analysen, og den vil derfor være den teorien som benyttes i gjennomgangen av *Mørkets Øy*.

At *Mørkets Øy*, men ikke *1732 Høtten* eller *Cellofan* blir levnet plass når det snakkes om den norske horrorfilmen er interessant, fordi det illustrerer hvordan sjangerbegrepet har blitt

benyttet fra et institusjonelt ståsted. Om en sangers fødsel og fortsatt levedyktighet skriver Altman; at en sanger alltid må gjennomgå en tilpasningsperiode hvor det forekommer en dialog mellom publikums ønsker og institusjonens målsetning. Om en sanger overlever, og om et nytt medlem til sjangeren ønskes velkommen (ansees som en vellykket horrorproduksjon) er avhengig av dens evne til å tilfredsstillе både den produserende institusjon og publikum samtidig (Altman, 1999, s. 223). *Mørkets Øy* fikk støtte til produksjon (av både det danske og norske filmfond) på basis av at det skulle lages en horrorfilm. Bransjens formål med utdeling av støtte til en sanger, som ikke tidligere har noen tradisjon i Norge, kan sees i sammenheng med vellykkede horrorproduksjoner i Danmark, med eksempelvis filmen *Nattevagten* (1994) - noe også samproduksjonen med Danmark er et symptom på.

Videre mener Altman at det fra publikums side også ligger et sett med forventninger som knyttes til termen 'horror', og kun en vellykket dialog mellom publikum og institusjon utgjør en levedyktig sanger eller et nytt tilskudd til den. Det er i møte med publikum at *Mørkets Øy* sin største utfordring som horrorfilm påtreffes. Ser vi på eksempler fra anmeldelsene av filmen, er det klart at horrorprosjektet ikke ble ansett som spesielt vellykket for de aller fleste; "en thriller med ambisjoner om å være mest grøsser", skriver Aftenpostens anmelder (Haddal, 1997). Og Bergens Tidende skriver "gjøres det fortvilte forsøk på å skape spenning og grøss. Totalt uten hell." (Landro, 1997). Spørsmålet som melder seg er om *Mørkets Øy* egentlig kan sees på som en horrorfilm?

Altman postulerer i den pragmatiske delen av teorien sin, at sanger er den personlige egenfortolkningen og bruken av etablerte koder, både i lesing og produksjon;

"Instead of a word or a category capable of clear and stable definition [...], genre has here been presented as a multivalent term multiply and variously valorized by diverse user groups. Successful genres of course carry with them an air of user agreement of both genres in general and of this genre in particular" (Altman, 1999, s. 214).

Den pragmatiske sjangerteorien belyser de mange forskjellige måtene sanger kan benyttes på, men også hvordan en vellykket sanger er bærer av koder som må 'godkjennes' av brukeren. I *Mørkets Øy* har regissørens fortolkning av hvilke koder som må være i overenskomst for at en

film skal tre inn i horrorsjangeren, divergerte sterkt fra hva publikum mente konstituerte de samme kodene. Altman skriver at produsenter av sjangerfilmer driver utstrakt tyveri av allerede etablerte sjangerkonvensjoner når det skal lages nye bidrag til en sjanger; ”producers are precisely ’poaching’ on established genre territory” (Altman, 1999, s. 212). I så måte skal det være mulig å spore typiske sjangertrekk – eller mangelen på de – som kjennetegner respektive sjangere, og dermed avgjøre filmens relative status som tilhører av en sjanger.

Tematikken i filmen, om et samfunn i samfunnet som operer med egne spilleregler, benytter seg av en kontrastering av ”de andre”, øysamfunnet, kontra det normale, ”oss”. Sjangerhistorisk er dette en kontrast som vi ofte finner igjen i horror, slik som Andrew Tudor belyser med sine tre forskjellige horrornarrativer (’knowledge, ’invasion’ og ’metamorphosis’). I motsetning til *Villmark*, som diskuteres under som en klar representant for en klassisk horrornarrativ, kan ikke *Mørkets Øy* med enkelhet plasseres inn i noen av de tre narrativene Tudor operer med. Det er ingen kunnskap som utløser trusselen, ingen trussel som går amok og må overvinnnes og det er ingen metamorfose å spore – det er kun Julies inntog og nektende assimilering i et samfunn. Filmen unndrar seg klassisk horrornarrativ-kategorisering, og dens historie kan ikke sidestilles med det som er forventet av en horrorfilm. Dette kan få en konsekvens hvor filmen ikke aksepteres som horror av publikum, som ikke vil være til filmens fordel. En sjangerfilm møter et publikum, som er bevæpnet med forventinger tilknyttet sjangeren. Hvis disse forventningene ikke innfris tilfredsstillende faller filmen fort mellom to stoler, hvor den på en side ikke er en horror, men samtidig forsøker å være det. Og ikke bare feiler dens horrorprosjekt, men den presterer å ikke tilfredsstillende andre sjangerkonvensjoner heller. Det kan selvfølgelig også skje at den lykkes i å endre sjangerens forventninger til sin fordel – og dermed introduserer nye elementer til en allerede godt etablert sjanger.

Hvis en horrorfilm skal fungere på det mest grunnleggende nivå, er det essensielt at dens sentrale følelsesmessige virkemiddel er vellykket – konstruksjonen av frykt og ubehag hos sitt publikum. Yvonne Leffler identifiserer den følelsesmessige responsen horrornarrativer genererer. Hun legger argumentativ vekt på forventninger en gitt sjanger legger opp til og forventet lesning i sammenheng med frampek gitt av fortellingen: ”the reader or viewer’s emotional involvement is manipulated from the outset by being prepared for terrible things to come” (Leffler, 2000, s. 177). Det Leffler spesifikt refererer til er det narrative grepet med å gi tilskueren mer informasjon enn karakterne i filmen, samtidig som denne informasjonen

skal være antydende og utilfredstillende. Dette argumenterer Leffler for at, i sammen med vår sympati for protagonisten, vil resultere i en 'frykt' for vedkommendes skjebne i filmen (Leffler, 2000, s. 188). Grepet med å gi tilskueren informasjon som strekker seg ut over karakterenes kunnskap er et eksempel på en sjangerkode i Altmans forstand, og er et mye brukt og effektivt virkemiddel for å generere frykt i horrorfilm. Både åpningsscenen i *Mørkets Øy* og *Villmark* er meget vellykket i dette øyemed, og de legger begge sterke føringer i filmenes første om at det er noe forferdelig som foregår - noe som strekker seg ut over en standard "hvem gjorde hva"-thriller. *Mørkets Øy* bruker nære utsnitt, forvridde kameravinkler, kontrastfylt belysning og suggerende musikk for å legge denne føringen. *Villmark* benytter seg av en voice-over, akkompagnert av atonal musikk og bilder av villmarken, som erindrer i fortid at noe skjedde, men ikke hva – bare at de skulle "holdt seg unna det vannet". Publikum blir gitt mer informasjon, som fortsatt er mangelfull, enn karakterene i filmen og det skapes en forventning som senere i filmen er en medvirkende faktor for historiens affektkonstruksjon.

Tilbake til den pragmatiske delen av Altmans sjangerteori, er en av de grunnleggende forståelsene at sjanger ikke er statisk, men er under en stadig revurdering og reforhandling. Dette betyr dog ikke at enhver sjangerfilm søker etter å reformulere de syntaktiske og semantiske elementene –enkelte bare låner allerede veletablerte sjangertrekk. Med unntak av den sterkt stiliserte introsekvensen, og formidlingen av privilegert kunnskap, er det ingen andre elementer i *Mørkets Øy* som er kodet som gjenkjennelig horror. Det kan trekkes frem at en prestekarakter tradisjonelt ikke følger stillingsbeskrivelsen sin i horrorfilmer, men dette er fortsatt ikke en typisk horrorkodet konvensjon innen sjangeren. Kontrastert med neste film, *Villmark*, som forfølger en velkjent og godt etablert semantisk/syntaktisk horrorkode, blir det spesielt fremtredende. At *Mørkets Øy* eksplisitt ble planlagt som horrorfilm fra utgangspunktet, men ender opp med å ikke blir gjenkjent av publikum som vellykket horror, betyr at regissøren har gjort et forsøk på reforhandle den veletablerte syntaktiske/semantiske sammensetningen av horrorsjangerens koder og uttrykk til ett nytt og modifisert format.

Årsaken til modifiseringsforsøket av velkjente horrorkoder kan ha flere årsaker. Den mest fremtredende grunnen i denne sammenheng, er fraværet av horrorsjangeren i norsk filmproduksjon i tidsrommet før *Mørkets Øy* ble produsert. Filmen møtte i produksjonsfasen stor motstand, noe regissør Trygve A. Diesen selv erindrer i et intervju med tidsskriftet *Rushprint*: "Mange – norske og danske konsulenter og Nordisk Film- og TV-fond – så det

kommersielle potensialet, men det var ikke helt stuerent” (Faldalen, 2006). Om Diesens erindring er sannferdig eller moderert vites ikke, men at sjangeren på dette tidspunkt ikke hadde noen tradisjon i norsk sammenheng, kan med høy sannsynlighet sies å ha vært en medvirker til dens forsøk på en reformulering av sjangerens koder mot et sterkt moderert horroruttrykk.

Resultatet av reformuleringsprosjektet i *Mørkets Øy* ender opp med å forlate horrorsjangeren og dens konvensjoner til fordel for en semantisk/syntaktisk sammensetning, som er tilhørende krim – og thrillersjangeren. Dette fordi filmen ikke presterer å formidle noen frykt hos tilskueren, men kun en enkel form for spenning. Dette underbygger regissøren selv i et intervju om horrorfilmens overlevelsessevne nesten ti år etter; ”Vi blandet litt mye, og filmen ble en bastard, en blanding av thriller, grøsser og sosialrealisme” (ibid). At *Mørkets Øy* fremheves som det norske horrorfilmkorpsets førstefødte, har ingen sammenheng med filmens estetikk, men har bakgrunn i uttalelser i forbindelse med filmen pre-produksjon og markedsføring før lansering. I følge Altmans tredelte sjangerteori er ikke *Mørkets Øy* en horrorfilm, fordi dens reformulering av horrorkonvensjonene ikke ble godkjent av publikum. Det var kun en ’monolog’ fra produksjonssiden, som postulerte dens status som Norges første horrorfilm siden *De Dødes Tjern*. Den innfridde ingen av de forventningene (kodene) som følger med horrortermen, og følgelig ble den ikke godkjent av publikum som horrorfilm. Alternativet til en feilet reformulering, er introduksjonen av nye forventninger til en sjanger gjennom samme reformulering. Dog kan ikke *Mørkets Øy* sies å ha lyktes i dette heller, da dens reformuleringsprosjekt gikk ut på å distansere seg fra- og eliminere typiske horrorkoder.

I en sjangerhistorisk kontekst har den internasjonale horrorfilmen allerede året før premieren til *Mørkets Øy*, tilføyd horrorsjangeren den mest vellykkede filmen i det John Cawelti har identifisert som ’burlesque proper’, med Wes Cravens *Scream* (1996). Til repetisjon, er dette en av Caweltis fire former for sjangerrevisjonisme, som kan forekommer når en sjanger har eksistert over en lengre periode. Denne formen for revisjonisme bærer preg av parodi og brudd med sjangerkonvensjoner for å skape latter, eller ved en invertering av konvensjoner for å skape en mer realistisk tilnærming til samme situasjon (Cawelti, 2003, s. 253). Publikummet som møtte *Mørkets Øy* satt inne med en stor tilskuerkompetanse på horrorsjangeren, ved at velkjente horrorkonvensjoner allerede hadde blitt dekonstruert som urealistiske og til en viss grad parodierte. Som horrorfilm, og som Norges første film i sjangeren, kan ikke *Mørkets Øy* sies innfri kravene som stilles for at en film faktisk tilhører

horrorsjangeren med bakgrunn i den teorien jeg har belyst filmen med. Det er en annen opplevelse tilskueren får formidlet i filmen, som ikke baserer seg på frykt eller ubehag, men en mild form for spenning.

I den drøye ti-års perioden horrorren har eksistert i Norge, er utviklingen av sjangeren kun usynlig for de blinde; fra den mislykkede reformuleringen og en i overkant eufemisme av horrorkodene i *Mørkets Øy*, mot den usjenerte og eksplisitte estetikken med korpusets siste filmer. Med neste film i rekken, Pål Øies *Villmark*, gjøres det ingen forsøk på reformulering av kodene og filmens horrorprosjekt er betydelig mer vellykket. Sammenlignet med internasjonal horrorestetikk, kan filmen argumenteres for å være Norges første bidrag til horrorsjangeren. Fra *Mørkets Øy* til *Villmark* sin premiere gikk det seks år, og det er tydelig at filmen er en mer rendyrket horrorsjangerøvelse. Der hvor *Mørkets Øy* endte opp med å bevege seg utenfor horrorrens velkjente premisser fremstår *Villmark* som en renere og mer fokusert horrorfortelling, med velkjente sjangerkonvensjoner innarbeidet både på karakter- og plotsiden. Når filmen analyseres nærmere, kan vi allikevel ikke kalle *Villmark* for en blåkopi av den velkjente undersjangeren i horror som den henter sin største inspirasjon fra; slasher.

Villmark handler om et TV-team bestående av Lasse, Per, Elin og Sara, som sammen med arbeidsgiveren for deres neste prosjekt, Gunnar, reiser på hyttetur for ”team-building”. Stedet for utfarten er barndomshytten til Gunnar, som er nærmeste nabo til et myteomspunnet tjern: her styrtet et tyskt fly under krigen, og som resultat har tjernet figurert sterkt i Gunnars barndom som et sted man bør- og skal holde seg unna. Ved undersøkelse av tjernet finner Lasse og Per et forlatt telt og et kvinnelik i vannet. Konflikten mellom gruppen og Gunnar øker når han tar avgjørelsen at turen skal fortsette etter planen, da det ikke er noe de kan gjøre for den døde kvinnen allikevel. For de andre karakterene blir Gunnars integritet satt under tvil når han viser en stadig sviktende dømmekraft, men så snart Per blir funnet død blir det klart at trusselen har opprinnelse utenfor gruppen. Filmens klimaks utspiller seg ved teltplassen hvor en mann i kvinneklær avsløres som antagonist. I en siste forsonende handling, ofrer Gunnar sitt eget liv og dreper mannen i prosessen. Gjennom filmens epilog avsløres mannen som en tysk turist som ble gal da kjæresten hans druknet – den døde kvinnen som ble oppdaget i tjernet. Derimot oppdager Lasse at fotografiene som foreligger av paret ble tatt av den lokale skogvokteren vi bevitner åpne veibommen tidlig i filmen. Han utpekes som filmens egentlige antagonist, som fortsatt er på frifot et sted i skogen.

Mørkets Øy var preget av en grunnleggende problematikk hvorvidt filmen egentlig kunne sies å være en horrorfilm. Diskusjonen rundt filmen bar preg av å avkrefte dens status som horrorfilm med bakgrunn i sjangerteori. Når diskusjonen nå beveger seg over til *Villmark*, er ikke den preget av samme artsproblematikk. *Villmark* er en horrorfilm. Seere som har erfaring med sjangeren vil identifisere den som en vellykket medlem av horrorsjangeren ved gjennomtitting. Filmen bemerker seg som en mer fokusert demonstrasjon av horrorestetikk slik den tradisjonelt har artet seg. Typiske horrorkonvensjoner blir flittig brukt; karakterene isolerer seg fra det siviliserte samfunn og overgir seg til den norske naturens nåde, hvor det trivielle og hverdagslige tar form som nødvendigheter, og blir grobunn for frustrasjon. Diskusjonen vil derfor ikke dreie seg om dens status som horrorfilm, men heller hvordan den er satt sammen som horrornarrativ.

Andrew Tudors skissering av trusselens natur og type horrornarrativ, argumenterte jeg for at ikke var relevant for anvendelse på *Mørkets Øy*, da filmens historie ikke fulgte noen av de tradisjonelle og lett gjenkjennelige horrornarrativene. *Villmark*, på sin side, fremstår altså renere og dyrker en mer tradisjonell horrorestetikk. Det er derfor interessant å foreta en strukturalistisk analyse av hva slags horrorhistorie den eventuelt følger, og hvordan trusselen i filmen fremstår i et sjangerhistorisk perspektiv. Dette har to hensikter; på den ene siden er filmen som autonom produksjon interessant da jeg er ute etter å identifisere den norske horrorfilmens estetikk. Det andre har sammenheng med hvordan den norske horrorsjangeren har utviklet seg over de syv filmene som omfattes av denne oppgaven. For å peke på endringer, er det nødvendig å belyse de individuelle filmene. Da *Villmark* er en av de to filmene som omfatter den tidlige fasen i norsk horrorproduksjon, finner jeg Tudors historisk-strukturalistiske gjennomgang det teoretiske verktøyet, som er mest relevant for diskusjonen av filmen i den hensikt å belyse hvordan dens horrorhistorie er satt sammen. Andrew Tudor introduserte også flere motsetningspar i sin gjennomgang, hvis hensikt var å utlede horrortrusselens fenomenologi. Begrepene står i motsetning til hverandre, og hensikten med å identifisere de er for å lettfattelig illustrere hvilke motsetninger man ofte finner kontrastert mot hverandre i horrorsjangeren. Anvendt på de norske horrorfilmene er det dermed mulig å plassere filmene i en horrorhistorisk kontekst.

Ved å benytte disse på antagonist i *Villmark*, som er en turist det har klikket for, defineres trusseltypen som kombinasjonen sekulær/intern – turist er et hverdagsmenneske, hvis årsak for hans oppførsel er sitt eget forstyrrede sinn. Det er ikke overraskende at når det først lages

norske bidrag til horrorsjangeren, at trusselen er av en sekulær opprinnelse i motsetning til overnaturlig. En kan vanskelig forestille seg at en horrorfilm som ikke etterstrebet en forholdsvis jordnær historie, i det hele tatt ville blitt tatt alvorlig som filmprosjekt verdig støtte i Norge i denne perioden. Den jordnære tilnærmingen, som ble overdrevet i *Mørkets Øy* og endte opp med å motvirke filmens horrorprosjekt, er videreført til *Villmark* med enkelte modifikasjoner, samtidig som den benytter et renere og mer tradisjonelt horroruttrykk når den forteller sin historie. Det interne/sekulære er ofte representert ved slasherfilmen, hvor et mentalt forstyrret individ forfølger sitt bytte uten at vi får noen informasjon om antagonistens bakgrunn eller motiv. Denne type trussel er slasherfilmens reneste og mest utholdende format, og er representert gjennom ikoniske horrorproduksjoner som *Halloween* og *Friday the 13th*. Tudors siste begrepsdistinksjon, mellom avhengig/uavhengig, er også relevant for trusseltypen i *Villmark*, og understreker videre hvordan filmen følger sterkt i fotsporene til slasherformelen den må sies å hente sin inspirasjon fra. Det legges sterke føringer i filmens epilog for at det er den mystiske bonden som er årsak for turistens mentale sammenbrudd, og skyldig i alt som skjer med filmens karakterer. I lys av slutten identifiseres denne bonden som filmens sanne antagonist, og med hensyn til denne siste detaljen ender vi opp med begrepskombinasjonen sekulær/intern/avhengig. En avhengig trussel, er et resultat av menneskelige inngrep, og til sist et spørsmål om menneskelig ansvar: "the contrast between dependence and autonomy invokes question of human responsibility" (Tudor, 1989, s. 8). Turistens oppførsel blir i lys av slutten et produkt (offer) for en praktisk talt usynlig antagonist, som har lusket i kulissene hele tiden.

Hvis vi fortsetter bruken av Tudors begreper, identifiseres fortellingstrukturen i *Villmark* som tilhørende den åpne varianten av invasjon narrative. I denne varianten kjennetegnes trusselen ved at den bare ankommer fra et ukjent sted, uten noen form for advarsel, og starter sin kaosspredning. Denne formen for narrativ er beskrivende for den tyske turistens oppførsel i *Villmark*, selv om hans sinne kan sies å være provosert frem ved at karakterene roter til teltplassen hans. Invasjon narrative gjøres til en åpen-variasjon, hvor trusselen ikke elimineres og starter på nytt i filmens avsluttende bilder ved "a kind of postscript technique: in the film's final moments, often its last shot, the invasion is seen to begin all over again" (Tudor, 1989, s. 94) – helt i tråd med det vi som tilskuere bevitner i filmens epilog. Den egentlige trusselen er ikke utryddet, men er fortsatt der ute fri til å bedrive ugagn en annen dag.

En typisk opposisjon som ofte benyttes i denne typen narrativ er natur versus kultur. Tudor argumenterte i sin strukturalistiske gjennomgang for at hver av de tre forskjellige narrative han identifiserte, kan gjenkjennes gjennom kontrasteringen av et eller flere sett med motsetninger. I invasjon narrative er kontrasteringen av natur versus kultur, og mental helse versus galskap motsetninger man ofte finner igjen (Tudor, 1989, s. 83). Motsetningen natur versus kultur er fremtredende i *Villmark*, men blir ikke sementert med sikkerhet før i epilogen. Karakterene er byfolk på tur i skogen, og fra første stund er det klart at de er særdeles utilpass i skogens favn. Dette eskalerer når de i tillegg blir fratatt samfunnets bekvemmeligheter av den eneste skogsvante personen, den suspekke Gunnar. Natur kontra kultur blir primært benyttet som narrativ grep i *Villmark*. Filmens fortelling ville ikke kunnet formidlet en spesielt god horrorfølelse hvis karakterene var naturvante friluftsmennesker, som ikke næret en frykt for de primitive omgivelsene de har blitt plassert i. Den eneste som har vært ute i skogen før er Gunnar, men hans teambuilding-prosjekt gjør at han nekter å bidra med konstruktiv naturkunnskap. Det kan også argumenteres for at avsløringen av bonden i filmens avslutning er et narrativt grep, som har en retroaktiv funksjon. Ved å avsløre han som renkespinner i filmens siste bilder, skapes det en siste virkningsfull kontrast mellom natur og kultur, hvor bonden fremstår som en metafor for naturen, og representerer det ukjente utenfor det siviliserte samfunn protagonistene har sin opprinnelse fra. Filmens siste avsløring maner samtidig også frem den ideologiske arven om frykten for "de andre", som kan sees i sammenheng med naturen. Mer spesifikt knyttes det opp mot fremstillingen av distrikt- og utkantnorge, som en gjeng med degenererte, sadistiske pøbler man er best tjent med å holde seg langt borte fra. Denne formen for representasjon av utkantnorge har vært gjort i flere norske filmproduksjoner forut for *Villmark*. *Mørkets Øy* gjør det samme, med et lite sørlandssamfunn ytterst i havgapet bebodd nesten utelukkende av religiøse fanatikere, som følger en tukkende svovelprest. De tidligere nevnte thrillerfilmene som ikke er tilknyttet den norske horrorsjangeren, *1732 Høtten* (Julrud, 1998) og *Cellofan* (Isaksen, 1998), benytter seg også av kontrasten mellom de normale *oss* versus de abnormale *andre*.

Samtidig er det viktig å bemerke at Tudors begreper er kategoriske, og at det ikke nødvendigvis er slik at *Villmark* er en 'open invasjon narrative'. Ved en nærmere analyse kan det like fremt argumenteres for at filmens plot har like mye til felles med 'open metamorphosis narrative'. Dette sees i sammenheng med at filmens egentlige antagonist produserte det mentale sammenbruddet til den tyske turist, ved å overføre sine degenererte

holdinger over på han. Bondens eksistens blir dermed en type smitte som lever videre i skogen. Tudor argumenterer mot denne tvetydigheten ved å peke på at antagonisten fremstår nesten anonym, og at årsaken for hans galskap er irrelevant for filmens fremdrift i en invasjon narrative, mens årsaken i metamorphosis narrative er essensielt for filmens narrativ (Tudor, 1989, s. 100). *Villmark* har mer til felles med en klassisk invasjon narrative i sin helhet, men den tyske turistenes galskap er langt fra irrelevant; det er den siste avsløringen av at det eksisterte noen ansvarlige for hans sammenbrudd, som er filmens siste øyeblikk av frykt. Tudor selv benytter narrative direkte på filmene, uten at det foreligger noen dypere analytisk arbeid til grunn for identifiseringen, og det samme gjøres her med *Villmark*. Filmen fremstår som en typisk invasjon narrative, men den innehar samtidig elementer som kjennetegner en metamorphosis narrative.

Hensikten med at jeg belyser trenden med å portrettere utkantnorge som bærere av særdeles tvilsomme verdier – *Villmark* inkludert – har to årsaker. For det første er det for å skissere at dette er en kjent tematisk trend, som har vært benyttet over lengre tid i norsk film, og som de norske horrorfilmene velger å la være en sentral kontrast som videreføres i samtlige produksjoner (med unntak av *Død Snø*, som har et annet prosjekt). Denne fremstillingen er bærer av en ideologi hvor kulturen fremheves som representant for de moralsk rette verdiene, mens naturen knyttes til det ukjente, utemmede og barbariske. I utviklingen av den norske horrorfilmen over en drøy ti-års periode, rendyrkes denne kontrasten fra å være relativt implisitt i *Mørkets Øy* og *Villmark*, til et eksplisitt utsagn mot slutten av korpuset med filmen *Rovdyr* (2008). For det andre, belyser den skjeve fremstillingen av distriktene slektskapet til horrorsjangeren internasjonalt utover begrepene til Andrew Tudor. I den internasjonale horrorfilmhistorien har det figurert flere mindre flatterende fremstillinger av naturen representert ved mennesker. Enten det er skeptiske landsbybeboere i *Nosferatu* (Murnau, 1922) eller barbarer som i *King Kong* (Cooper, 1933). Den siviliserte tidsalders menneske med sine mørkeste sider, fortalt med bakgrunn i utkantstrøk, kan tilskrives horrorfilmer som John Boormans *Deliverance* (1972) og Tobe Hoopers *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), hvor antagonistene er distriktmennesker med særdeles tvilsomme motiver.

Villmark sin syntaktiske sammensetning, intern/sekulær/avhengig, er brukt for å illustrere hvilken struktur historien i filmen følger, og hvilken tradisjon antagonisten representerer i et horrorhistorisk perspektiv. Som horrorfortelling er linjene til den klassiske slasherfilmen – slik den første gang ble observert i sin reneste form – *Halloween* klart tydelig. Carpenters film

har hatt en betydelig innflytelse på horrorsjangeren i ettertiden, og blir sett på som stamfaren til den interne/sekulære horrorfilmen, hvor kontrastene 'normal' versus 'abnormal' manifesterer seg i form av en psykopat som jager sine ofre med lite eller intet motiv. Andrew Tudor skriver om filmens betydning i den historiske perioden 1961-1984;

“Overall some 80 per cent of the period’s psychotics appear after *Halloween*, a fact which, combined with the movie’s obvious influence on the character of subsequent psycho-movie narrative, makes in one of the most important horror movies in the modern genre” (Tudor, 1989, s. 68).

Jeg nevnte innledningsvis at selv om *Villmark* henter sin overhengende struktur fra slashersjangeren, er den heller ikke en blåkopi av formelen slik den har artikulert seg etter *Halloween*. *Villmark* følger den samme syntaktiske sammensetningen som slasherfilmen, men forteller historien med et estetisk uttrykk som ikke normalt er synonymt med slasher. Dette blir fremtredende når filmen sees i kontekst med de etterfølgende norske horrorproduksjonene – spesielt *Fritt Vilt*-filmene og *Rovdyr*. Sammenlignet med disse er *Villmark* en betydelig mer stillferdig horrorfortelling, som benytter seg av en lavmælt estetikk. Historien er preget av prinsippet ”less is more” hvor de sterkeste virkemidlene er restriksjon av kunnskap for karakterene, og formidling av tilleggsinformasjon til tilskueren. Suspense som narrativt grep er et sentralt virkemiddel i motsetning til velkjente slasherkonvensjoner, som eksplisitt voldsskildring, lemlesting og store mengder blod. Av de fem karakterene som drar ut i skogen i *Villmark*, blir kun én drept underveis, mens det faller én til sammen med antagonisten i filmens klimaks. Karakteren Per blir funnet død uten at drapet skildres, og det er kun i klimakset at dødsfallene skildres foran kamera; to skudd fra en hagle avfyres, det ene mot turisten, og det andre gjennom Gunnar – begge uten at en dråpe blod skimtes. Den implisitte horror er vektlagt i *Villmark*, i motsetning til den eksplisitte som kjennetegner slasherfilmens estetikk.

Flere faktorer kan ha medvirket til filmens mer besindige estetikk. I sin artikkel *Consuming the impossible body: horror film and the spectacle of cinematic special effects*, argumenterer Steffen Hantke for årsaken til den 'implisitte horror'. Med denne termen menes prosessen hvor tilskueren ikke blir gitt det totale bildet, men erstatter hint og hentydninger i teksten ved hjelp av egen fantasi. Hantke mener denne formen for narrasjon er et resultat av strenge sensurorganer, eksempelvis Hayes Code i forbindelse med Hollywoodproduksjoner, hvor det

var ytterst viktig med selvsensur for at filmen skulle slippe igjennom det strenge nåløyet (Hantke, 2006, s. 70). En av teknikkene som ble utviklet for å lure sensurorganet var utviklingen av en implisitt narrativ. Ved å snu denne årsakssammenhengen rundt, kan det argumenteres for at en films estetiske uttrykk i flere tilfeller kan sies å være styrt av en uskreven ideologi fra støtteapparatene sin side. På bakgrunn av hvilken historie filmen ønsker å fortelle – eller hvilken sjanger den tilhører – avgjøres det hvorvidt en film får støtte til produksjon eller ikke. Dette selvsensuraspektet er noe *Mørkets Øy* regissør Tryge Allister Diesen også underbygger i et intervju om den norske horrorfilmens overlevelsessevne: ”når det ikke har vært laget sånt før er det vanskelig, og når man er avhengig av konsulentpenger kan det godt være at sensuren ligger i en sjøl” (Faldalen, 2006).

Anvendt på *Villmark*, kan det med bakgrunn i dette argumentet være grunnlag for å påstå at filmens implisitte estetikk er et resultat av to pågående faser for norsk horror i denne tidlige perioden av sjangeren: På den ene siden kan filmens implisitte estetikk være et bevisst valgt fra et produksjons- og økonomisk ståsted. Sjangerfilmen har ingen nevneverdig tradisjon i norsk filmproduksjon – spesielt ikke horrorfilmen. Med unntak av *De Dødes Tjern* og den mislykkede horroren *Mørkets Øy*, er norsk horrorfilm som fenomen så godt som ikke-eksisterende på det tidspunktet *Villmark* søker støtte til produksjon. At man pålegger seg selv en selvsensur når det kommer til filmens innhold og uttrykk når man er avhengig av offentlig støtte, kan være en årsak til hvorfor *Villmark* sin estetikk er komparativt mildere enn de senere norske horrorfilmene – som møter en bransje hvor sjangeren blir møtt med større åpenhet. Tidligere avdelingsdirektør for utenlandsavdelingen i Norsk filminstitutt Jan Erik Holst, underbygger også tanken om selvsensur hvis formål er å ikke bli avvist produksjonsstøtte i samme artikkel som Diesen: ”Det har nok vært en del selvpålagt sensur siden det ikke er noen tradisjon for slike filmer. Man tør ikke presentere rent kommersielle filmer” (ibid).

Den andre bakgrunnen for filmens implisitte estetikk kan også sies å representere en norsk tilnærming til horrorsjangeren, som på dette tidlige stadiet enda ikke har funnet sin uttrykksform i norsk sammenheng. Om filmen uttalte regissør Pål Øie, etter at *Villmark* endte opp med 4.8 millioner kroner i produksjonsstøtte av en total kalkylie på rundt 7.5 millioner kroner (Usignert, 2002)⁶, at dette var til en grøsser ”i grenselandet mellom *De dødes tjern* og

⁶ Artikkelforfatter ikke oppgitt.

Blair Witch Project” (Steinkjer, 2002). Her viser han til sine inspirasjonskilder for filmen, og legger dermed forholdsvis klare føringer for hvilken retningen dens estetiske uttrykk peker i retning av. Det ferdige produktet leverte også nært opp til kombinasjonen av de to divergerende horrorestetikker som disse titlene representerer. Hvis dette i tillegg sees i sammenheng med filmens lave budsjett, som også har blitt en sjangerkonvensjon, kan disse faktorene samlet sees på som en medvirkende faktor til at filmens estetikk i stor grad utnytter seg av en implisitt, kontra eksplisitt estetikk. Når budsjettet ikke levner rom for utstrakt bruk av spesialeffekter, er det fordelaktig å vektlegge andre virkemidler enn spesialeffekter. Sett opp mot den neste norske slasherfilm, *Fritt Vilt*, som fikk tildelt en betraktelig større sum i produksjonsstøtte (7 millioner kroner), og vektlegger nettopp en eksplisitt horrorestetikk.

Med bakgrunn i sin implisitte estetikk, er *Villmark* den filmen som har det mest egenartede uttrykket av de norske horrorfilmene. På det strukturalistiske nivå har filmen en veletablert struktur som den deler med de andre norske horrorfilmene. *Villmark*, *Fritt Vilt* – serien og *Rovdyr* er alle kopier av syntaksen slik den artikuleres i slasherformelen, identifisert som Tudors invasjon narrative, hvis stamfar er *Halloween*. Tudor kommenterer om denne filmens formel, som *Friday the 13th* (og mange etter den igjen) kopierer:

”is no more than a crude template for the creation of formula *Halloween* clones. It abstracts generic elements from *Halloween*, recombining them in a form that can be made effective with only minimal resources of labour” (Tudor, 1989).

Argumentet om at filmer som baserer seg på *Halloween*-modellen kun stokker om på velkjente elementer, er også tilfelle med de norske horrorfilmene. Vedrørende *Villmark* er det viktig å oppsummere at filmen er den horroren som er det nærmeste vi kan kalle en ”norsk horrorfilm”, da den i lys av sin komparativt udramatiske estetikk i det minste ikke er en blåkopi av en velkjent formel. Den forsøker heller å utnytte tilskuerens egen fantasi for etableringen av horror, et virkemiddel som forsvinner til fordel for mer velkjente, og eksplisitte sjangerkonvensjoner de senere norske horrorfilmene kopierer.

Sist i diskusjonen vedrørende *Villmark* skal jeg returnere kort til Altmans sjangerteori. I gjennomgangen av *Mørkets Øy* konkluderte jeg med at filmen ikke kunne kalles en vellykket horrorfilm siden kodene hadde blitt reformulert, og resultatet ble ugjenkjennelig som horror. Diskusjonen omkring *Villmark* dreide seg i stor grad om hvordan dens konstruksjon var sammensatt av velkjente og konvensjonelle horrorvirkemidler. Med Altmans begreper, har

Villmark benyttet seg av sjangertypiske semantiske aspekter; isolert hytte, skog, tvetydige karakterer o.l. Det samme er tilfelle med filmens syntaktiske sammensetning, med generering av ubehag gjennom en implisitt estetikk, og en stil som fremmer en deterministisk følelse. Årsaken til at *Villmark* sitt prosjekt som horrorfilm er vellykket, er fordi den ikke reformulerer sjangerens koder, men spiller på tilskuernes erfaring med sjangerens koder og uttrykksform. Filmen vektlegger en stil som er avbalansert og nøktern, men som samtidig forteller en effektiv horrorfortelling. Altmans pragmatiske side ved sjanger, har ikke funnet sted med andre ord. Det har ikke blitt gjort noen forsøk på skape en ny form for horrorfilm, gjennom det Altman beskriver som prosessen hvor et kartlagt territorium invaderes av nye nomader, som skaper nye bosetninger (Altman, 1999, s. 211f). Kodene har kun blitt lånt og satt inn en norsk semantisk og syntaktisk sammenheng, og *Villmark* fremstår som den første virkelige norske horrorfilmen, som hadde en dialog mellom publikums forventninger og produksjonsintitusjonens ønsker.

3.2 - Fritt Vilt-filmene

I 2006, tre år etter *Villmark*, kom Roar Uthaug's *Fritt Vilt*, og filmen markerte den norske horrorrens definitive levedyktighet i norsk filmproduksjon. Budsjettet var større, og tildeling av produksjonstøtten hadde økt betraktelig; filmen fikk tildelt 7 millioner kroner basert på markedsvurdering. I likhet med de foregående filmene, ble også denne omtalt som Norges første horrorfilm. Sett i sammenheng med sjangerens fravær i Norge, er dette fortsatt et sterkt kort å spille som et ledd i filmens markedsføring. Som allerede diskutert er det *Villmark* som er Norges første horrorfilm, selv om estetikken divergerer sterkt i disse to filmene, var fortsatt *Villmark* en vellykket horrorfilm. Det *Fritt Vilt* kan erklære seg først ute med, er å være Norges første rendyrkede slasherfilm. I gjennomgangen av *Villmark*, argumenterte jeg for at den benyttet seg av en narrativ struktur velkjent fra slasherfilmen, mens filmens skapelse av horroraffekt ikke hadde noe til felles med slasherens eksplisitte natur. Slasherformelen er gjenkjennelig ved at den ofte følger veletablerte narrative- og tematiske konvensjoner. Historien handler ofte, kort sagt, om en antagonist som ankommer og 'slasher' ned filmens karakterer én etter én, og som effektivt horrorvirkemiddel vektlegger slasherfilmen i stor grad eksplisitte skildringer av vold og brutalitet.

Fritt Vilt handler om fem ungdommer, som reiser til en avsidesliggende fjelltopp for en snowboardtur – et sted i Jotunheimen. På vei ned fjellet brenner Morten beinet. Det avgjøres at gjengen skal bryte seg inn på det forlatte høyfjellshotellet som ligger rett ved, og tilbringe natten der. Her oppdager de historien om familien som drev hotellet på 70-tallet; paret som drev hotellet mistet sin sønn da han en dag gikk ut for å leke og aldri kom tilbake. Dette er filmens tvist; foreldrene kastet selv sønnen ned i en bresprekk og forsøkte å ta livet hans, antageligvis på bakgrunn av en annerledeshet som kan knyttes til guttens særegne fødselsmerke. Denne planen mislykkes, og filmens maskerte antagonist avsløres som parets sønn, som har levd på høyfjellshotellet siden, og plukket ned den ene påsketuristen etter den andre opp igjennom årene. Under den første natten blir Ingunn drept. Når Eirik den påfølgende dagen skal reise etter hjelp, oppdager han liket til Ingunn og blir svimeslått. Han overlever, bare for å møte en ubehagelig skjebne i filmens avsluttende minutter. Når åstedet for Ingunns død oppdages av Jannicke, går det opp for de gjenlevende karakterene at de ikke er alene. Mikal flykter – dør momentant. Jannicke og Morten innser at de ikke kan komme seg unna hotellet med livet i behold, og bestemmer seg for å legge en felle i kjelleren hvor gjemmedet til antagonistens befinner seg. Dette går ikke videre bra, og Morten ofrer seg slik at Jannicke kan flykte. Dette rekker hun imidlertid ikke, og blir innhentet og svimeslått. Hun bråvåkner når hun blir slept mot bresprekken hvor antagonistens dumper sine ofre, og i en siste konfrontasjon lykkes det Jannicke med å sende han over kanten i stedet for henne selv. Jannicke er filmens eneste overlevende.

Fritt Vilt 2 plukker opp fortellingen der forrige film slutter, og opererer med et større persongalleri med påfølgende større 'body count'. Vi introduseres for karakterene i filmen; de ansatte ved Otta sykehus og de lokale politi-tjenestemennene i bygda. Bilen som karakterene etterlot seg fra første film blir sjekket ut av en av tjenestemennene, og på vei tilbake treffer han på Jannicke. Fra sykehussengen forteller hun sin historie, som sjekkes ut av politimennene. De fire likene fra første film, pluss antagonistens, blir fraktet til sykehusets likkjeller. Jannicke blir invitert til å ta et farvel med sine venner, men får et raserianfall når hun legger merke til den femte likposen – hun begynner å hamre på mannens bryst. Rett etterpå begynner liket å røre på seg, og det settes igang opplivningsprosedyre – til Jannickes store fortvilelse. Ikke overraskende er dette et dårlig trekk, og straks er vedkommende på frifot igjen. En samtale mellom legen og sykesøstrene bringer på banen at han har vært død lenge, før han nå var i stand til å våkne igjen – noe som strengt tatt ikke skjer. Politimannen

som sitter vakt ved mannen er den første som dør da han i et uoppmerksomt øyeblikk fjerner blikket fra den rekonvaliserende mannen. Sykepleieren Audhild er den neste etter at hun forlater garderoben. Herfra elimineres de aller fleste karakterene én etter én. Før politisjefen drepes får vi en samtale mellom han og en lege som var tilknyttet 'forsvinningen' av antagonistens sønn. Han informerer oss om at den gutten aldri var normal. Han var dødfødt og våknet til live igjen, og i tillegg 'gråt han ikke da han våknet'. Fra nå fokuserer filmen i hovedsak på karakteren Jannicke og Camillas flukt fra mannen inne på sykehuset. Når filmen nærmer seg sitt klimaks er det kun disse to karakterene som fortsatt er i live. Mannen, i et forsøk på å unnsnippe, setter fart mot høyfjellshotellet igjen. Jannicke bestemmer seg for å gjøre slutt på han for godt, og benytter seg av snøscooter for å komme frem først. I tumultene som oppstår de i mellom vel fremme ved hotellet får han overtaket, men Camilla ankommer i siste liten og redder Jannicke med et velrettet hagleskudd. Filmens avsluttende scene er Jannicke som plasserer et ekstra skudd i hodet på mannen for sikkerhets skyld, siden det tross alt ikke er første gang hun har tatt hans død for gitt.

Fritt Vilt-filmene følger slasherens konvensjoner tett, noe som er illustrert gjennom filmens synopsis. Det er i hovedsak 'slashing' filmen inneholder, med unntak av enkelte scener hvor vi får litt dypere innsikt i karakterenes holdninger og personligheter. I tråd med hvordan jeg har gått igjennom de to foregående filmene, vil jeg diskutere *Fritt Vilt*-filmene i lys av utvalgte teori. Jeg vil igjen benytte meg av Andrew Tudors begreper for trussel- og narrativtype, siden det skjer en liten men ikke ubetydelig endring her fra første til andre film. Sjangerteorien vil igjen også bli benyttet. Det teoretiske paradigmet som skal utgjøre hoveddiskusjonen til filmene, er det som er gjengitt under kapittel 2.3 – *Kjønn, seksualitet og feminisme*. Utvelgelseskriteriet for teorien som anvendes på *Fritt Vilt*-filmene, har bakgrunn i en konvensjon tilknyttet størsteparten av slasherfilmsjangeren; kvinneframstillingen blir ofte omtalt som suspekt, og blir i et feministisk perspektiv ofte argumentert for at objektiverer kvinnen fra et mannlig synspunkt. Videre er det en økende trend med kvinnelige protagonister i slasherfilmen, og følgelig reises det spørsmål om hvordan disse er representert. *Fritt Vilt*-filmene blir, i lys av foreliggende diskusjon omhandlende *Mørkets Øy* sin manglende horrorstatus, norsk horrorfilms første tilfelle med en kvinnelig protagonist. I tråd med oppgavens problemstilling, som skal plassere den norske horrorfilmen i kontekst med sjangeren internasjonalt, er kvinneframstillingen som offer og protagonist et aspekt som både er interessant og relevant for nærmere undersøkelse.

Før filmene diskuteres i et feministisk kjønnsperspektiv skal jeg vende tilbake til Andrew Tudors begreper, og identifisere trussel- og narrativtype i tillegg til kontraster i begge filmene. *Fritt Vilt*-filmene innehar en velkjent struktur som er sterkt inspirert av slasherfilmen, og det er minimalt som gjør at den skiller seg ut fra sine internasjonale sjangerbrødre. Hensikten med den første *Fritt Vilt* var heller ikke noe annet enn produksjonen av en slasherfilm satt i en norsk kontekst. Camilla Boysen, produsent i Nordisk Film, uttalte seg i et intervju i Rushprint samme år som filmen kom at ”det er viktig at *Fritt Vilt* blir tatt imot som en slasherfilm – Roar Uthaug har vært helt ærlig hele veien med at dette er en slasherfilm” (Faldalen, 2006). Antagonisten i *Fritt Vilt* – den fortapte sønnen – er også en kopi av villmannen slik vi har observert han herje i sjangerens mangfoldige – nesten identiske – slasherfilmer. Filmen er en mer rendyrking av slasherformelen enn det *Villmark* var, men typen trussel er akkurat den samme. Igjen er det begrepskombinasjonen intern/sekulær/avhengig som beskriver antagonisten i *Fritt Vilt*. Intern fordi trusselen genereres i antagonistens sinn. Sekulær på bakgrunn av at han har opphav i vår egen verden og ikke en annen alternativ virkelighet. Sist er han avhengig fordi hans eksistens og forvridde mentale tilstand er et direkte resultat av menneskelig innblanding – hans hevnløst oppstod da han ble forsøkt drept av sine foreldre.

Fritt Vilt 2 benytter samme antagonist, men gjør derimot en liten endring. Det første hintet i denne sammenheng presenteres når antagonisten våkner opp igjen etter at Jannicke hamrer han på brystet – etter en betydelig periode som stein død. Ved hjelp av gjenopplivningsprosedyrer kommer han seg godt nok til å starte nedslaktingen av samtlige bi-karakterer atter en gang. Samtalen mellom sykesøsteren Audhild og legen Hermann hinter til at en slik oppvåkning strengt tatt ikke forekommer. Senere i samtalen mellom den lokale politisjefen og legen Haldor, avsløres det at antagonisten var et dødfødt spedbarn, som våknet opp av seg selv etter fire timer. I tillegg gråt han ikke når han våknet, men bare lå der og stirret. Dette er en viktig endring fra første film. Her får vi ubestridelig bevis på at antagonisten er ’noe mer’ enn en hevngjerrig guttunge - han demonstrerer overnaturlige evner. Med dette tar *Fritt Vilt 2* norsk horrors hittil eneste skritt over i begrepskombinasjonen intern/overnaturlig – med distinksjonen mellom avhengig/uavhengig oppe til videre diskusjon. Intern er fortsatt basert på samme premiss som tidligere, men det sekulære som har opprinnelse i vår egen ’virkelighet’ er byttet ut med overnaturlig. Nå har den samme antagonisten blitt tildelt egenskaper som strekker seg utenfor vår virkelighets grenser, med en

egen evne til å være død og våkne opp igjen – både som spedbarn og i filmens likhus. Det spilles ikke videre på antagonistens nye egenskap i filmen, men det er fortsatt en unik forekomst i det norske horrorfilmkorpuset, som benyttes som motiv for hans evne til kunne motstå det som hadde drept ethvert normalt menneske momentant.

Den siste distinksjonen mellom avhengig/uavhengig av menneskelig inngripen blir nå satt under tvil. I den første filmen fremstår gutten 'normal' med unntak av at han var født med et stort og påtrengende fødselsmerke over det ene øyet, som er årsaken for foreldrenes bekymringsverdige handling. Fødselsmerket har også en narrativ funksjon som en visuell markør, som knytter den umaskerte antagonist opp mot gutten i bakgrunnshistorien, og dermed serverer filmens tvist om at dette var én og samme person. Når det nå introduseres overnaturlige egenskaper til antagonist, og det samtidig legges sterke føringer for at han allerede fra fødselen av var født til ondskap – det som er dødt og våkner til live igjen er alltid konnotert med noe slemt i horror – reiser det tvil om hans opprinnelse er avhengig av mennesket eller ikke. Det kan vanskelig gis noe nærmere svar på dette ut fra filmens premisser, men det fremstår som fremstillingen av foreldrenes skyld fra første film (det avhengige leddet) nå er satt til side for en medfødt ondskap. *Fritt Vilt 2* endrer derfor to av de tre begrepene, som beskriver filmens trussel fra første film. Kombinasjonen vi sitter igjen med er intern/overnaturlig/uavhengig. Årsaken for denne endringen kan være flere. Den nærliggende forklaringen ligger i at oppfølgeren benytter seg av samme antagonist, som innen han våkner har vært død unormalt lenge. At samme antagonist videreføres *krever* at 'sekulær' erstattes med 'overnaturlig' da han ble drept i første film. Denne typen friheter med plot er akseptert i horrorfilmen, og demonstrerer sjangerens fleksibilitet. Sjangerhistorisk er det også godt motivert med de uendelige tilbakekomstene, uansett hvor mange ganger de dør, av Jason og Michael fra *Friday the 13th-* og *Halloween*-filmene.

Denne typen trussel er en av de mindre representerte i horrorfilmhistorien i følge Tudors gjennomgang. Kombinasjonen intern/overnaturlig/autonom hadde en forholdsvis populær periode under krigen (1941-1946), men var også kjennetegnet ved at en metamorfose fant sted. *The Wolf Man* (Waggner 1941) og *Cat People* (Tourneur 1942) er eksempler på filmer hvor dette finner sted (Tudor, 1989, s. 37ff). Her finner vi også gale antagonister med medfødte overnaturlige egenskaper, som ikke er et resultat av menneskelig innblanding. Trusseltypen får igjen en liten oppsving på begynnelsen av 80-tallet med filmer som *The Howling* (Dante 1981) (Tudor, 1989, s. 76f). Antagonisten i *Fritt Vilt*-filmene går derimot

ikke gjennom noen metamorfose, men i et sjangerhistorisk perspektiv er dette den sammensetningen som *Fritt Vilt* sin antagonist har mest til felles med når den nye informasjonen kommer for dagen i film nummer to. Detaljene som ligger til grunn for denne konklusjonen er subtilt presentert i filmen, og den overordnede fortellingen i begge *Fritt Vilt*-filmene er fortsatt klassisk slasher – eller invasjon narrative som med *Villmark*. *Fritt Vilt*-filmene er derimot av den lukkede varianten av invasjon narrative, hvor trusselen blir eliminert i filmens konklusjon. Selv i lys av at *Fritt Vilt 2* benytter seg av samme antagonist, endrer ikke det faktum at han fortsatt ble eliminert i slutten av første film – og for godt i slutten av film nummer to får vi tro.

I *Fritt Vilt* er det motsetningen mellom natur og kultur som er den sterkeste kontrasten. Karakterene er fanget på høyfjellshotellet, og deres situasjon er et resultat av at omgivelsene ikke tillater de å frakte Morten ned fra fjellet uten at de kan få hentet hjelp. Sekundært figurerer selvfølgelig den stadig tilstedeværende kontrasten mellom liv og død. Dette var ikke like effektivt skildret i *Villmark*, da trusselen på ingen måte var like aggressiv og filmen levnet karakterene betraktelig større håp for overlevelse. *Fritt Vilt 2* er ikke preget av at naturen er en hindring for karakterene, noe som gjør at kontrasten mellom liv og død blir enda mer fremtredende. Karaktergalleriet er større og handlingens lokasjon er mindre restriktivt, samtidig som det ved en anledning legges opp til at flere av karakterene kommer seg i trygghet, og antagonist er omringet. Dette åpner for et større spillerom om hvilke av karakterene som overlever filmen – og hvem som må dø. Liv versus død fremstår derfor som filmens sterkeste representerte kontrast, men med bakgrunn i trusselens nyervervede overnaturlige natur kan det også glimtes en kontrast mellom det normale mennesket versus det abnormale overnaturlige.

Kvinnefremstillingen i horror – og da spesielt slasherfilmen – har vært utsatt for sterkt kritikk fra det feministiske teoriparadigmet. Det har, ikke uten grunn, blitt argumentert for at kvinner blir sterkt objektivisert i sjangeren. Det er kvinnen som må flykte for sitt liv halvnaken over lange perioder med screen time, mens mannen slipper billig unna både med verdigheten i behold og klærne på. Hans død er ofte også kjapt unnagjort. Når da *Fritt Vilt*-filmene forholder seg helt inntil slasherformelen i sin narrative konstruksjon, hvordan er kvinnene i filmene representert? Filmens mest fremtredende kvinne er protagonisten Jannicke, som jeg skal komme tilbake til nedenfor med Clovers term 'final girl'. Fremstillingen av de kvinnelige ofrene skal diskuteres først.

Med unntak av protagonisten er den eneste kvinnen i den første *Fritt Vilt*-filmen karakteren Ingunn. I begynnelsen av filmen fremstilles hun som en promiskuøs jente når hun sitter i baksetet av bilen med sin ferske flamme Mikal. Når kjærlighetsklimakset mellom hun og Mikal endelig nås, halvt avkledd sammen i sengen, viser det seg derimot at dette var en feilslutning av oss (og Mikal); hun akter ikke ha sex med noen denne kvelden. Faktisk kan Jannicke i samtale med Mikal litt senere avsløre at Ingunn aldri har hatt sex før i det hele tatt. I mellomtiden har Ingunn møtt sin skjebne, som filmens første offer. En av argumentene i Linda Williams "gaze-teori" er at kvinnen både blir sett på og vist frem, og hos Mulvey argumenteres det for at kvinners visuelle tilstedeværelse gjør at handlingen stopper opp i erotisk ettertanke. Videre mener Mulvey at "blikket" på kvinnen er delt i to, både objekt for karakterene og for tilskuerne (Mulvey, 1999, s. 174f).

Uten at filmens kvinnelige karakterer skal dybdeanalyseres i en psykoanalytisk tradisjon - som jeg stilte meg kritisk til - er det en sammenheng med hva Williams og Mulvey argumenterer for, og de kvinnelige ofrenes fremstilling i *Fritt Vilt*-filmene. Som den eneste kvinnen som blir drept i den første filmen, er det påtagelig at Ingunn er den kvinnen av de to på rollelisten som bevisst – hvertfall innledningsvis – spiller på sitt utseende og seksualitet ovenfor karakteren Mikal. Både i oppførsel og utseende er hun fremhevet som den mest begjærlige av to kvinnene for tilskueren. Jannicke fremheves som en sterk kontrast til Ingunn med et mer nøytralt utseende, og en oppførsel som sender signaler om at hun er langt mer seriøs; hennes begrensede samtale i de samme innledende scenene avslører at hun strides mellom hvorvidt hun og karakteren Eirik virkelig burde flytte sammen. Ikke bare utviser Jannicke styrke ved å være filmens protagonist, men hennes karakter er gjennomført sympatisk og empatisk i alle situasjoner vi observerer henne i. Det skapes en effektiv kontrast mellom 'sexobjektet' Ingunn, og den mer normaliserte tidvis morsaktig-sympatiske Jannicke.

Dette underbygges videre i filmen når handlingen kommer til det punktet hvor Ingunn og Mikal tilsynelatende skal ha sex. Igjen benyttes Ingunn som objekt til skue for tilskuerne ved at hun vises godt avkledd over en lengre periode under opptakten til akten. Dette er for såvidt ikke noe spesifikt for horrorsjangeren i motsetning til andre filmsjangeres skildring av sex-scener, men fremvisningen av henne stopper ikke med den avbrutte sex-akten; Ingunn mistenker at hun ikke er alene i rommet så snart Mikal har forlatt henne, og undersøker sine omgivelser like avkledd. Mulvey argumenterer for at den erotiske objektiviseringen av kvinnen for tilskuerne blant annet er tilknyttet kamerautsnittet (ibid). I scenen som leder opp

til angrepet på Ingunn, er hun kun ikledd en tettsittende topp og truse mens hun undersøker sine omgivelser. I denne scenen har kamerautsnittet rammet inn figuren hennes fra knærne og opp, og det er påfallende at hun vises frem for tilskueren der hun spankulerer rundt. Det er faktisk såpass påfallende at Ingunn stilles til skue i denne scenen, at det fremstår som hele objektiviseringen er inkludert på bakgrunn av filmens rendyrking av slasherformelen – og derfor måtte denne 'sjangerkonvensjonen' inkluderes. Resten av filmen er også fri for flere scener som underbygger en objektivisering av kvinnen. Dette har sammenheng med at det ikke er flere kvinner med unntak av protagonisten igjen, men hun blir aldri utsatt for en objektivisering i noen av filmene. Men at det er bevisst planlagt at en objektiviserende scene skal inkluderes fordi det er en konvensjon ved sjangeren, endrer ikke det faktum at også den norske slasherfilmen faktisk innehar en grad av kvinnelig objektivisering. Vi finner et eksempel på dette i *Fritt Vilt 2* også, men det er betraktelig tonet ned. Karakteren Audhild blir sett i dusjen bakfra, hvor halve kroppen hennes er synlig. Klippet er derimot skildret fra en forholdsvis lang avstand, og kroppen hennes er godt skjult bak dusjforhenget slik at scenen mister mye av den samme "erotiske ettertanken" – som Mulvey kaller det – til kontrast til det scenen med Ingunn fra første film innbyr til.

Blikket på kvinnen for tilskueren er altså delvis ivaretatt i *Fritt Vilt*-filmene gjennom et kamerautsnitt som forholder seg dvelende på hver sin lettkledde karakter. Mulveys blick var derimot todelt – hos henne blir også kvinnen stilt til skue for karakterene i filmen. Er dette også tilfelle? I første film finnes det kun to kvinnelige karakterer. Ingen av scenene som leder opp til filmens eliminering av Ingunn innehar noen form for objektivisering av de to kvinnelige karakterene. Dette til tross for at Ingunn innledningsvis er fremstilt som filmens begjærlige kvinne. Ingen av karakterene kikker på Ingunn i noen form eller manerer som skiller seg ut fra normal kommunikasjon – unntaket er selvfølgelig Mikal som ender opp med henne halvnaken i sengen. Men heller ikke han kan det argumenteres for at objektiviserer Ingunn med sitt blick, noe han ikke trenger da han har gleden av den taktile tilfredsstillelse senere. Det kan på sin side argumenteres for at vi som tilskuere blir forespeilet at Ingunn har blitt kikket på av antagonisten mens hun er alene; at han har planlagt angrepet hvor hans blick har vært aktivt. Dette er allikevel ikke noe som underbygges gjennom kamerautsnittet eller lydsporet, og med tanke på konstruksjonen av rommet Ingunn befinner seg på fremstår et blick uten selv å bli sett umulig. Den eneste scenen som peker seg ut som et alternativ til karakter-objektivisering er når antagonisten jager Ingunn.

Og nettopp draps-scenene i slasherfilmen er blitt gjenstand for mye kritikk fra feministene, der argumentene oftest har kretset rundt antagonisten som representant for det mannlige blikk, underbygd av kameraets skildring av scenen som opplevd fra drapsmannens synspunkt. Dette var et argument for en dyptgående, psykoanalytisk analyse, som resulterte i en suspekt kvinnefremstilling i patriarkalsk regi. Ikke bare ble drapene skildret fra et ”mannlig blikk”, men hos Williams ble også kvinnen straffet med døden hvis hun selv kikket eller fikk innsikt i feil kunnskap (Jancovich, 2002, s. 58). I *Fritt Vilt* er det ingen foranledning som underbygger at Ingunn blir straffet for sitt blikk; hennes angriper kommer uten at hun mistenker noen form for fare. I den korte flukts scenen som følger, knyttes heller ikke kameraets blikk til antagonisten. I scenen løper Ingunn nedover to lange ganger, og kameraet alternerer mellom å skildre henne forfra og bakfra. Det er liten tvil om at kamerautsnittet bakfra har til hensikt å skape en illusjon om at det er blikket tilhørende noen som jager henne. Det er et effektivt virkemiddel for spenning, men så snart kameraposisjonen flyttes til fremsiden av Ingunn slik at vi får skimte frykten i ansiktet hennes, avsløres det at det ikke er noen som følger etter henne. Først når hun nesten har nådd frem til sine venner kommer antagonisten inn fra siden av kamerautsnittet, mens vi fortsatt ser henne bakfra, og stopper hennes videre flukt. Neste utsnitt er av Ingunn sett gjennom føttene til antagonisten, før scenen avsluttes med utsnitt fra toppen av trappen, og ned på hennes ansikt. Det mannlige blikket for karakterene i filmene, hvor de kikker eller hvor kamerautsnittet representerer blikket, kan ikke spores i *Fritt Vilt*.

Når det kommer til *Fritt Vilt 2*, snur filmen rundt på hvilket blikk som vektlegges i motsetning til første film. Jeg argumenterte for at selv om oppfølgeren hadde en scene som stoppet opp ved kvinnen, og inviterte til erotisk ettertanke for tilskueren, at scenens fremvisning av kvinnen var betraktelig tonet ned sammenlignet med første film. Og der det i *Fritt Vilt* vanskelig lot seg identifisere en objektivisering av kvinnen for karakterene i filmen, kan dette derimot spores i oppfølgeren. Igjen omhandler dette bare én enkelt scene; opptrappingen til Audhilds eliminasjon. Vi får et utsnitt av en folketom sykehusgang med kameraet i øyehøyde, som sakte beveger seg fremover. På lydsporet kommer det en dyp, illevarslende og atonal musikk. Det klippes til et nærbilde av Audhilds ansikt i dusjen, før det klippes til en nesten identisk repetisjon av scenen i gangen bare at kameraet nå beveger seg mot Audhild i dusjen. På lydsporet eskalerer igjen samme dype, illevarslende musikk – bare lavere. Scenen er derimot bare en spenningsopptrapping. Ikke før Audhild er ute i gangen blir

hun overfalt og slått i svime. Hun våkner opp igjen i dusjen, ser sin drapsmann foran seg, og innser hva som venter henne før hodet hennes møter et brannslukningsapparat i høy fart. Scenen hvor et blikk kan spores for karakterene er selvfølgelig den samme som i eksempelet vedrørende tilskuerblikket diskutert over; dusjescenen. Opptrappingen til scenen hvor kameraet går nedover gangen akkompagnert av et dystert lydspor, knyttes til det nesten identiske utsnittet av Audhild i dusjen. Når hun så blir angrepet like etterpå, levnes det liten tvil om at disse to scenene legger føringer for at kameraet tidligere var tilknyttet antagonistens blikk. Dette er en liten, men ikke ubetydelig forskjell fra første film med opptrappingen og jakten på Ingunn. Her kan det skimtes en objektivisering av kvinnen fra antagonistens synspunkt når han tillater seg å studere henne i dusjen før han planlegger resten av drapsforløpet. Igjen, som i første film, er dette den eneste kvinnen som drepes i oppfølgeren. De resterende sentrale karakterene og protagonisten Jannicke slipper igjen unna en objektivisering fra alle hold. Scenen med Audhild i dusjen bærer også preg av det samme som scenen med Ingunn; inkludert på bakgrunn av at filmen er en rendyrket slasherfilm, og at en scene av denne typen er en påkrevd konvensjon for at dette skal kunne ansees som vellykket.

Tilbake til kvinnens avstraffelse for sitt blikk og *Fritt Vilt 2* er det også her en forskjell mellom de to filmene. Angrepet på Ingunn kom som en overraskelse på henne, noe det innledende angrepet på Audhild også gjør. Forskjellen ligger i at Ingunn innser fra angrepets første sekunder at hennes liv er over, med mindre hun lykkes i å flykte. Audhild derimot blir tvunget til å konfrontere antagonistens blikk, sittende på dusjgulvet og kike opp mot der han står foran henne. I denne situasjonen går realiteten opp Audhild, og hun innser at hun nå skal dø. Hennes skjebne er derimot ikke knyttet til at hun kikker på han, og følgelig må elimineres – på dette stadiet er hennes skjebne forseglet uansett hvilken handling hun hadde foretatt seg. Kvinnene i *Fritt Vilt*-filmene kaster ingen 'forbudte' blikk på 'forbudte' situasjoner, og i den grad et kvinnelig "blikk" kunne spores, spilte det ingen rolle hvorvidt kvinnen kikket eller ikke. Utfallet hadde blitt det samme.

Blikkscenen til Audhild illustrerer et annet poeng enn "avstraffelse ved kinking", og geleider diskusjonen om kvinnens fremstilling over til Carrol Clovers strukturalistiske begreper. Clover har gjengitt en håndfull begreper som hun fremhever som relevante for analysen av kvinnens posisjon i horrorfilmen. Til repetisjon er begrepene: 'killer', en psykoanalytisk begrunnelse for antagonistens oppførsel. 'Locale', gjennomgang av typiske horrorfilmsettinger. 'Weapons', en psykoanalytisk begrunnelse for antagonistens våpenvalg.

'Victims', endret seg fra én (kvinne) til mange, fra voksne til tenåringer og ikke lenger representant for tradisjonelle kvinnelige verdier. 'Final girl', protagonisten har i økende grad blitt kvinne. 'Shock', sjangeren har gått fra en tradisjonell implisitt sjokkeffekt, til eksplisitt skildring av brutalitet. Og sist, 'camp', om sjangerens økende grad av selvrefleksivitet og blanding av typiske horroruttrykk.

'Victims', skriver Clover, har i slashersjangeren mange gjenkjennelige elementer ved seg. Om ofrene skriver hun; "In the slasher film, sexual transgressors of both sexes are scheduled for early destruction" (Clover, 1993, s. 33). Hun referer til en av sjangerens mest kjente konvensjoner – par som har sex er automatisk merket for en tidlig død. *Fritt Vilt*-filmene utviser ingen hang til denne konvensjonen. Selv om Ingunn og Mikal er ganske intime i første film har de aldri sex. Ingunn er dog den første karakteren som drepes, men hennes partner Mikhal tar det en liten stund før elimineres. I oppfølgeren finnes det ingen scener som kan knyttes opp mot sex i det hele tatt, men de to menneskene som åpenlyst flørter med hverandre er de som elimineres først. Konvensjonen om at seksuelle overløpere møter en tidlig død har ikke blitt implementert i verken *Fritt Vilt*-filmene eller noen av de andre norske horrorfilmene (*Død Snø* er igjen unntaket). Isåfall benytter den norske horrorfilmen en meget konservativt definisjon av hva som kvalifiseres som "sexual transgression– kosing og flørting. I *Villmark* kan det eventuelt argumenteres for at den eneste karakteren som blir drept – Per – faktisk hadde sex. Hans partner Sara overlever derimot filmen, noe som fremstår som umulig med Clovers antydning.

Det som Clover derimot observerer når kvinnelige- og mannlige overløpere elimineres, er av større relevans. Hun skriver; "The death of a male is nearly always swift[...]. The murders of women [...] are filmed at closer range, in more graphic detail, and at greater length" (Clover, 1993, s. 35). Det er kvinnens drap som skildres i detalj, det er hun som utsettes for skrekken det er å avvente sin egen død, som ofte er lang og smertefull. Dette er en konvensjon som *Fritt Vilt*-serien følger, dog ikke like rigid som Clover postulerer. Av de fire karakterene som elimineres i første film er det kun Ingunns draps som skildres over en lengre periode. Fra hun får sitt første hakke-slag i ryggen til hennes lidelse er forbi, foregår over en periode på ca 70 sekunder. I løpet av denne tiden er det liten tvil om at Ingunn er under sterk fysisk lidelse, og skrekken hun føler ubeskrivelig. Til sammenligning dør de gjenværende ofrene kvikt; Mikal involverer seg i en katt-og-mus jakt med antagonisten, men får ødelagt beinet sitt.

Antagonisten tar han igjen og knekker nakken hans. Eirik får hakken igjennom seg og dør momentant. Mortens død skjer off-screen.

I *Fritt Vilt 2* gjentas dette delvis, men igjen til kontrast fra forgjengeren skifter filmen litt fokus. Den første som dør er politimannen som vokter over antagonistens strupe hans kuttes og igjen er det hele over kvikt. Til sammenligning er ikke Audhilds *fysiske* lidelse strekt ut over noen lenger screen-time enn sine mannlige venner, men i motsetning til første film vektlegges skildringen av frykten Audhild opplever når hun innser at hun skal dø. Vi får skildret denne opplevelsen når hun våkner opp i dusjen, og kameraet viser oss et ekstremt nærbilde av hennes smertefulle ansiktsuttrykk. Ingen av de andre ofrene blir utsatt for samme opplevelse. At kvinnens lidelse trekkes ut i større grad også i de norske filmene blir med dette bekreftet. Clover mener derimot om mannen at “*he as no time to register terror*” (min utheving, *ibid*), når hun sammenligner kvinnen- og mannens lidelse. Dette stiller jeg meg kritisk til i forbindelse med *Fritt Vilt*-serien. Det er liten tvil om at de mannlige karakterene også har tid til å kjenne frykten for sin overhengende død, selv om de slipper betraktelig lettere unna enn filmens kvinner. Tiden fra kvinnene møter antagonistens til de elimineres er strekt over en lengre periode, men forskjellen ligger i at mennene ikke må lide gjennom fysisk smerte, og at drapsskildringen ikke bærer preg av samme determinisme for karakterene. I dette ligger det at i de scenene hvor mennene drepes, er det over kvikt, mens i de to scenene hvor Ingunn og Audhild drepes er forbundet med at en erkjennelse for kvinnene at de skal dø. Med andre ord fremstår det alltid at mannen kommer til å dø når han angripes, mens kvinnene må utsettes for erkjennelsen av å skulle dø – sin egen determinisme.

Det siste aspektet ved kvinneframstillingen i disse to filmene vedrører selvfølgelig den fremste kvinnekarakteren i filmene – protagonisten Jannicke. Hun er kvinnen som overlever og overvinner antagonistens ved to forskjellige anledninger. I siste film velger hun i tillegg å forfølge han forbi hva som er nødvendig for hennes egen overlevelse; hun har fått nok av hans herjinger og vil stoppe han for godt. En “*final girl*” er i følge Clover bærer av en rekke egenskaper, som gjør at vi forholdsvis lett kan identifisere henne (Clover, 1993, s. 39ff). Hun presenteres tidlig som bærer av andre kvaliteter enn sine medkarakterer og, i tråd med Carrolls underliggende feminisme, er hun ikke seksuell aktiv eller ikke interessert i det motsatte kjønn. Videre er hun ofte observant og legger merke til detaljer som de andre går glipp av, og ikke minst er hun intelligent nok til å kunne overvinne eller flykte fra antagonistens. I en forstand er hun gutteaktig i sin væremåte når hun kontrasteres med sine kvinnelige medkarakterer.

I forbindelse med objektiviseringen av kvinnen argumenterte jeg for at sammenlignet med Ingunn skilte Jannicke seg i stor grad ut. Der Ingunn var kvinnen som skulle behage blikket til tilskueren, var Jannicke en karakter som hadde blitt tildelt andre, og mer modne egenskaper. Slik Clover identifiserer sin final girl skal hun være gjenkjennelig for observante tilskuere i filmens tidlige minutter, fordi hun skiller seg markant ut fra de andre kvinnelige karakterene (Clover, 1993, s. 39). I åpningsscenen til *Fritt Vilt* fremstår Jannicke som en kontrast til Ingunn, men på dette tidspunktet peker hun seg ikke ut som filmens protagonist på noen måte. Både karakteren Morten og Eirik utviser egenskaper, som ikke diskvalifiserer de som protagonister, noe som oppførselen til Ingunn og Mikal kan sies å legge føringer for. Det er ikke før ankomsten til høyfjellshotellet at vi kan legge merke til en markant endring i Jannickes karakter når hun gradvis tar kontroll over situasjonen, og utviser stor empati for Morten. Final girl termen til Clover er kodet sterkt feministisk i den forstand at kvinnene som passer til beskrivelsen tar avstand fra det motsatte kjønn i større eller mindre grad. Dette er ikke tilfelle med Jannicke. Selv om karakteren Ingunn både objektiviseres og utviser en mer frimodig holding, er det faktisk Jannicke som er den av de to kvinnene som er seksuelt aktiv. Dette underbygges videre da vi på et tidspunkt får avslørt at Ingunn av alle ting er jomfru. Videre er ikke Jannicke spesielt årvåken for siden omgivelser. Det er ikke takket være henne at de fleste karakterene overlever så lenge som de faktisk gjør – dette er knyttet opp til tilfeldighetene. Det Jannicke derimot skal berømmes for, er hvordan hun legger en plan for hvordan de skal klare å rømme – dette er hennes gevinst helt og holdent. Med unntak av dette er det lite av karakteren som passer Clovers final girl i den første filmen. Hun er bærer av andre verdier som kommer godt frem når hun kontrasteres med Ingunn som kvinne, og sammenlignet med Mikal fremstår hun også ansvarsbevisst og meget selvstendig. Dog er det lite annet enn slump og et avsluttende opprør mot protagonisten, som gjør at Jannicke deler likheter med Clovers kvinnelige protagonist.

Mer identisk med Clovers heltinne fremstår Jannicke i oppfølgeren. På dette tidspunktet har hun allerede vært igjennom prosessen med antagonisten én gang, og lært mye av dette. Hun er en aggressiv og konfronterende kvinne så snart syklusen starter på nytt. Hun er fortsatt bærer av de samme verdiene fra første film – selvstendig og empatisk - men kontrastert med de to andre kvinnene som figurerer i filmen skiller ikke Jannicke seg fra disse slik hun gjorde med Ingunn. Innledningsvis skisseres faktisk Jannicke som en karakter i ubalanse, som like gjerne kunne utviklet seg til oppfølgerens nye antagonist. Sykesøsteren Audhild utviser heller ingen

frimodighet som diskvalifiserer henne som en final girl, før hun elimineres. Karakteren Camilla overlever filmen, og redder den overambisiøse Jannickes liv i fortellingens klimaks, men heller ikke hun passer inn i de kravene Clover stiller for at hun kvalifiseres som en final girl. Camilla skiller seg ikke ut fra filmens andre kvinner, og hun avstår heller ikke fra sex da store deler av hennes karakterskildring utlegges gjennom hennes forhold til kjæresten. Derimot ligger det et godt argument i at hun representerer de samme verdiene Jannicke stod for i første film; Camilla er den som utviser klokskap nok til å innse at Jannicke med stor sannsynlighet ikke vil overleve konfrontasjonen hun oppsøker på høyfjellshotellet. Dette resulterer i at hun selv drar, og får bekreftet at hennes avgjørelse var riktig. Dette gjør at begge jentene er tilstede i filmens konfronterende klimaks og overlever. Camillas omtanke på tross av fare, kombinert med Jannickes desperate handlingskraft mot å utrydde antagonisten én gang for alle, gjør at vi sitter vi igjen med to kandidater til en eventuell final girl i oppfølgeren – kravet om sølibat sett bort fra. Jannicke er protagonisten, men hun overlever ikke uten Camillas innblanding – og vice versa.

Her vil jeg argumentere for at det er samlet at kvinnene utgjør det nærmeste vi kommer en final girl i *Fritt Vilt*-filmene. Dette har bakgrunn i at Camilla utviser den intellektuelle skarpheten Clover etterlyser når hun følger etter Jannicke, samtidig som hun demonstrerer de riktige verdiene i form av empati og selvstendighet. Jannicke på sin side utgjør det handlekraftige leddet. Det er hun som aktivt jobber mot antagonisten inne på sykehuset, og som setter fart mot fjellet for å utrydde han for godt. Men ingen av kvinnene oppfyller Clovers strikte definisjon, med unntak av at de er filmenes 'final girls' i termens bokstavelige betydning; det er de som er protagonistene som overlever, utviser styrke, klokskap og handlekraft i tråd med den tradisjonelle mannlige protagonisten. Bortsett fra dette er det lite kvinnene har til felles med Clovers heltinne. Spesielt er det Clovers ufravikelige krav om at kvinnen skal ha et anstrengt forhold til det motsatte kjønn, som legger den største hindringen for *Fritt Vilt*-serien sine kvinner. Om det er spesielt for den norske kvinnen, eller et resultat av et mer moderne kvinnesyn at sex ikke lenger er tabubelagt (eller bare ikke lenger relevant) i den norske slasherfilmen skal jeg ikke ta stilling til. Men at filmenes sentrale karakterer er kvinner bærer preg av å være inkludert på bakgrunn av konvensjoner tilknyttet sjangeren. Som Clover selv skriver om slasherfilmens protagonist etter at sjangerens første final girl dukket opp i *The Texas Chain Saw Massacre* ; ”from 1974 on, the survivor figure has been

female” (Clover, 1993, s. 35). Kvinnekarakterene her fremstår mer som klassisk ‘survivor figure’ enn Clovers ‘final girl’.

Sist, som med forrige gruppering filmer skal jeg kort reflektere over hvordan filmene arter seg i et sjangerteoretisk perspektiv. Det er igjen Altmans teori som skal benyttes i den sammenheng. Jeg gikk ikke gjennom samtlige av Clovers strukturalistiske begreper i gjennomgangen av kvinnefremstillingen i filmene, men skal nå komme tilbake til de i kombinasjon med Altmans teori. Ved en gjennomgang av Clovers begreper, som er direkte tilknyttet slasherfilmen kan ikke Altmans semantiske aspekt ved sjangeren sies å være utsatt for nyvinning eller noen form for reformulering. ‘Killer’ er hentet fra drapsmannen slik vi har sett han en rekke ganger før i sjangeren. Han er nesten maskinell, uten empati, og kun motivert for drap. Vi lærer lite om hans bakgrunn i første film, men det utdypes noe i oppfølgeren. Clover er opptatt av det psykoanalytiske vedrørende antagonistens. Jeg gikk ikke inn på dette, og har heller ikke til hensikt å gjøre det. Det er uansett et viktig poeng i første film at antagonistens oppførsel er et resultat av hatet mot sine foreldre. Med denne bakgrunnen *kan* det argumenteres for et problematisk forhold til sin mor som hovedårsak, som er en av Clovers psykoanalytiske linjer med en rekke slasherantagonister. Om dette er tilfelle skal ikke diskuteres videre, men det blir uansett utvasket i oppfølgeren da han tildeles overnaturlige evner fra fødselen av.

‘Locale’ eller ‘terrible place’, og ‘weapons’ er også oppskriftsmessig inkludert. Høyfjellshotellet er først deres redning for kvelden, men blir fort åstedet for død og lemlestelse. Til og med antagonistens hemmelige rom i kjelleren er inkludert, hvor Jannicke oppdager (og vi med henne) hvor omfattende han har rensket påskefjellet for turister. Våpenet er en hakke i begge filmene - ”In the hands of the killer, at least, guns have no place in slasher films” skriver Clover (Clover, 1993, s. 31). Det tas for gitt i *Fritt Vilt* at antagonistens bruker hakke da tilgangen på noe annet er begrenset. Skulle vi være i tvil som *sjangerkonvensjonen* med verktøy og redskap som våpen minner *Fritt Vilt 2* oss på dette gjennom noen utvalgte scener, som innehar et øyeblikk av selvrefleksivitet. En kasse med hakker og spader figurerer i filmens innledning, og antagonistens bruker sin ‘erfaring’ på feltet og sees måle to hakker opp mot hverandre i likkjelleren. Og sist – hvis det skulle være noen som helst tvil – avvæpner han Jannicke i filmens klimaks, men kaster haglen til fordel for sin kjære hakke.

'Victims' og 'final girl' har jeg allerede gått igjennom; tenåringsene er på plass, men de drepes ikke som seksuelle overløpere. Den påkrevde objektiviseringen av den mest begjærlige kvinnen for tilskueren finnes i første film. Kvinnen i andre film er mindre vist frem for oss, men til gjengjeld tilskuegjort for antagonist. 'Final girl' finner vi forøvrigt i den forstand at det er sterke, og handlekraftige kvinner som utgjør primærkarakterene og overlever filmene. De er dog ikke helt i overensstemmelse med hvordan Clover beskriver henne. Med dette gjenstår bare 'shock'. Utviklingen av spesialeffekter skriver Clover, har gjort det mulig å skildre drapene detaljert, og slasherfilmen er den verste til nettopp dette (Clover, 1993, s. 41). På dette siste punktet utviser *Fritt Vilt*-filmene en nøkternhet i forhold til sjangeren. Det er ikke tvil om at drapene er grufulle, men til sammenligning med sjangeren i sin helhet er ikke drapene utpreget brutale. Som gjennomgått tidligere er de fleste drapene med unntak av Ingunn over raskt. Detaljene er derfor fraværende til fordel for antall.

Det syntaktiske divergerer om ikke enda mindre fra den etablerte sjangeren. Dette er nært tilknyttet slashersjangerens strikte oppskriftsmessige sammensetning. Det er tross alt ikke mange friheter man kan ta seg med formelen før resultatet ender opp med å vike for mye fra sjangerens konvensjoner. Til påminnelse var første film en ren slasherøvelse fra regissørens hold, noe som også legger føringer for oppfølgerens syntaks. Jeg argumenterte for at flere semantiske elementer, kvinneobjektivisering og 'final girl', virket inkludert fordi de var en konvensjon ved sjangeren. Dette fremstår sterkere når man ser det i kontekst, og som et resultat av filmens rendyrkede syntaktiske slasherprosjekt; oppskriften skulle følges og veletablerte konvensjoner ble innarbeidet.

3.3 - *Rovdyr og Død Snø*

Den siste filmgrupperingen består av *Rovdyr* og *Død Snø*. Gjennom *Mørkets Øy*, *Villmark* og *Fritt Vilt*-filmene har den norske horrorfilmen demonstrert en utvikling av sjangeren i Norge, som i et internasjonalt sjangerhistorisk perspektiv har foregått med rekordfart. Selv et overfladisk blikk på det norske horrorfilmkorpuset vil avsløre store forskjeller fra filmene i den tidlige fasen sammenlignet med filmene i den sene fasen. *Rovdyr*, som samtlige filmer gjennomgått hittil, er også regissørens langfilmdebut. Filmen hadde premiere på nyåret 2008, og plasserer seg kronologisk før *Fritt Vilt 2* som jeg allerede har diskutert. På overflaten skiller ikke *Rovdyr* seg videre fra disse filmene; den har fortsatt føttene godt plantet i

slashersjangeren med de samme konvensjonene og velkjente plotstruktur. I det overordnede utviklingsperspektivet jeg har undersøkt filmene i er det derimot mulig å spore viktige endringer mellom *Rovdyr* og *Fritt Vilt*-filmene.

Gjennomgangen av *Rovdyr* og *Død Snø* er innledningsvis identisk med de forutgående grupperingene, hvor Andrew Tudors begreper for identifisering av filmens trussel- og plotttype igjen skal benyttes. Hovedperspektivet jeg har valgt ut at siste filmgruppering skal belyses fra har sammenheng med at de utgjør den siste horrorfasen i Norge – så langt. I perioden 1997-2009 har sjangeren beveget seg gjennom en evolusjon på nasjonalt nivå fra en film som hadde lite til felles med horror, etterfulgt av en tittel hvor suspense var det viktigste virkemiddelet, og inn i en fase hvor filmene etterligner formelen fra populære titler på 70- og 80-tallet. Når den foreløpige siste fasen med filmene *Rovdyr* og *Død Snø* legges under lupen, blir enkelte sjangerutviklingstrekk synlige. Det er disse utviklingstrekkene som skal redegjøres for i filmenes gjennomgang. Da dette vektlegger hvordan filmene forholder seg til – og utvikler horrorsjangeren – vil hovedteorien i gjennomgangen være John Caweltis sjangerteori. Andrew Tudor på sin side, vil figurere sterkere i forbindelse med *Rovdyr* enn tidligere, og de to teoretikernes begreper vil gå i dialog med hverandre. Gjengitt i teorikapittelet, omhandler Caweltis teori nettopp hvordan sjangere utvikler seg gjennom fire distinkte faser; 'burlesque proper', 'cultivation of nostalgia', 'demytologisering' og 'mytebekreftelse'. Avslutningsvis i gjennomgangen av hver film, returnerer jeg igjen til Rick Altmans sjangerteori for en kort refleksjon vedrørende deres posisjon innen den semantisk/syntaktisk/pragmatiske modellen.

Rovdyr handler om en gruppe tenåringer som er på roadtrip gjennom utkantnorge sommeren 1974; Camilla med kjæresten Roger, og søskenparet Mia og Jørgen. Etter at tittelsekvensen har presentert oss for de fire karakterenes navn, foretar gjengen en kort stopp langs skogsveien slik at Camilla kan gå på do. Når de skal ta plass igjen i bilen får vi vite at sidedøren er litt vanskelig å lukke igjen. Når gjengen stopper for drivstoff og mat på en lokal kro, tegnes det et bildet av en ugjestmild lokalbefolkning. Her plukker gjengen opp en forskremt kvinnelig haiker, som helt klart har blitt utsatt for en ubehagelig opplevelse. Etter startproblemer med bilen reiser gjengen og haikeren videre, men stopper snart igjen fordi den nye passasjeren føler seg uvel. Kort tid etterpå blir de angrepet av to menn, som dreper haikeren med et velrettet skudd og knivstikker Mia. Camilla, Jørgen og Roger blir slått i svime og våkner opp i skogen. Resten av filmen tar for seg jakten på de tre vennene: Roger

kidnappes enda en gang og Jørgen blir tilsynelatende drept under flukt, men forblir fanget til slutten av filmen. Camilla kommer til Rogers unnsetning like før han elimineres, og dreper jegeren. Hun rekker derimot ikke å befri Roger før enda en jeger ankommer og må flykte – Roger drepes. Under den videre flukten kommer hun over leirplassen til jegerne. Her lykkes hun i å drepe enda en jeger, men får juling av en siste. Igjen flykter hun, men løper i sirkel tilbake til leieren. Her oppdager hun Jørgen i live, men fastbundet. Ved hans side ligger en pil og bue, som Camilla eliminerer den siste jegeren med. Jørgen var bundet til en felle, og dør når Camilla slipper han løs. Alene setter hun fart mot veien, og blir plukket opp av krovertinnen vi så vidt møtte tidligere. Når Camilla forteller sin historie, reagerer krovertinnen med en sur mine. Camilla forsøker bildøren, men den er låst. Filmene fader til rulletekst.

Som synopsiset avslører er det ikke et spesielt dyptgående plot i *Rovdyr*. Stripet helt ned til beinet representerer filmen den norske horrorsjangerens mest tidstypiske inkarnasjon av sjangeren; så godt som uten historie, hvor spesialeffektene og brutaliteten tillegges det fulle ansvaret for filmens horrorengasjement for tilskuerne. Med bakgrunn i filmens minimale plot er ikke identifiseringen av trusseltype i *Rovdyr* forbundet med en diskusjon av samme størrelse, som med de tidligere filmene. Antagonistene i filmen er noen jaktglade bygdepsykopater, som kidnapper ungdommer og slipper de løs i skogen for å jakte de som sport. Av karakterene vi blir introdusert for i filmen er det kun Camilla som overlever. Hennes skjebne levnes dog lite håp i filmens avsluttende bilder, og motivet jegerne har for sine handlinger forblir uavklart. Så anonyme fremstilles antagonistene i filmen, at når gjengen blir angrepet utenfor bilen sin skildrer kamerautsnittet de nesten utelukkende fra halsen og ned, og vi lærer aldri å skille jegerne fra hverandre. De forblir anonyme og praktisk talt ansiktsløse. Distinksjonen overnaturlig/sekulær fremstår altså selvsagt. I tradisjon med *Mørkets Øy* og *Villmark* er dette også et lite flatterende portrett av bygda, og menneskene som bor der. Deres moral divergerer innlysende fra normalen, men de er uansett av samme opprinnelse som vanlige mennesker. Filmens trussel er dermed utvilsomt sekulær. Også skillet mellom ekstern/intern har ikke endret seg fra de tidligere filmene. Handlingen gir ingen motivasjon for jegerens oppførsel, og den eneste konklusjonen det er mulig å dra er at de er psykopater. Trusselen er dermed også i denne filmen intern – det er menneskesinnet som er årsaken for avvikende oppførsel. Skillet mellom begrepene autonom/avhengig er igjen simpelt. Jegerne begynte ikke å jakte sine artsfrender av årsaker utenfor menneskets kontroll,

men må være et produkt av mennesket i en eller annen sammenheng. Motivasjonen for utkantnorges fiendtlighet avklares heller ikke i *Rovdyr*, men romvesener og andre autonome årsaker kan i det minste utelukkes. Dette gir oss, i likhet med *Mørkets Øy*, *Villmark* og den første *Fritt Vilt*-filmen, kombinasjonen intern/sekulær/avhengig.

I likhet med samtlige av de norske horrorfilmene som er gjennomgått er *Rovdyr* en film som henter sin overhengende narrative struktur fra slasherformelen – invasjon narrative – med de samme kontrastene satt opp mot hverandre. Vi finner vi igjen svartmalingen av bygdenorge med kontrasten kultur versus natur; byfolk er kanskje ufine i kjeften, men bygdefolk kidnapper deg, slipper deg løs i skogen og jakter på deg. I *Rovdyr* stopper de ikke der, men slakter deg også etterpå. Mengden antagonister har også økt til å inkludere et helt samfunn. Nå er det ikke lenger kun én antagonist, som representerer det mest perverse utkantnorge har å by på - nå er alle beboerne i bygda medskyldig i grusomhetene som finner sted. *Rovdyr* skiller seg fra *Fritt Vilt*-filmene i den forstand at den er en åpen variant av invasjon narrative - i likhet med *Villmark*. Dette har bakgrunn i at Camilla ikke slipper unna selv om hun eliminerer samtlige av sine forfølgere. Hun plukkes opp av kroverten langs veien, men på soundtracket starter en låt som ble knyttet til haikeren og hennes skjebne tidligere i filmen, og formidler til oss at Camillas flukt var en kortvarig glede. Trusselen lever videre – ikke i form av én gal bonde som i *Villmark* – men som et helt bygdesamfunn.

At trusselen ikke elimineres, og at protagonisten ikke overlever eller levnes lite håp for overlevelse kombinert med den sterke skildringen av brutalitet, peker mot en ny utviklingstrend innen horrorfilmen. Tudors historisk-strukturalistiske gjennomgang av horrorfilmhistorien i boken *Monsters and mad scientists* stopper med året 1984, noe som betyr at hans arbeid ikke innbefatter de siste utviklingstrendene innen sjangeren. Han bemerker seg derimot et mønster mot slutten av sin gjennomgang, som i retrospekt er en treffende karakteristikk. Tudor peker på at 70- og 80-tallets utvikling av horrorsjangeren i økende grad presenterer en 'paranoia'. Han skriver;

“The typical threats of these years invade our house, our communities, our institutions and our bodies. Often such resistance as we can muster is insufficient, and at the limit we are faced with apocalyptic destruction of all human life. [...] and all too often the “victory” they depict could hardly be constructed as a positive declaration of humanity’s capacity to resist its own destruction” (Tudor, 1989, s. 77)

Menneskets overlevelse og evne til å overvinne trusselen har i den senere horrorfilmen gradvis blitt visket mer og mer ut. Usikkerheten har tatt dens plass, og resultatet har blitt en mer paranoid verdensanskuelse (Tudor, 1989, s. 102ff). *Rovdyr* er den første norske horrorfilmen som utviser det samme forfølgelsesvanvidd med sin særdeles pessimistiske avslutning. Den andre horrorfilmen som fortalte den åpne variasjonen av invasjon narrative var *Villmark*. Men i motsetning til *Rovdyr*, overlever de aller fleste av karakterene filmen, og selv om avslutningen viser oss at trusselen fortsatt er der ute representerer ikke bondens fortsatte eksistens på langt nær samme paranoide verdensanskuelse. *Rovdyr* sin handling og avslutning er noe helt annet hvor karakterene jaktet på uten at det motiveres videre. Og når Camilla med lettelse tror hun har overlevd avkreftes dette snarlig. Her var det ikke én eller to psykopatiske jegere som samarbeidet, men et helt samfunn.

Ved å hengi seg til denne håpløsheten følger *Rovdyr* en trend som kjennetegnes ved at Tudors paranoia bekreftes; der Sally fra *The Texas Chain Saw Massacre* klarer å flykte, Laurie fra *Halloween* blir reddet og Alice fra *Friday the 13th* overlever natten, levner ikke *Rovdyr* sin protagonist en lys fremtid. At filmen følger slasherformelen både i form av trusseltype og handling, men samtidig frarøver den enhver mulighet for oppløftende avslutning gjør at filmen bekrefter paranoiaen, som i retrospekt bare kan sies å ha vært antydning i den tidlige slasherfilmen. Dette fordi når Tudor snakker om den paranoide slasherfilmen, mener han at allerede med *Halloween* har sjangeren fått sitt første eksempel på paranoia på bakgrunn av at antagonisten Mike Myers ikke elimineres i filmens avslutning; "The monster survives, and 'experts' are unable to deal with it. At every turn, the world of Halloween [...] is thoroughly unreliable and insecure" (Tudor, 2006, s. 108). Jeg har derimot valgt å se filmen og dens nære etterfølgere, som kun en antydning til en paranoia som først manifesterer seg i senere horrorfilmer. Filmene med den virkelig paranoiaen kjennetegnes ved at ikke bare antagonisten overlever, men også hvor protagonisten(e) elimineres. Det finnes selvfølgelig titler som hengir seg til en ekte paranoia opp gjennom 80- og 90-tallet, som eksempelvis *The Thing* (1982), hvor det verken er klart om protagonistene overlever, eller om én eller begge av de overlevende faktisk er antagonisten. I løpet av 2000-tallet derimot, har trenden krystallisert seg klarere, og den internasjonale horrorren har med filmer som *Saw* (Wan, 2004) og remaken av *Dawn of the Dead* (Snyder, 2004) utvist samme komplette håpløshet. I begge filmene levnes protagonistenes skjebne uviss, og hvor det legges sterke føringer for utslettelse. Remaken av *Dawn of the Dead* fra 2004 kontrastert med originalen fra 1978 er forsåvidt et

godt eksempel på hvordan sjangerens paranoia har gått fra antydning til bekreftelse. Slutten fra originalen er skrevet om fra en slutt som var åpen, men håpefull hvor protagonistene flykter i et helikopter, til en slutt om er uviss og håpløs, hvor protagonistene ankommer en øy men blir angrepet av en ny horde zombier. Ikke bare følger *Rovdyr* trenden med å bekrefte paranoiaen, men kopierer også avslutningsscenen fra en av de regissørene fra denne siste paranoide trenden; Rob Zombies *House of 1000 Corpses* fra 2003. Her er avslutningen den samme hvor den kvinnelige protagonisten unnslipper, og får hjelp av den forbipasserende lokale 'kroverten', som vi straks lærer var medskyldig hele veien.

Paranoiaen i *Rovdyr* utviser en utvikling av horrorsjangeren, som beveger seg fra 'sikkerhet' hvor trusler elimineres, autoriteter er legitime og orden gjenopprettes, til paranoia hvor trusler overlever, autoriteter er upålitelige og mennesket overlevelse ikke er sikker (Tudor, 2006, s. 108f). Dette bringer diskusjonen over til John Caweltis sjangerteori, som tar for seg hvordan forholdet mellom tradisjonelle sjangerelementer og nye kontekster uttrykkes. Hensikten med plasseringen av velkjente elementer i nye kontekster er; "making us perceive these traditional forms and images in a new way" (Cawelti, 2003, s. 250). I den sammenheng identifiserer Cawelti fire forskjellige tilnæringsmetoder denne prosessen arter seg på, og det er hans tredje utviklingsmetode som er den relevante i forbindelse med belysningen av *Rovdyr* sin paranoide verdensanskuelse; demytologisering. Om denne typen sjangerrevisjonisme skriver Cawelti: "the use of traditional generic structures as a means of demythologization" (Cawelti, 2003, s. 254). Og om filmer som utøver denne prosessen, eksemplifisert med *Chinatown*, skriver han videre: "deliberately invokes the basic characteristics of a traditional genre in order to bring its audience to see that genre as the embodiment of an inadequate and destructive myth" (ibid).

Overført på *Rovdyr* gir dette en grundigere forklaring på hvorfor vi kan si at filmen er en representant for den paranoide- kontra den sikre horrorfortellingen. Innledningsvis fremstår *Rovdyr* sitt plot som en typisk horrorhistorie med en rekke mer eller mindre velkjente konvensjoner. Karakterene i filmen er unge, pene tenåringer sammensatt av stereotyper; Camilla er den smarte, og etterhvert handlekraftige jenta, Roger den usympatiske, macho gutten, Jørgen er nerden med sine tegneserier og Mia den rebelske jenta som ikke finner seg i noe. Setting og plot er typisk slasher, som identifisert over, og i norsk sammenheng er kontrasten mellom kultur og natur, by og bygd en konvensjon i seg selv. I sin helhet er filmen veldig lik slasherformelen slik den artet seg på 70-tallet, og spesielt kan man bemerke seg

likhetene med *The Texas Chain Saw Massacre*; *Rovdyr* sin handling er også satt til 1974, karakterene er på roadtrip, og de plukker opp en haiker som blir den utløsende årsaken for de ubehagelige hendelsene de har i vente. Men de konvensjoner som først ble sett i Tobe Hoopers film, med 'final girl'-protagonisten som unnslipper og/eller eliminerer trusselen, opprettholdes ikke i den paranoide horroren *Rovdyr* eksemplifiserer. Med Caweltis begrep betyr dette at konvensjonene i den sikre horroren, med overlevelse og opprettelse av orden, demytologiseres og avkrefte som sann.

Dette er ikke de eneste 'sikre' elementene som avkrefte. I tillegg finner vi andre narrative konvensjoner som *Rovdyr* også implementerer, men unnlater å følge opp. Disse blir også et ledd i filmens demytologisering av velkjente myter innen sjangeren, men er nødvendigvis ikke så eksplisitte for andre enn kjennere av horror. Mytene jeg refererer til er konvensjoner som ofte blir omtalt som klisjeer i horrorfilmen, eksempelvis miste nøklene da de trengs som mest, og snubling under flukt. *Rovdyr* motiverer to slike narrative konvensjoner tidlig i filmen, som den vante tilskuer ikke vil unngå å legge merke til, og vil forvente at plotet tar stilling til ved en senere anledning. De to scenene involverer begge karakterenes bil; i filmens innledning stopper gjengen for en liten pause, og når de skal sette seg inn i bilen igjen vektlegger scenen at Camilla ikke klarer å lukke igjen bilens skyvedør da den er smått defekt, og krever en egen teknikk som Mia behersker. Den andre scenen forekommer når karakterene skal forlate veikroen, og bilen avslører at den sliter med startvansker.

Det interessante med disse scenene er at filmen ikke implementerer disse konvensjonene som bakgrunnsdetaljer, men velger å gjøre de eksplisitt synlig i de gjeldene scenene – susjettet tildeler de mistenkelig lang tid foran kamera. Når elementer vektlegges sterkt i filmens susjett er det ofte fordi de implementeres som motiv i filmen, og vil spille en viktig rolle senere i handlingen. I horrorfilmen er motiver av denne typen ofte brukt til å skape spenning i én eller flere av filmens hektiske scener; rekker hun å lukke døren, og starter bilen i tide? Overraskende nok returnerer aldri susjettet i *Rovdyr* til disse detaljene, og de forblir ubenyttede motiver. Det kan fremstå som de to detaljene har blitt inkludert ubevisst av deres status som konvensjoner innen sjangeren. Allikevel er to 'typiske' konvensjoner, som ofte er tilknyttet fluktscenarier i sjangeren inkludert uten at filmen tar stilling til de senere. Som et moteksempel, kan jeg kort eksemplifisere med *Fritt Vilt 2* hvor vi finner et et motiv som implementeres og tas stilling til. I gjennomgangen av filmen nevnte jeg at antagonisten hentet sitt våpen fra en kasse med verktøy. I filmens innledning figurere denne kassen som et

(selvrefleksivt) motiv i en dialogscene mellom karakterene Camilla og Hermann. Tilskuere som kjenner konvensjonene, vil stille seg selv det retoriske spørsmålet om hva den kassen med hakker og spader gjør i resepsjonen. Svaret er – innlysende – at det er fordi antagonisten vil returnere hit og finne sitt våpen i løpet av filmen – en antagelse som bekreftes. Når *Rovdyr* på sin side inkluderer, men samtidig ignorerer konvensjonene, velger jeg å se disse 'falske motivene' som enda et ledd i filmens paranoide verdensanskuelse, som igjen blir enda et eksempel på demytologiseringen av myter forbundet med sjangeren. Det er ikke lenger den tradisjonelle, sikre horrorhistorien, som sementerer menneskets overlevelse som overordnet enhver hindring – ofte eksemplifisert med typiske 'last minute rescue'-situasjoner. De to scenene nevnt over er klassiske eksempler på motivering av nettopp slike situasjoner på et tidspunkt senere i handlingen, hvor en av karakterene akkurat får lukket døren eller tidsnok får start på bilen, og klarer å flykte. Når filmen *ikke* returnerer til motivene underbygger dette det paranoide, og fremstår som en avkreftelse av 'last minute rescue'-konvensjonen i horrorfilmen. Det finnes ingen håp, flukt er umulig og døden eneste utvei. Dette er det samme som Cawelti peker på i forbindelse med gjennomgangen av *Chinatown*, som utgjør hans analyseobjekt når han peker på demytologisering. Ved å kombinere den gamle sjangerkonvensjonen om detektivens søken etter rettferdighet med Polanskis mørke univers, brytes myten om dette ærverdige prosjektets levedyktighet ned (Cawelti, 2003, s. 254). Samtidig kan det argumenteres for at disse motivene til en viss grad speiles i filmens handling. Motivet med døren som ikke vil lukke seg kan knyttes opp mot filmens avsluttende scene hvor Camilla forsøker døren i bilen til kroverten, og ikke får den opp. Bilen som ikke starter kan med godviljen til sees i lys av filmens anslag, hvor Mia har kastet bilnøkklene ut i grøfta. Dette er allikevel to speilinger av motivene som ikke kan sees i sammenheng med konvensjonene disse motivene tradisjonelt har fungert som suspensmotiv for – og det er disse konvensjonene *Rovdyr* avkrefter.

En siste konvensjon som *Rovdyr* avkrefter, som også kan sees i sammenheng med både myteavkrefting og paranoia, er type våpen som brukes i filmen. I avslutningen av diskusjonen omkring *Fritt Vilt*-filmene siterte jeg Clover. Til repetisjon: "In the hands of the killer, at least, guns have no place in slasher films" (Clover, 1993, s. 31). I *Rovdyr* har antagonistene erstattet slasherens konvensjonelle, og meget primitive våpen med skytevåpen. Ikke bare er dette et direkte brudd med en av sjangerens sterkeste konvensjoner, men også et ledd i filmens paranoia. Selv om ikke ofrene i den tradisjonelle slasherfilmen levnes spesielt store odds for

overlevelse, er i det minste antagonistens bruk av en våpentype som krever at nærhet til ofrene en liten, men viktig form for trygghet – avstand kan benyttes til ofrenes fordel. I tillegg er slasherantagonisten ofte representert gjennom et beist av en mann, hvis egenskaper ikke inkluderer hurtighet. Dette betyr at holder man en avstand øker oddsene for overlevelse. Når *Rovdyr* så avkrefter denne myten fjernes en av de få overlevelsestaktikkene slasherens ofre har kunnet benytte seg av. Med det hengir filmen seg igjen til en paranoia som formidler at flukt ikke lenger bare er ineffektivt, men faktisk antagonistenes hensikt slik at de kan nyte gleden ved å jakte på sitt flyktende bytte.

Rovdyr har inkludert to typiske motiver for flukt, men bryter med de og avkrefter dermed myten de samme motivene er bærer av. Filmens overgang til paranoia illustrerer i kontekst med de foregående norske horrorfilmene, hvordan sjangeren i Norge har vært igjennom samme utvikling av plot som den internasjonale horrorren. Den store forskjellen er dog tidsperspektivet for nevnte utvikling. Den nasjonale horrorren har brukt drøye ti år på samme reformulering, som den internasjonale brukte hele sin levetid på å utvise. Den paranoide horrorren kom ikke før, i Tudors perspektiv, med 70-tallets slasher, mens jeg plasserte den virkelige paranoiaens fremkomst nærmere vår egen samtid. I gjennomgangen av filmene er utviklingen av norsk horror godt synlig; *Mørkets Øy* var et tidlig, men feilslått horroreksperiment, og *Villmark* et eksempel på en komparativ moderert og stillfaren horrorestetikk. *Fritt Vilt*-filmene fremstod som en mer rendyrket slasherøvelse med en rekke av formelens velkjente konvensjoner implementert. Disse filmene skiller seg innbyrdes fra hverandre, og eksemplifiserer allerede hvor langt den norske horrorren har utviklet seg på få år. Allikevel representerer de alle en 'sikker' verdensanskuelse, hvor de gode vinner og de onde dør. Når så *Rovdyr* skifter ideologi føyer filmen seg inn trenden som er sterkt voksende i den internasjonale samtidshorrorren. At den norske horrorren så tidlig i sin levealder – komparativt sett – tar steget over i den pessimistiske sfære, viser at utviklingen av norsk horror har foregått i rekordfart. Dette betyr at den internasjonale horrorfilmen har hatt stor innflytelse på de norske produksjonene, både som direkte inspirasjonskilder, men også som en instruktør og opplyser for publikum i horrorrens struktur og estetikk. Dette har gjort at de norske produksjonene kan bevege seg fritt mellom horrorrens mange uttrykksregister uten at publikum trenger den lange tiden det tar å bli komfortabel nok med en sjanger til at den kan reformulere sin verdensanskuelse. Dette blir enda klarere når siste film, *Død Snø*, gjennomgås, som topper utviklingsfasene den norske horrorsjangeren gjennomgår.

Sist gjenstår det å reflektere over hvordan *Rovdyr* forholder seg til Rick Altmans sjangerteori likt de foregående diskusjonene. Det har fremkommet av diskusjonen rundt filmen at den ikke har forsøkt på noen reformulering av horrorrens koder. Det den heller har gjort er å minimalisere karakterskildring og plotutvikling til fordel for affektskapelse hos tilskueren, ved hjelp av flukt- og brutalitetsskildringer. Videre har den også latt seg inspirere av minst to identifiserbare amerikanske horrortitler, hvor én har supplert rammeverket for filmens plot og den andre avslutningen. Ingen av disse grepene kan settes i sammenheng med et reformuleringsprosjekt av sjangeren sett fra et makronivå – filmen følger horrorsjangerens etablerte og velkjente konvensjoner. Det semantiske er velkjent med stereotypiske karakterer, konvensjonelle antagonister og setting. Også det syntaktiske er godt kjent – slasherformelen. Både det semantiske og syntaktiske begir seg dermed ikke ut på noen reformulering av horrorsjangeren - det som har vist seg vellykket og levedyktig er videreført.

Det kan derimot argumenteres for at på mikronivå i norsk horrorsammenheng, har filmen reformulert det syntaktisk aspektet. Det er liten tvil om at filmene diskutert før *Rovdyr* også skiller seg fra hverandre, men sett i lys av Cawelti og Tudors begreper befinner de seg fortsatt innenfor den samme syntaktiske sammensetningen – ingen demytologisering og med 'sikre' horrorplot. *Rovdyr* sin overgang til paranoia kan i en nasjonal sjangerkontekst dermed sees på som en reformulering av den norske horrorsyntaksen slik den artikulerte seg i de foregående filmene. Når den paranoide verdensanskuelsen er en trend som gjenspeiles i den internasjonale horrorfilmen, er *Rovdyr* bekreftelsen på at norsk horror har nådd igjen den internasjonale sjangerens konstruksjon i et sjangerutviklingsperspektiv, som har tatt litt i overkant av ti år. Selv om *Rovdyr* syntaktisk reflekterer sjangeren internasjonalt, er ikke horrorrens utvikling i Norge kommet full sirkel helt enda. *Død Snø* representerer et siste viktig skifte ved den norske horrorren og sjangerens utvikling nasjonalt.

Død Snø er fortellingen om hele åtte medisinstudenter, som skal på hyttetur i den norske fjellheimen; fire gutter, Roy, Erlend, Martin og Vegard. De fire jentene er Chris, Hannah, Liv og Sara. Kun tre av jentene ankommer samlet, da den siste, Sara, skal møte gjengen på hytta etter en lengre skitur. I filmens introduksjonsekvens blir vi vitne til Saras flukt fra en ukjent fiende gjennom den norske fjellheimen – en flukt hun ikke overlever. Etter mye latter og moro den første kvelden får vi et glimt av en mystisk boks i kjelleren når Erlend skal hente mer øl. Scenen kryssklippes med Liv som kommer ut av utedoen og legger merke til noen i skogen. Personen viser seg å være en vandringsmann, som forteller studentene om tyskerne

som var stasjonert i lokalmiljøet under 2.verdenskrig –noen ”onde, satans jævler”. Lokalbefolkningen fikk nok av tyskerne, og jaget de til fjells med hakker og spader. De ble aldri sett igjen, og må ha fryst ihjel. Uansett – minner han gjengen på – skal man trå varsomt i disse fjellene. Vandringmannen forlater hytta, men blir straks sett angrepet i sitt telt av noe som ligner mistenkelig på en nazisoldat. Dagen etter setter Vegard ut med snøscooteren, for å lete etter Sara. Han finner vandringsmannen død samtidig som Erlend finner den mystiske kassen i kjelleren med assorterte verdisaker i. Hannah slipper usett en gullmynt fra kassen ned i lommen på Martin. På utedoen har Erlend og Chris sex. Etter at Erlend forsvinner angripes Chris og drepes. Resten av gjengen blir straks angrepet, og filmnerden Erlend kan informere om at dette er nazizombier – ingen burde bli bitt av de. Herfra er det karakterenes overlevelse filmen dreier seg om. Martin og Roy er lokkemat, mens Hannah og Liv flykter ned mot bilene. Liv drepes. Roy og Martin bevæpner seg for full konfrontasjon i hyttas skur, og får mer enn nok å gjøre. Vegard returnerer etter en konfrontasjon ved zombienes base lenger inn i fjellet, men elimineres etter en kort stund. Hannah returnerer til guttene, men blir drept av Martin som enda et offer i drapsorgien guttene bedriver. Oddsene mot Martin og Roy er overveldene på dette tidspunktet, og de må flykte. Roy kommer seg ikke unna, men Martin observerer at zombienes leder, Herzog, var ute etter en del av skatten Roy hadde i lommen. Martin løper så tilbake til den nå nedbrente hytten, og finner frem kassen med verdisaker til Herzog. Dette gjør at han slipper unna – helt til Martin finner gullmynten Hannah plasserte i lommen hans når han setter seg i bilen. Filmens siste scene er Herzog som slår seg gjennom ruten.

Død Snø er siste film som skal diskuteres, og den skiller seg merkbart ut fra filmene som er gjennomgått hittil. Filmen er dog fortsatt utpreget horror med alle de elementene som tilhører sjangeren. Aspektet som skiller filmen fra de foregående er dens utstrakte bruk av humor, parodi og satire. Trussel- og narrativtype skal identifiseres en siste gang ved hjelp av Tudors begreper, mens det humoristiske aspektet vil bli diskutert i lys av Caweltis sjangerteori. Også i forbindelse med filmens humor vil Tudor supplere noe av det teoretiske rammeverket, da han har pekt på trender innen sjangeren post den paranoide horrorren nettopp gjennomgått.

Det klart at *Død Snø* markerer et stort brudd med de tidligere norske horrorfilmene. Ikke bare er humor og horror effektivt blandet sammen for å skape et nytt uttrykk, men fra de komparativt hverdagslige antagonistene som har figurert i norsk horror før møter vi her plutselig zombier – nazizombier. Dette gjør at identifiseringen av trusselen som sekulær eller

overnaturlig er selvsagt: zombier er ikke noe vi kan forvente oss selv i de mørkeste avkroker vi befinner oss i, og er følgelig en overnaturlig trussel. De to resterende kategoriene byr på mer utfordring. I samtlige av de andre norske filmene har trusselen vært intern i form av psykopater. Når *Død Snø* benytter seg av zombier som antagonister blir distinksjonen intern/ekstern ikke like klar. Tudor selv kategoriserer zombietrusselen i sin bok som intern (Tudor, 1989, s. 10f). Han gir ikke noen direkte årsak hvorfor han konkluderer slik, men det fremstår fra hans generelle beskrivelse av termene at zombier er et resultat av en metamorfose, en sykdom, som på den ene siden har en ekstern 'smitteårsak', men har en intern virkning på offeret. Men nazizombiene i *Død Snø* er ikke et resultat av en sykdom. Selv om filmnerden Erlend poengterer så snart han kjenner igjen trusselen at dette zombier, og de burde unngå bitt, er ikke konvensjonen med smittefare noe som følges opp i filmen – selv om enkelte *karakterer* følger den rigid. Den eneste bakgrunnen for zombienes opprinnelse kommer fra vandringmannens historie, som kan meddele at nazistene som ble jaget opp i fjellet – og som nå er zombier – var noen ”onde satans jævler”. Ut i fra dette kan det konkluderes med at nazistenes 'zombification' var et resultat at de rett og slett var for onde til å dø, og lever videre som zombier av denne årsak alene. Når det fremstår at det var ondskapen i nazistene selv som var årsaken for deres liv etter døden, er dette en intern årsak iboende i nazistene selv. Sett slik kan det konkluderes med at i skillet mellom ekstern/intern er det igjen en intern årsak selv om zombiene i *Død Snø* har en helt annen opprinnelse enn de klassiske horrorzombiene, som tradisjonelt har en biologisk årsak.

Skillet mellom avhengig/uavhengig er forbundet med diskusjonen hvorvidt trusselen er et produkt av menneskelig handling eller ikke. *Død Snø* sine nazizombiers opprinnelse var et resultat av at de ble jaget til fjells, og – heldigvis for de – var for onde til å dø. Her må det foretas noen valg før en avgjørelse kan tas; er det relevant å trekke inn bygdefolkets kjeppjaging av nazistene som en direkte årsak, og er ondskapen iboende tyskerne menneskeskapt? Personlig tror jeg å legge disse hendelsene til grunn er å strekke Tudors begreper langt. Han stiller selv spørsmålet ”does it emerge quite independently of our intensions and actions?” (ibid), som grunn god nok for at trusselen kan være uavhengig – noe jeg mener er en treffende beskrivelse av nazizombiene. De oppstår uten at noen har vært direkte ansvarlig for- eller hadde planlagt det. Opprinnelsen har bakgrunn i en eksepsjonell ondskap de hadde iboende i seg, og om denne ondskapen igjen kan sees i kontekst med menneskelig inngripen er heller tvilsomt. Trusselen fremstår derfor uavhengig, og vi sitter

igjen med en kombinasjon overnaturlig/intern/uavhengig. Dette likestiller *Død Snø* sine zombier med trusseltyper mer likt spøkelses i Tudors gjennomgang; en overnaturlig trussel, som har en intern årsak, dog ikke skapt av mennesker. Dette er også mer treffende karakteristikk enn å sidestille filmens zombier med klassiske horrorzombier. Uten at diskusjonen skal begi seg ut på en analyse av zombiens ontologi er det likevel klare skiller mellom hvordan zombiene i *Død Snø* skiller seg ut både fra tradisjonelle fremstillinger som i *Night of the Living Dead* (Romero, 1968), og fra nyere filmer som *28 Days Later* (Boyle, 2002). Tradisjonelt er zombietrusselen alltid forbundet med stor smittefare, som utgjør mye av zombienes effektivitet som trussel – ett enkelt bitt og du blir en av de. I *Død Snø* er ikke dette en konvensjon som videreføres, og zombiene har dermed mer til felles med spøkelses og gjenferd.

Begrepskombinasjonen overnaturlig/intern/uavhengig er en sterk kontrast til de tidligere norske horrorfilmene. Også i et horrorhistorisk perspektiv er ikke dette en kombinasjon som ofte er representert. Bakgrunnen for dette er sannsynligvis at filmen benytter seg av en velkjent trussel, zombier, uten at de nødvendigvis *er* zombier i tradisjonell betydning. Typen narrativ har også hittil vært homogen med veksling mellom en lukket eller åpen variant av invasjon narrative. *Død Snø* viker også her fra tradisjonen etablert i tidligere filmene, da det ikke bare handler om at trusselen ankommer og går amok. Det er ikke eksplisitt fortalt eller tillagt stor relevans i filmen, men kisten med gullmynter har en tilknytning til zombiene som minner om typen kunnskap som finnes i knowledge narrative - i motsetning til invasjon narrative som har dominert de norske filmene hittil. Knowledge narrative kjennetegnes ved at en type kunnskap ligger til grunn for trusselens ankomst og eventuelle eliminering; “knowledge gives rise to a threat to the ordered world of the known, whether as a matter of deliberate intent or as an unanticipated consequence of ‘meddling’ in things that one should not” (Tudor, 1989, s. 84). Et motsetningspar som ofte finnes i knowledge narrative er sekulær versus overnaturlig hverdag, og som vanlig i horrorsjangeren, liv versus død (ibid). *Død Snø* er den første filmen som har en klart definert overnaturlig trussel (selv om det ble hintet til i *Fritt Vilt 2*), og som aktivt spiller på kontrasten mellom overnaturlig versus sekulær.

Hvilken rolle skattekisten *egentlig* spiller for zombiens opprinnelse blir aldri klarlagt, men når Erlend henter øl i kjelleren kan vi observere at det kommer et mystisk lys ut av kisten. Sett i sammenheng med at Martin faktisk slipper unna når han overgir kassen (hadde det ikke vært for mynten i lommen hans) må den være forbundet med nazistene på en eller annen måte.

Dette fremstår som kunnskapen som må erverves i *Død Snø*, og som er svaret på om du overlever eller ikke; zombiene leter etter gullet sitt og utsletter alle i nærheten til de finner det. En soleklar knowledge narrative er filmen dog ikke. Det fremstår ikke som ungdomsgjengen provoserer frem eller har noe ansvar for zombienes ankomst. Allerede i filmens introsekvens elimineres Sara, som betyr at de allerede da var på ferde i fjellheimen. Hva nazistene skal gjøre når de endelig får tak i gullet blir heller ikke klart. Vil de forsetter terroriseringen av påskefjellet? Filmens hovedfokus, med unntak av kunnskapen om gullet, er fortsatt basert på ankomst av- og raseringen til trusselen. Dette har vi også observert i de andre norske horrorfilmene, hvor liv versus død blir den sentrale kontrasten – en kontrast som er sterkt fremtredende i invasion narrative. Filmen blir en blanding av knowledge- og invasion hvor det eksisterer en type kunnskap som er sentral for trusselen, men som samtidig ikke på langt nær har samme narrative tyngde som i typisk knowledge narratives.

I gjennomgangen av *Rovdyr* ble det fremhevet hvordan filmen hadde strippet slashersjangeren helt ned til beinet med tanke på handling, og hvor de få konvensjonene som var implementert ble – ved hjelp av Caweltis begrep om demytologisering – brutt med og avkrefte. *Rovdyr* markerte med dette at filmen allerede foretok en sjanger-revisjonisme innen den norske horrorsjangeren, som er en utvikling en sjanger ofte gjennomgår så snart den er *for* godt etablert. *Død Snø* tar sjanger-revisjonismen et steg videre, og inkluderer humor, satire, parodi og selvrefleksivitet inn i sin fortsatt grunnleggende horrorfortelling. Av Caweltis fire metoder for sjangerrevisjonisme er det hans første 'burlesque proper', som illustrerer hvilken retning *Død Snø* har ledet den norske horrorsjangeren.

En sjangerfilm som benytter seg av burlesque proper-revisjonisme, skriver Cawelti, bruker tradisjonelle sjangerkonvensjoner i en kontekst som er såpass overdrevet og avvikende at resultatet blir latter (Cawelti, 2003, s. 252f). Det er dermed ikke gitt at en sjangerfilm som faller inn under denne kategorien hengir seg utelukkende til komikk. Filmer som transformerer konvensjoner og forventninger til latter kan like gjerne gjøre dette med den hensikt å være seriøs (ibid). *Død Snø* bruker satire, parodi og intertekstualitet som resulterer i latter mens filmens overordnede prosjekt fortsatt er godt innenfor horrorsjangeren. De foregående norske horrorfilmene var sterkt inspirert – og tidvis nesten identiske kopier – av slasherformelen. *Død Snø* innehar likheter med en helt annen undersjanger av horror, splatter, hvor blod og gørr i store mengder benyttes som et eget virkemiddel for affektskapelse enten det er i humor- eller horrorøyemed. *Braindead* (Jackson, 1992) og *Evil Dead II* (Raimi, 1987)

eksemplifiserer begge titler hvor overdreven bruk av blod resulterer i en vellykket symbiose av horror og komikk. *Død Snø* utøver samme stiløvelse hvor den innehar flere direkte groteske scener, som er formidlet på en humoristisk måte slik at sluttresultatet, uansett hvor grotesk det er, blir en humoristisk ladet scene. Dette grepet gjennomsyrrer hele filmen, som eksempelvis med karakterene Chris, som må finne seg i å bli dratt ned i utedoen før hun drepes, og Roy som tilfeldigvis setter fast en tarm i et tre når han flykter. Enhver blodsutgytelse og ethvert dødsfall er forbundet med humor på lik linje med hvordan fysisk vold benyttes som komisk element i slapstick-underholdning. Volden er overdreven forbi enhver realistisk skildring, og er alltid sidestilt med humor noe som gjør voldsskildringene nærmer seg hyperbolen man finner igjen i tegnefilmen.

Død Snø sine humoristiske voldsskildringer kombinert med selvrefleksivitet og intertekstualitet, og funksjonen disse elementenes har, trer klarer frem i lyset ved hjelp av begrepet 'postmodern horror'. Andrew Tudor, som har figurert sterkt i denne oppgaven diskuterer i artikkelen *From Paranoia to Postmodernism?* spørålet hvorvidt horrorfilmene som følger etter de paranoide (som *Rovdyr* var et eksempel på) har gått over til et postmoderne uttrykk. I denne forbindelse går han igjennom tre forståelseshorisonter begrepet 'postmoderne' har blitt benyttet i forbindelse med horrorfilmen på. I denne sammenheng vil jeg bare benytte meg av én av de tre – den simpleste og minst ambisiøse. Tudor skriver om denne: "At its least ambitious, the diagnosis of recent horror as distinctively postmodern is simply a claim about stylistic attributes of texts: particular styles or techniques may conveniently be labelled 'postmodern'" (Tudor, 2006, s. 113f). I dette legger Tudor vekt på at postmoderne horrorfilmer hengir seg til karakteristiske tekstelementer, som pastisj, intertekstualitet og estetisk selvrefleksivitet, som inviterer publikum til å aktivt ta del i dekonstruksjonen av sjangeren (ibid). Og hvis det er noe *Død Snø* hengir seg til så er det nettopp utstrakt bruk av intertekstualitet og pastisj, som faktisk utgjør mye av filmens plot. De fleste instansene hvor intertekstualitet forekommer motiveres gjennom karakteren- og filmnerden Erlend. Så snart Erlend har dialog er det sjelden det ikke kan knyttes opp til en annen film. Intertekstuell kunnskap er også motivasjonen for "kjærlighetsscenen" mellom Chris og Erlend, da deres felles kunnskap skaper et bånd mellom de. Med unntak av eksplisitt dialog reflekteres også pastisjen i flere av filmens sentrale scener. Spesielt er Sam Raimis *Evil Dead II* både indirekte- og direkte sitert ved en rekke anledninger gjennom *Død Snø*. Selve rammeverket for filmens handling kan skimtes inspirert av nevnte film, med en gjeng

studenter som reiser på hyttetur. Denne inspirasjonen blir tydeligere ettersom de eksplisitte referansene dukker opp; gjengen finner en en form for 'kunnskap', en bok i *Evil Dead II* og en skattekasse i *Død Snø*, som er sentral for horroren de utsettes for. Videre, når Martin og Roy eksplisitt setter kursen mot redskapskuret etter at de motvillig tente på hytta og finner en motorsag, er et direkte sitat fra nevnte film – selv klippestilen i scenen er identisk med *Evil Dead II*. Om disse likhetene fortsatt kan argumenteres for i lys av tilfeldigheter er scenen hvor Martin kapper av seg armen med motorsag et avgjørende bevis for en av filmens sterkeste inspirasjonskilde Dette er en ikonisk scene fra *Evil Dead 2*, og fremstår som direkte løftet derfra. Og dette er bare toppen av referansene om kan spores i *Død Snø*. Her finnes alt fra dialog fra *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Spielberg, 1984) og t-skjorte med poster fra Peter Jacksons *Braindead*, til dialog fra en *Saturday Night Live*-sketsj.

Å karakterisere *Død Snø* som en postmoderne film skal jeg derimot ikke gjøre. Dette fordi det har gått inflasjon i begrepet 'postmoderne' i forbindelse med film, og det blir fort benyttet på filmer så lenge de utviser enkelte av den postmodernistiske filmens kjennetegn. Denne diskusjonen levnes ikke plass her. I denne sammenheng er det tilstrekkelig å påpeke at filmen benytter seg av den del trekk, som har blitt sett i sammenheng med postmoderne filmer hvor intertekstualitet og parodi fungerer som et grunnelement i filmen plot, som igjen kan knyttes opp mot filmens sjangerrevisjonisme. Dette fordi samtidig som *Død Snø* er et eksempel på Caweltis burlesque proper gjennom bruk av humor og postmoderne elementer, er filmen i likhet med *Rovdyr* også myteavkreftende samtidig som den parodierer. Det er et viktig poeng i henhold til Caweltis begreper at selv om en film utviser sterke tendenser som peker i retning av en type sjangerrevisjonisme, er det ikke fastsatt at én film forholder seg til én type revisjonisme, noe han poengterer; "most films that employ one of these modes are likely to use another at some point" (Cawelti, 2003, s. 259). Jeg nevnte kort i forbindelse med identifikasjonen av trusseltypen i filmen at zombiene vek fra de tradisjonelle fremstillingene av de som antagonister. Og det er nettopp i forbindelse med zombiene at myteavkreftelsen kommer tydeligst frem. *Død Snø* bryter sterkt med den tradisjonelle zombiemyten hvor zombiene arter seg som subbende, rotne lik, hvor antallet utgjorde den største trusselen mot protagonistenes helse. I likhet med *Rovdyr* – dog – er filmen langt fra den første til å bryte med de tradisjonelle zombiefremstillingene, men følger en ny konvensjon som ble introdusert med Danny Boyles paradigmeskifte innen zombiesjangeren, *28 Days Later*. Her er ikke zombiene lenger sene og ufarlige som enkeltindivider, men adrenalinpumpende

maratonløpere og formidable slåsskjemper som enkeltindivid. De aller fleste horrorfilmer med zombier etter Boyles film, benytter seg av den nye konvensjonen med fart og styrke – *Død Snø* inkludert. Borte er zombienes sene gange, hvor mengden zombier var den største trusselen – ikke individet.

Død Snø forkaster flere myter vedrørende zombien enn fart og styrke. Dette er et valg den faktisk står ganske alene om å gjøre i motsetning til de andre, nyere zombiefilmer. Jeg var inne på det tidligere – zombiene i *Død Snø* har mer til felles med typiske spøkelser og levende døde enn tradisjonelle zombier. Dette fordi zombien tradisjonelt er forbundet med velkjente konvensjoner som smittefare, vanskelige å drepe (skudd eller 'trauma' til hodet må til) og ikke minst en utløsende årsak for zombienes opprinnelse – oftest tilknyttet biologiske årsaker. Spesielt konvensjonen om smittefaren avkreftes eksplisitt som *film*-myte. Den eneste kilden til zombiekunnskap stammer fra filmnerden Erlend, som igjen har all informasjonen fra filmer han har sett med zombier. Når Erlend så opplyser om at de ikke må bli bitt er dette et råd Martin tar sterkt til etterretning senere når han kapper av seg armen som følge av et bitt. Den falske konvensjonen blir effektivt en kilde for humor da Martin like etter blir bitt igjen, denne gangen i skrittet. Et sted han selvfølgelig vegrer seg fra å angripe med samme dedikasjon, hvor på vi skjønner at smittemyten er falsk og Martin nettopp har gjort noe meget dumt. Videre er ikke zombiene vanskelige å drepe eller knyttet opp mot en utløsende årsak. Filmens avkrefting av myter kan også sees i sammenheng med filmens postmodernistiske trekk, som identifisert over. Brudd med konvensjoner og latterliggjøring av de gjennom parodi er et trekk som kjennetegner en postmoderne estetikk, spesielt lekenheten med vante fremstillinger, som når brutalitet- og voldsskildringer brukes til humoreffekt.

Rick Altmans har supplert en tilbakevendende teori – og påfølgende diskusjon rundt filmenes forhold til egen sjanger. Sjangerperspektivet har også dominert de to siste filmenes hoveddiskusjon ved bruk av Caweltis teori. Følger vi Altmans begreper, har det har ikke forekommet noen avgjørende reformulering av horrorsjangeren gjennom noen av filmene som har blitt gjennomgått, og dette er heller ikke tilfellet med *Død Snø*. På tross av utstrakt bruk av intertekstualitet og parodi er heller ikke denne horrorformen et nytt tilskudd til sjangeren. Humor og horror kombinert til et parodisk uttrykk har, som nevnt, eksistert siden tidlig på 80-tallet hvor de nevnte regissørene Sam Raimi og Peter Jackson er gode eksempler på regissører som har utforsket denne eklektiske blandingen av uttrykk. Sett slik kan det vanskelig pekes på noen 'nomadisk' virksomhet eller 'nyankomne bosetninger' i et allerede godt etablert

territorium. Med *Død Snø*, derimot, er det ikke like interessant å se filmen opp mot sjangeren i sitt totale omfang, men heller forholde seg til kun den nasjonale konteksten. Hvis de seks norske horrorfilmene utgjør sammenligningsgrunnlaget, trer *Død Snø* frem som en sterk reformulering av sjangeren. Den norske horrorfilmen har vært igjennom en rasende utvikling på bare seks filmer hvor hver tittel divergerer fra hverandre. *Død Snø* kan sies å utgjøre et særegent tilfelle i kontekst av den norske horrorfilmsjangeren. I en sjanger som kun har fem produksjoner under beltet før denne filmen er det spesielt at det så tidlig forekommer et tilskudd til sjangeren, som velger å latterliggjøre dens konvensjoner i motsetning til å følge de. Sammenlignet med de foregående filmene fremstår filmen som en sterk reformulering av horrorsjangeren slik den har artet seg tidligere. De andre filmene beveget seg fra en forholdsvis mild horrorestetikk til en mer eksplisitt stiløvelse i en velkjent sjanger. *Rovdyr* kuttet konvensjonene ned til beinet og avkrefte flere av de som sanne, men kan fortsatt trygt argumentere for sin plassering inn i tradisjonell horror. *Død Snø* reformulerer hele det norske horrorfilmprosjektet slik det artet seg så langt ved å avkrefte graden av alvor som i økende grad har akkompagnert filmene. Horrorrens skremmende 'virkelighet' er sidestilt med dens absurditet på én og samme tid, hvor ingen av de to divergerende uttrykkene, humor og alvor, overstyrer den andre.

Filmen benytter seg av en rekke trekk som har blitt knyttet opp mot postmodernismen i denne sammenheng, som igjen er en videreutvikling av sjangeren etter Tudors paranoia identifisert ved hjelp av enkelte gjenkjennelige tekstelementer; "the postmodern horror movie can be positively valued for its aesthetic reflexivity [...] in as much as it draws our attention to specific artistic features of (some) recent horror movies" (Tudor, 2006, s. 114). Caweltis sjangerrevisjonisme har med dette blitt satt i sammenheng med de konkrete utviklingstrekkene for horrorsjangeren Tudor peker på, og begge teoretikerne belyser med det samme utvikling for den norske horrorsjangeren; gjennom et minimalt korpus på kun seks filmer, har den norske horrorsjangeren gått fra en eksperimentell, gjennom en etablert fase, til sist å ta et oppgjør med sjangeren gjennom demytologisering og parodiering. Dette illustrerer hvordan en internasjonal sjanger har etablert- og utviklet seg på et *nasjonalt* nivå. Fra en start med relativt lav budsjett til en komparativt stor og påkostet produksjon er dette samme utvikling som den internasjonale horrorren brukte mange år på.

3.4 - Oppsummering

De seks horrorfilmene som er gjennomgått i dette kapittelet viser utviklingen av den norske horrorsjangeren. Første film, *Mørkets Øy*, var en tidlig start, men på ingen måte norsk horrors første genuine tilskudd. Dens horrorstatus var et resultat av en manglende dialog mellom produsenter og publikum om hvilke forventninger som må innfris når man skal lage en horrorfilm – og følgelig feilet dens horrorprosjekt. Den er dermed langt fra uten kontekst når det kommer til den norske horrorfilmens videre utvikling. Trusseltypen som identifiseres i *Mørkets Øy* forblir en stabil faktor gjennom nesten samtlige av horrorfilmene – det psykopatiske hverdagsmennesket. Kontrasten det spilles på i denne sammenheng er også noe som videreføres i senere filmer, natur versus kultur, krystallisert som by mot utkantstrøk. Også *Villmark*, som ble gruppert sammen med *Mørkets Øy*, eksemplifiserer denne kontrasteringen. Dens horrorprosjekt derimot kan ansees som vellykket, og blir dermed Norges første virkelige horrorfilm etter *De Dødes Tjern*. Med *Villmark* henter den norske horrorfilmen til sin sterkeste inspirasjonskilde fra den internasjonale horrorsjangeren, slasherfilmen. *Villmark* er ikke filmen som umaskert låner fra subsjangeren da den vektlegger en besindig stil, som ikke vanligvis forbindes med slasherformelen, med suspense som affektskaper i motsetning til eksplisitte voldsskildringer. Dens fortellingstruktur er dog hentet fra slasherfilmen hvor trusselen bare ankommer og starter sin herjing – en struktur som også videreføres i korpuset resterende filmer. Dialogen mellom publikum og produsenter om hva som forventes av en horrorfilm er ivaretatt, og filmens horrorprosjekt var vellykket. *Mørkets Øy* og *Villmark* utgjør Norges tidlige, eksperimentelle fase med sjangeren.

Med *Fritt Vilt*-filmene beveger horrorsjangeren seg over til en etablert fase hvor den i kontekst med hele korpuset kan sies å ha funnet sin form. Budsjettet er større, statsstøtten økt og sjangeren vises større godvilje. Med den første *Fritt Vilt*-filmen viser horror i Norge sin evne til å trekke publikum til kinoen og tjene gode penger. At jeg har identifisert sjangeren som etablert på dette tidspunktet har ikke bare med at den har kommet inn i varmen, men også fordi den har funnet sin uttrykksform. Nå bærer ikke lenger sjangeren preg av å eksperimentere med et eget horroruttrykk slik som man delvis kunne spore med *Villmark* sin divergerende estetikk – *Fritt Vilt*-filmene følger slashersjangerens konvensjoner til punkt og prikke. Faktisk er en del av de vante konvensjonene sjangeren spiller på, som objektivisering og tortur av kvinnen, ikke motivert i filmens handling, men kun inkludert på bakgrunn av de

er konvensjoner fra sjangeren, og derfor 'burde' inkluderes. Typen trussel er videreført fra den tidlige fase med den menneskelige psykopaten. *Fritt Vilt 2* leker seg derimot med den overnaturlige trusselen når den kort motiverer antagonistens særegne egenskaper tilknyttet død og oppvåkning. *Fritt Vilt*-filmene innehar ingen reformulering av slashersjangeren heller, og publikum får nøyaktig det de forventer seg av formelen, inkludert påkrevde konvensjoner som må være med.

Så kommer vi til den foreløpige siste fasen av norsk horror med filmene *Rovdyr* og *Død Snø*. Ikke overraskende er de døpt den siste fase på bakgrunn av de er de siste filmene, men etter gjennomgangen av filmene er dette langt fra den eneste årsaken. Det er ikke tvil om at *Rovdyr* fortsatt er en sterk tilhenger av slashersjangeren slik den tradisjonelt har artet seg. Samtidig kan man bemerke en del viktige endringer i dens syn på verden, som igjen reflekterer trender i den internasjonale samtidshorrorren. Oppsettet er videreført fra de foregående filmene, med samme trusseltype og fortellingstruktur, men alt er strippet ned til beinet. Så godt som uten plot dytter filmen spesialeffektene foran seg som historie. Samtidig skifter den fokus fra å fremheve mennesket som triumferende og trossende alle grufullheter hvor overlevelse og håp er ivaretatt, til en paranoia hvor dette utfallet ikke lenger er sikret. Mennesket innehar ikke nødvendigvis egenskapene til å overkomme den ondskapen det møter, og filmen reflekterer dette. Den bryter også ned en rekke konvensjoner knyttet til horrorsjangeren ved å motivere de, men aldri ta stilling til de. Dette resulterer ikke i en fundamental reformulering av sjangeren, men samtidig et markant skifte som peker i retning av at horrorsjangeren nå er godt nok etablert til at formen kan lekes mer med. *Død Snø* bekrefter denne antagelsen som *Rovdyr* lanserer. Det er en film som ikke bare markere norsk horrors foreløpige siste produksjon, men samtidig også markere at sjangeren har modnet nok til å kunne reflektere over sine egne konvensjoner på en humoristisk måte. Alvoret er sidestilt med humor, og en postmoderne estetikk kommer til syne gjennom flere typiske kjennetegn, som parodi og intertekstualitet. Inspirasjonskildene oppgis uten at noen dypere analytisk arbeid må til – kun kjennskap til det siterte materialet. *Død Snø* gjør som *Rovdyr*, og avkrefter en del myter forbundet med de semantiske elementene den har inkludert. Zombieantagonistene i filmen er forsåvidt zombier, men arter seg på ingen måte som tradisjonelle zombier. Typen narrativ henter også elementer som divergerer fra de tidligere horrorfilmene – her kan man for første gang spore en kunnskap som kan redde protagonistene. Håpløsheten fra *Rovdyr* er også videreført her, men fremstår

ikke på langt nært like deterministisk med bakgrunn i *Død Snø* sitt sterke humoristiske prosjekt.

Sist i oppsummeringen vil jeg kort reflektere over den så langt absolutt siste norske horrorfilmen som hadde premiere i oppgavens avsluttende fase, Pål Øies *Skjult*. Både plasshensyn og filmens sene premieredato gjør at den ikke har blitt implementert i denne oppgaven. Med bakgrunn i at jeg har jobbet med de andre norske horrorfilmene over en lengre periode, vil jeg derimot tillate meg en kort og personlig refleksjon over filmen, og hvilken retning den peker for den norske horrorsjangeren.

Pål Øie har kun regissert én kortfilm mellom *Villmark* og *Skjult*. Sett i perspektivet av norske regissører finner jeg dette interessant; her har vi en norsk regissør som lager sin andre langfilm, som igjen er en horror. Passende er det også at det var hans film som jeg konkluderte med var den første virkelige norske horrorfilmen siden 50-tallet. Dette blir i så måte en film som bringer den norske horrorfilmsyklusen full sirkel – vi er tilbake til start både med regissør, estetikk og sjangerutvikling. Igjen kan vi legge merke til at Pål Øie ikke har fulgt slasherformelen i det hele tatt, men akkurat som med *Villmark* har lagt seg på et uttrykk som vektlegger virkemidler som er mer interne – en blanding av psykologisk tvetydighet og 'who-dunnit'-plot. Ingen utpregede konvensjoner kan sies å bli fulgt her, med unntak av typiske fortellergrep tilknyttet sjangeren som helhet. Interessant er det også at det intertekstuelle har fått plass i Øies siste horrorfilm, i form av at David Lynch-univers siteres usminket. Den erketyperiske kontrasten mellom by og bygd er heller ikke videreført. Selv om vi selvfølgelig kan spore noen gnisninger er dette motivert av helt andre årsaker enn sentralitet versus utkant. Lokasjonen for handlingen derimot, kan vi nok kjenne igjen fra en del av de andre norske filmene - den norske naturen. Og med dette foregriper jeg hva neste kapittel skal fokusere på.

Skjult viser igjen at den norske horrorfilmen kan gå i mange retninger enda, når vi nå allerede har vært gjennom hele sjangerens utviklings-inkarnasjoner og er tilbake på start. Skal jeg legge med en personlig mening er det i norsk horrorfilms beste interesse å etterstrebe et mer unikt uttrykk hvis vi skal kunne kalle våre horrorfilmer 'norske'. I så måte er i det minste *Skjult* et steg tilbake fra de andre filmene, og samtidig et steg i riktig retning for den norske horrorsjangeren. Med dette mener jeg at der *Fritt Vilt*-filmene, *Rovdyr* og til en viss grad *Død Snø* alle etterligner godt etablerte subsjangere hentet fra den internasjonale sjangeren, er *Skjult*

et steg tilbake mot *Villmark* sin estetikk. Selv om det alltid kan identifiseres inspirasjonskilder hvis man kikker lenge nok, er *Villmark* og *Skjult* en tilnærming til horrorsjangeren hvor det levnes større rom for utvikling av en egen nasjonal horroridentitet. Her er det ikke snakk om horrorfilm etter den strenge slasherformelen, men som frigjør seg i mye større grad fra velkjente oppskrifter, og med tiden kanskje kan resultere i en virkelig *norsk* horrorsjanger.

Kapittel 4. National cinema og norsk horror

Innledning

Folkeeventyrene i Norge har beskjeftiget seg med fortellinger om tusser, troll, huldra og Dovregubben. Disse eventyrene er sterkt forankret i en overtro, hvor skapningene har tilknytning til det overnaturlige. Eventyrene, som brødrene Grimm samlet inn, eksemplifiserer hvordan det overnaturlige hadde stor plass i den germanske folkloren, og er følgelig en viktig del av den norske litterære arven. Når den internasjonale horrorfilmen oppstår, henter filmen inspirasjon fra velkjent horrorlitteratur, som Murnaus *Nosferatu* etter Bram Stokers *Dracula*, og Brownings *Frankenstein* etter Mary Shelleys roman. I tråd med den internasjonale tradisjonen, fremstår det naturlig å se de samme parallellene mellom norske eventyr og vår egen nyfødte horrorfilm – om videreføringen av Dovregubben til filmen kan spores. I forrige kapittel ble denne sporingen gjort, og det ble avgjort at det var den internasjonale horrorfilmen som hadde supplert Norge med sine tematiske inspirasjonskilder. Norsk horrorfilm har hentet det meste av sin inspirasjon fra én undersjanger av horror, hvor det overnaturlige etter brødrene Grimm ikke er videreført, men erstattet av en sekulær trussel. Den norske horrorfilmen tematiserer det ubegrunnede drapet, ikke skogens overnaturlige vesener nedarvet fra den norrøne tradisjonen. Enkelte tendenser og tvetydigheter omkring hva som lusker i den norske skogen hintes til i enkelte av filmene, men avsløres – nesten alltid – som en sekulær trussel.

Når dette er sagt, er det samtidig vanskelig å forestille seg at det ikke kan spores noen form for 'norskhet' i våre horrorfilmer. Dette kapittelets skal beskjeftige seg med nettopp dette spørsmålet, og jeg skal følgelig undersøke den norske horrorfilmen nærmere i et national cinema-perspektiv. I den sammenheng har jeg valgt ut to teoretikere, som skal bidra med hver sin teori om utnyttelsen av national cinema-begrepet; Andrew Higston og Mette Hjort. Teoriene ble presentert i kapittel 2, men jeg repeterer de kort her. Higstons forståelse av begrepet tar utgangspunkt i den britiske filmindustrien, men teorien fremstår universell og overførbar til andre nasjoner. Han gjennomgår – og stiller seg kritisk til – anvendelsen av fire divergerende innfallsvinkler til hvordan national cinema-begrepet har blitt benyttet (Higston, 2002, s. 132f). Uansett hvilken betydning eller bruksmetode man tillegger national cinema,

foregår identifiseringen av dette på minst to måter skiver Higston. Først ved å sammenligne seg selv med andre nasjoner, og identifisere en egen nasjonal særegenhet. Den andre metoden er å se sin nasjonale filmindustri opp mot andre økonomier og kulturelle institusjoner innen *samme* nasjon (Higston, 2002, s. 134ff). Spesielt kritisk stiller Higston seg til den første praksisen, hvor en nasjon sammenligner seg selv med andre filmproduserende nasjoner i søken etter en egen nasjonal særegenhet. Dette fordi Hollywood-maskineriet innehar en såpass stor dominans i internasjonal filmproduksjon, at det reiser spørsmålet om det egentlig finnes en 'nasjonal' film – det er vanskelig å skape en egen identitet når man bruker metodene lært av Hollywood (ibid). En hyppig 'løsning' på dette problemet har vært produksjonen av kunstfilm, men denne igjen er ofte avhengig av et internasjonalt publikum. Higstons løsning på national cinema-problemet tar høyde for de divergerende bruksmetodene av begrepet, og mener det er sammenligningen med andre kulturelle ytringer innen samme nasjon som gjør nettopp dette. Denne løsningen ekskluderer ikke Hollywood sin innflytelse, men tar høyde for den samtidig som den søker det spesifikt nasjonale.

Mette Hjorts forståelse av begrepet består av en mer skjematisk opplisting av det Higston søker etter – en tematisk og semantisk basert fremvisning av en nasjonal særegenhet og identitet. Hun skiller mellom tre typer tematisering av nasjonalitet, som hun døper banal, monokulturell og interkulturell. Banal er fremstillingen av en nasjonal tilhørighet gjennom typiske nasjonale trekk, ved å inkludere de foran kamera – som sanger og mat (Hjort, 2000, s. 109f). Monokulturell blir en videreutvikling av det banale, men søker en større metningsgrad av nasjonale elementer i filmteksten. Ved å øse på med typiske nasjonale elementer – en bombardering av nasjonalitet – sitter man igjen med en stor tetthet som viderefremidler en monokulturell tilhørighet. Hjort selv eksemplifiserer med en metning av elementer som kan knyttes til det danske kongehus (Hjort, 2000, s. 111f). Hennes siste metode, interkulturell, beskriver kontrasteringen av nasjonale elementer. Her handler det ikke om en direkte fremvisning, men om subtile hint gitt i filmens handling. Det handler heller ikke kun om å subtilt inkorporere nasjonale elementer, men også en fremvisning gjennom intertekstuelle referanser. I interkulturell tematisering kreves det en viss tilskueraktivitet for å identifisere de nasjonale referansene (Hjort, 2000, s. 115f).

Higston og Hjorts innfallsvinkel til national cinema tar utgangspunkt i mye av det samme. Higston gir en grundigere gjennomgang av begrepets bruksmetode, men ender allikevel opp på fremhevingen av typiske nasjonale elementer som resultat av sin metode. Hjort på sin side

eksemplifiserer med konkrete eksempler på *hvordan* nasjonale semantiske elementer kan vises frem, og supplerer dermed Higstons teori utover en ren fremgangsmåte. Det er sammenføyingen av de to teoriene som jeg skal benytte meg av i dette kapitlet, når jeg kort skal gå igjennom filmene enda en gang i lys av national cinema-begrepet. Jeg vil dog gjøre én endring til Higstons metode. I sin gjennomgang vektlegger han sammenligningen mellom film og andre nasjonale kulturuttrykk, men denne studien dreier seg ikke om norsk film, men om norsk *horrorfilm*. Endringen jeg gjør av Higstons begrep, er at jeg vil benytte hans metode sjangerspesifikt. I praksis betyr dette at der hvor Higston kontrasterer film opp mot andre nasjonale kulturytringer, vil jeg kontrastere de individuelle norske horrorfilmene opp mot et utvalg norske filmer fra samme produksjonsperiode.

Sammenligningen vil spesifikt fokusere på to økonomiske sider ved filmene; budsjett og statlig støtte. Horrorproduksjoner har blitt synonymt med veldig små budsjetter, både med bakgrunn i at store deler av sjangerfilmkorpuset har hengitt seg til spekulativt innhold fordi det er billig, men også fordi det har vært vanskelig å oppdrive støtte til produksjon av en uglesett sjanger. Horror har derfor blitt forbundet med produksjoner gjort på skollisbudsjett, med enkelte hederlige unntak. Det er i sammenheng med sjangerens notoriske billig-rykte at jeg ønsker å sammenligne de norske horrorfilmenes budsjett opp mot andre filmproduksjoner i samme periode, for se om dette er tilfelle med horrorsjangeren også i Norge.

Størrelsen på statlig støtte, og hvilke filmer som tildeles midler, sier noe om den nasjonale filmkulturen og hvilket nivå den er på. Horrorsjangeren spesifikt har blitt fremhevet som spekulativ underholdning, hvis fortellinger benyttet lemlestelse, drap, sex og vold i store mengder for underholdningens skyld. Er det slik at norsk horror også blir uglesett som underholdning på laveste nivå fra støtteapparatene, eller er det andre føringer som kjennetegner den norske horrorsjangeren? For å belyse dette skal jeg også sammenligne hvor mye de norske horrorfilmene har fått i statlig støtte opp mot mer 'mainstreame' filmproduksjoner. Dette gjøres med bakgrunn i at sjangerfilmen generelt alltid har stått i skyggen av kunstfilmen, som gjennom filmhistorien har blitt fremhevet som en mer høyverdig form for filmfortelling.

Hjorts begreper vil jeg ikke endre på, da de direkte omhandler forskjellige praksiser for fremvisning av nasjonalitet. Hennes begreper vil bli benyttet for å peke på de konkrete semantiske elementene, som kan knyttes opp mot en spesifikk norsk identitet i horrorfilmene.

I tillegg vil jeg supplere med et eget begrep, da Hjorts begreper ikke viser seg tilstrekkelig dekkende for en fullstendig beskrivelse av den nasjonale tematiseringen som gjøres i de norske horrorfilmene.

4.1 - Den norske horrorfilmens budsjett og statlig støtte

Tradisjonelt har horrorfilmen blitt forbundet med skollissebudsjett og dugnadsånd, spesielt fra 1950 og utover hvor sjangeren blomstret takket være en rekke særdeles billige produksjoner. Sammenligner man to viktige titler fra horrorsjangerens tidlige historie, ser vi at der *Dracula* fra 1931 hadde \$355.000 til rådighet,⁷ var ikke budsjettet til *The Texas Chain Saw Massacre* fra 1974, 43 år etter, på mer enn \$83.000.⁸ Til sammenligning kom Roman Polanskis *Chinatown* også i 1974, med et budsjett på \$6.000.000.⁹ *Halloween* fra 1978 nærmer seg *Dracula* sitt budsjett, med \$320.000.¹⁰ Sjangerens lavbudsjettstatus er på ingen måte en regel uten unntak, og det finnes flere horrorproduksjoner med store budsjetter gjennom historien. Allikevel er de aller fleste horrorproduksjonene gjort med lite annet enn småpenger sammenlignet med typisk populærsjanger.

De norske horrorfilmene ble identifisert som sterkt inspirert av den amerikanske slasherformelen i forrige kapittel, i tillegg til at den norske horrorsjangerens utvikling også speilet utviklingen av den amerikanske sjangeren. I tråd med Higstons teori, som jeg har endret til å sammenligne horrorren opp mot andre nasjonale filmer, eksemplifiserer tallene over hvor stort sprik det har vært mellom 'normale' produksjoner og horrorfilmer i den amerikanske filmindustrien. Det interessante blir dermed hvordan de norske horrorfilmenes produksjonskostnader arter seg satt opp mot mer tradisjonelle norske filmproduksjoner. Gitt at den norske horrorsjangerens tilblivelse ikke skjer før mot slutten av 90-tallet, blir ikke tallene for de norske filmene komparative med de amerikanske eksemplene jeg har gjengitt over. Dette er heller ikke hensikten, da det kun er forskjellen i produksjonsbudsjett for horror kontra andre nasjonale filmproduksjoner som skulle illustreres.

I den tidlige fasen av norsk horrorfilm konkluderte jeg med at av *Mørkets Øy* og *Villmark*, var det bare *Villmark* som kunne titulere seg som medlem av horrorsjangeren. *Mørkets Øy* var

⁷ IMDB (*Dracula*): <http://www.imdb.com/title/tt0021814/business>

⁸ IMDB (*The Texas Chain Saw Massacre*): <http://www.imdb.com/title/tt0072271/business>

⁹ IMDB (*Chinatown*): <http://www.imdb.com/title/tt0071315/business>

¹⁰ IMDB (*Halloween*): <http://www.imdb.com/title/tt0077651/business>

dog planlagt som en horrorfilm, selv om publikum og kritikere ikke aksepterte den som dette. Vellykket eller ikke – filmen skulle være den første norske horrorren på 40 år. Budsjettet til *Mørkets Øy* hadde en total kalkylie på 13 millioner kroner, og den fikk 5 millioner kroner (38,5%) i produksjonsstøtte fra NFI (Hansen, 1996). Filmen var en samproduksjon med Danmark, og følgelig støttet også Det danske Filminstitut prosjektet med 1.4 millioner (Holen, 1996). *Mørkets Øy* ble ikke spesielt godt mottatt av diverse årsaker, men tidligere samme år kom det to filmer som begge har blitt fremhevet som noe av det beste norsk filmindustri har laget; *Budbringeren* (Sletaune, 1997) og *Insomnia* (Skjoldbjærg, 1997). Budsjettet til *Budbringeren* var på 12.3 millioner kroner, hvor 6.3 millioner kroner (51,2%) ble gitt i støtte fra NFI (Hansen, 1995). *Insomnia*, på sin side, hadde et budsjett på 15 millioner kroner, hvor NFI gikk inn med 4 millioner kroner (26,7%) i stønad (Usignert, 1996)¹¹. Som tallene illustrerer er det ingen nevneverdig forskjell på budsjettstørrelsen eller støtten tildelt disse tre norske filmene fra -97. Dette vitner om en forholdsvis stor optimisme rundt den tidlige horrorfilmen i Norge. Velviljen rundt *Mørkets Øy* reflekteres i pengene den fikk både fra NFI og Danmark, hvor nabolandets interesse kan sees i sammenheng med suksessen til den danske horrorfilmen *Nattevagten* fra 1994, som høstet flere priser på forskjellige nisjefestivaler. Å peke på noen utviklingstrend etter bare én film lar seg ikke gjøre, men det kan trekkes paralleller til den tidlige horrorfilmen internasjonalt. Selv om spennet mellom de norske filmene og produksjonene til Universal Pictures på 1930- og 40-tallet er meget langt, kan det bemerkes at også den tidlige horrorfilmen i Hollywood sitt budsjett heller ikke divergerer nevneverdig fra andre samtidsproduksjoner (med unntak av de aller største satsingene).

Villmark ankommer akkurat i krysningspunktet for norsk filmpolitikk, hvor markedsvurdering innføres. Dette betyr at fondet gir tilskudd etter markedsvurdering, hvor det gis automatisk 50% støtte innenfor et avtalt budsjett (Holst, 2006, s. 142). *Villmark* blir allikevel fortsatt konsulentvurdert og får 4.8 millioner kroner (64%) av en total kalkylie på rundt 7.5 millioner kroner (Usignert, 2002). Til sammenligning gir samme konsulent, Karin Julsrud, også filmen *Buddy* (Tyldum, 2003) 7.8 millioner kroner (55,8%) av totalbudsjettet på 14 millioner kroner. *Villmark* legger seg altså på et lavere totalbudsjett den sine samproduksjoner, og har drøyt halve budsjettet til *Mørkets Øy*. Størrelsen på tilskuddet til *Villmark* er derimot forholdsvis stort, hvor godt over halvparten av filmens budsjett gis i støtte. Det er klart at terskelen for å

¹¹ Artikkelforfatter ikke oppgitt.

bevilge midler til en relativt billig film er lav, men samtidig er ikke *Villmark* et dugnadsprosjekt da budsjettet ikke er veldig mye lavere enn andre produksjoner fra 2002. *Villmark* gjøres billigere enn *Mørkets Øy*, og en filmstil som kan sees i kontekst med et lavere budsjett bemerket seg. Igjen er velvillighet fra NFI tilstede, og filmen tildeles godt over halve sitt budsjett i støtte. Dette viser at horrorsjangeren fortsatt ikke møter noen motvilje fra et støtteapparat som ikke har noen tradisjon med produksjon av horrorfilmer.

Her kan jeg minne om argumentet vedrørende selvsensur som ble trukket inn i diskusjonen rundt disse to filmene. Det er fortsatt snakk om relativt stillfarne og milde horrorfilmer, som ikke hengir seg til eksplisitt brutalitet og store blodsutgytelser. At de første horrorfilmene ikke gjør seg til en forkjemper for spekulativt innhold, kan være en faktor for at velviljen for tilskudd viser seg konkurransedyktig med andre produksjoner. Spesielt kan *Mørkets Øy* og *Villmark* sees som en naturlig videreutvikling av den type thrillerfilmer jeg nevnte, som ble produsert i samme periode. Forskjellen fra disse spenningsfilmene til *Mørkets Øy* er nesten ikke-eksisterende, og steget til *Villmark* igjen fremstår heller ikke som et stort sprang, men mer som en naturlig videreutvikling fra *Mørkets Øy* sin thriller-struktur.

Den første *Fritt Vilt*-filmen drar nytte av NFI sin nye støtteordning, markedsvurderingen. Budsjettet til filmen var på 14 millioner kroner, og gjennom markedsvurdering gis det 50% støtte, 7 millioner kroner.¹² Eksempler på andre filmers tildelinger samme år er *Den brysomme mannen* (Lien, 2006) som fikk 8.5 millioner kroner av et budsjett på ca 15.5 millioner etter konsulentvurdering,¹³ og den markedsvurderte *Lange flate baller* (Nagell, 2006) som fikk 5.4 millioner i støtte av et budsjett på 13.5 millioner.¹⁴ Et interessant poeng her, er at der *Villmark* kuttet betraktelig ned på budsjettet, er *Fritt Vilt* sitt dobbelt så stort igjen – og konkurransedyktig med begge de to andre eksemplifiserte samtidsproduksjonene. I en nasjonal kontekst betyr dette at *Fritt Vilt* ikke er noen lavbudsjettproduksjon, men en horrorfilm produsert på like mye midler som en typisk film fra samme år. Med unntak av gigantbudsjettet til *Kautokeino-opprøret* (Gaup, 2008) som fikk penger samme år, ligger produksjonskostnadene for filmer dette året på rundt det samme som *Fritt Vilt*. Når det kommer til størrelsen på tilskuddet, viser det igjen at norsk filmproduksjon likestiller filmen med mer 'normal' markedsvurdert sjangerunderholdning – som *Lange flate baller*. Horror

¹² NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=980&Hgf=1>

¹³ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=907&Hgf=1>

¹⁴ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=979&Hgf=1>

som lavbudsjettsproduksjoner er så langt ikke en konvensjon som følges opp i norsk filmproduksjon.

Introduksjonen av markedsvurdering åpner opp for større muligheter for denne typen sjangerproduksjoner, og det har blitt hevdet at markedsvurderingen var en avgjørende faktor for at det skulle bli en horrorsjanger også i Norge. Dette fremstår som uriktig når vi ser på hvordan *Mørkets Øy* og *Villmark* ble bevilget store penger også før markedsvurderingen. *Fritt Vilt* var på sin side en betraktelig mer blodig film, som hadde etterligningen av slasherformelen som sitt fremste prosjekt. Dette er et sterkt brudd med de forutgående filmene. Dog er det allikevel ikke nok å peke på introduksjonen av markedsvurdert støtte, som grobunn for den norske horrorfilmen – sjangerens frø var allerede plantet før den nye støtteordningen ble introdusert.

Neste horrorfilm som produseres er *Rovdyr*. Totalbudsjett på 8.2 millioner, tildelt 3.8 millioner kroner basert på markedsvurdering.¹⁵ Regissøren selv uttrykker i 'bak-scenen'-dokumentaren som ligger på filmens DVD-utgivelse, at den skulle være en billig produksjon. Sammenlignet med alle filmene utenom *Villmark*, har han rett, men den har fortsatt flere kroner til disposisjon enn Øies film fra 2003. Dette er to filmer som hver for seg vektlegger forskjellige estetikk, hvor *Rovdyr* har brukt mye av budsjettet på effekter, og lite på skuespillere. I *Villmark* kan det motsatte påpekes: knapt en dråpe blod, men større navn på rollelisten. *Lange flate ballær II* (Zwart, 2008) gis markedsvurdert støtte samme år, budsjettet er på 16.4 millioner, støtte 7.4 millioner,¹⁶ og er en god representant for en typisk produksjonskostnad dette år. Her returnerer den norske horrorsjangeren igjen til et komparativt lavt budsjett, som er mer typisk for brorparten av den internasjonale horrorsjangeren. I motsetning til *Villmark*, stilles det lave budsjettet til skue i *Rovdyr* gjennom filmens handling og konstruksjon. *Villmark* kan sies å ha vektlagt en estetikk som gjør det lettere å maskere et lavt budsjett, mens *Rovdyr* viser det frem – og faktisk gjør det til en retningslinje for produksjonen. Det ble jobbet mye dugnadstimer på *Rovdyr*, skal vi tro regissøren, og støttemidlene de fikk tildelt gikk til etterbetaling av velvillig innsats (ref.ekstramaterialet fra DVD). Dugnadsånden som er et av sjangerens sterkeste kjennetegn, kan altså også tidvis spores i den norske horrorfilmen. I tillegg er samtlige av de norske horrorfilmene langfilmdebuten til regissørene –med unntak av *Død Snø* – som igjen kan sies å

¹⁵ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1669&Hgf=1>

¹⁶ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1570&Hgf=1>

underbygge velvilligheten vist fra NFI. At bevilgningene kommer på tross av sjangerens manglende tradisjon i norsk filmproduksjon, i tillegg til at filmene er under direksjon av førstegangsregissører, er en sterk kontrast til sjangerens internasjonale produksjonsrykte.

Senere i 2008 har oppfølgeren *Fritt Vilt 2* premiere, og vi er tilbake til fullverdige budsjetter; 17.5 millioner med markedsvurdert støtte på 7.7 millioner kroner.¹⁷ Filmen har premiere samme år som den får tildelt støtte – 2008 – og vitner om en relativ hurtig produksjonsfase. Serialiseringen er en 'negativ' konvensjon tilknyttet horrorsjangeren, og om den første – og hittil eneste – oppfølgeren i norsk horror er begynnelsen på en tilsvarende trend i Norge gjenstår å se. Det ville uansett overraske hvis det ikke ble laget en *Fritt Vilt 3* etterhvert når man ser på de to filmenes suksess. Dette demonstrerer også at slashersjangerens skjematisk oppsett gir seg utslag i en komparativ kort produksjonstid, hvor det i større grad handler om å fylle inn skjemaets rubrikker, enn å konstruere en mer original historie. Perioden mellom opptaksstart og premiere for *Fritt Vilt 2* utgjør knappe åtte måneder (ibid).

Den korte produksjonstiden til *Fritt Vilt 2* fremstår tydeligere sammenlignet med de to andre horrorproduksjoner som også får støtte i 2008. Pål Øies neste langfilm *Skjult*, som premierte april 2009, og *Snarveien* (Eskeland, 2009) med premiere høsten 2009. Budsjettet til *Skjult* var på 12.5 millioner og støtten på 4.4 millioner.¹⁸ *Snarveien*, som i skrivende stund fortsatt er i produksjon, har et oppgitt budsjett på 9.4 millioner med tildelt støtte på 3.8 millioner.¹⁹ *Skjult* reflekterte jeg kort over i avslutningen av forrige kapittel, og pekte på at filmen tok norsk horror tilbake til start. Borte var slashersjangerens rigide form, og tilbake er forsøket på en komparativ original horrorfortelling – en faktor som kan sees reflektert i filmens produksjonslengde, kontrastert med de nå serialiserte *Fritt Vilt*-filmene. Når det ikke foreligger en mal for sjangeren, gir det utslag i arbeidet det tar å ferdigstille filmen – *Skjult* hadde premiere ett år etter opptaksstart. Plot og estetikk i *Snarveien* er ukjent, men også den har så langt brukt vesentlig lenger tid fra oppstart til ferdig produkt.

Budsjettene på disse filmene satt i kontekst med andre produksjoner samme år, endrer ikke de linjene som allerede er skissert. Budsjettet på den markedsvurderte barnefilmen *Knerten* (Engmark, 2009) er på 17.6 millioner, hvor 7.6 ble gitt i støtte,²⁰ og den konsulentvurderte filmen *Rottenetter* (Ommundsen, 2009) er oppgitt med et budsjett på 17.5 millioner og total

¹⁷ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1921&Hgf=1>

¹⁸ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1919&Hgf=1>

¹⁹ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=2014&Hgf=1>

²⁰ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=2015&Hgf=1>

støtte på 8.5 millioner.²¹ Budsjettene til den norske horrorren er igjen helt i tet med andre produksjoner, i det minste *Fritt Vilt 2*. De etterfølgende filmenes budsjetter er noe lavere; *Skjult* er litt under normale produksjonskostnader mens *Snarveien* fremstår som en komparativ billig produksjon, men har fortsatt et relativt omfangsrikt budsjett til å kunne kalles lavbudsjett.

Til sist, *Død Snø*. I likhet med estetikken, skiller filmen seg også ut på produksjonssiden. Den fikk ingen støtte fra NFI – *Snarveien* ble prioritert over den samme år (Usignert, 2008).²² *Død Snø* er fullstendig privatfinansiert, med et budsjett på 14 millioner kroner (Eik, 2009). Det interessante i denne sammenheng er at filmen er den eneste av de norske horrorfilmene som ikke har fått statlig støtte. Årsaken til dette kan vanskelig sees i en annen sammenheng enn med filmens prosjekt. De forutgående filmene – og den kommende *Snarveien* – er alle tradisjonelle horrorfilmer sammenlignet med *Død Snø*. Det er stor sannsynlighet at der hvor den statlige støtten velvillig ble gitt til horrorfilmene tidligere, er det en større skepsis knyttet til den selvrefleksive – tidvis postmoderne *Død Snø*. Kanskje var det tryggere å satse på en tradisjonell form for horror, slik som *Snarveien* peker i retning av å bli? *Død Snø* sitt besøkstall vitner i det minste om en populær film hos publikum, med rett i underkant av 140.000 besøkende i skrivende stund.²³ Den har også hatt stor suksess internasjonalt med påfølgende utenlandsdistribuering. Om *Snarveien* viser seg som det beste valget for stønadsmidler – og for norsk filmindustri rykte – i det lange løp er tvilsomt når man ser på den store interessen *Død Snø* har skapt både nasjonalt og internasjonalt.

De norske horrorfilmene som skiller seg ut som 'lavbudsjettproduksjoner' i denne gjennomgangen, har lite til felles med det som tradisjonelt har blitt forbundet med termen 'lavbudsjett' innen horrorsjangeren internasjonalt. Tidligere nevnte jeg at totalkostnaden til *The Texas Chain Saw Massacre* – en film som virkelig var en lavbudsjettproduksjon og et dugnadsprosjekt – var \$83.000 i 1974. Omregnet til norske kroner og justert for inflasjon mot året 2009, gir dette en sum på rundt 2.4 millioner kroner.²⁴ Til sammenligning ser vi da at de norske filmene *minst* opererer med et budsjett tre ganger så stort. Dette er en sterkt kontrast til hvordan den internasjonale horrorren, bortsett fra enkelte større titler, har nøydt seg med et meget lavt budsjett, som igjen har vært medvirker til sjangerens estetiske utvikling. De norske

²¹ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=2025&Hgf=1>

²² Artikkelforfatter ikke oppgitt.

²³ Filmweb: http://www.filmweb.no/filmtoppen/?show=year_100

²⁴ USA Department of Labour: http://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm

filmene fremstår i lys av dette, som et produkt med budsjetter og støttemidler på lik linje med andre norske filmproduksjoner, men som har latt seg inspirere sterkt av den internasjonale horrorsjangeren i en av sine aller billigste inkarnasjoner. Norsk horror blir altså 'det beste fra begge verdener'-produksjoner, med filmer som utnytter en tradisjonell og velkjent horrorestetikk, men som ikke er begrenset av et lavt budsjett.

4.2 - Norsk horror og nasjonal tematisering

Vilje til statlig finansiering av de norske horrorfilmene tyder på at norsk filmbransje var moden for sjangerens fremvekst også i Norge. Når den norske horrorsjangerens eksistens er et faktum, med seks filmer gjennomgått her – og flere på vei – er det interessant å undersøke om det kan spores en tematisering av noe 'typisk norsk,' og om det eventuelt finnes en tematisering av nasjonal identitet i de norske horrorfilmene. Nasjonal identitet kan tematiseres på flere forskjellige måter - blant annet gjennom de tre praksisene Mette Hjort har redegjort for. Begrepene til Hjort er gjengitt gjennom eksempler fra danske filmer, og er ikke skissert i stor detalj. Hvor bredt bruksområdet til hennes begreper er, blir dermed tidvis gjenstand for tolkning. Om monokulturell tematisering av en nasjon, vektlegger hun at det i bildets forgrunn må forekomme en metning av både lyd og bilde med nasjonale elementer (Hjort, 2000, s. 111). Hjort fremhever her at det må forekomme en utstrakt bruk- og fremhevning av nasjonale elementer. Hvor grensene for når en metning forekommer, kontra en ren banal fremvisning av nasjonale elementer, blir diffus. Hjorts beskrivelse åpner for at en monokulturell tematisering favner et stort spekter, så lenge typiske nasjonale elementer fyller filmens diegese. Hjorts eget eksempel av typisk monokulturell tematisering er med en film, som i utstrakt grad gjennom hele fortellingen refererer til det danske kongehus, og gjennom dette utfører en metning av filmens diegese med typiske danske nasjonalelementer.

Overført på den 'første' norske horrorfilmen, *Mørkets Øy*, kan det vanskelig spores samme grad av metning som eksemplifisert ved Hjorts monokulturell tematisering. Og det kan heller ikke identifiseres en type *fremvisning* av de elementene som som kan knyttes helt og alene til norsk nasjonalitet. Dog, ved gjennomgang av *Mørkets Øy*, er det allikevel klart at det finnes en del semantiske elementer, som kan sees i sammenheng med typisk norsk nasjonalitet. Spesielt er lokasjonen for handlingen noe man fort legger merke til; en pietistisk sørlandsøy, hvor vi kan identifisere stereotypiske norske symboler i form av et tradisjonelt kystlandskap, fiskebåter, ferger, hvite trehus, sørlandsdialekt m.m. Disse elementene er ikke eksplisitt

fremhevet på noe vis, og de tematiseres ikke som nasjonale elementer, men forekommer heller som elementer forventet i en film laget i Norge. Elementene er samtidig viktige proponenter for norsk nasjonalkultur, og blir ett ledd i en enkel og uformell fremvisning av Norge. Dette kjennetegner en typisk banal fremstilling av nasjonalitet, slik Hjort skriver; ”Banal nationalism involves the ongoing circulation and utilisation of the symbols of the nation, but in a manner that is so deeply ingrained and habitual as to involve no focal awareness” (Hjort, 2000, s. 108). Den eksplisitte tematiseringen av Norge er fraværende i *Mørkets Øy*, men samtidig stilles en rekke gjenkjennelige elementer som kan knyttes til Norsk kultur til skue, og med det forekommer en banal tematisering av nasjonalitet.

Hjorts interkulturelle tematisering, hvor det nasjonale fremstår på bakgrunn av kontrastering og intertekstualitet, kan dermed heller ikke spores i filmen. Det kan dog argumenteres for at filmen implisitt konstruerer en kontrast mellom Norge og Danmark, hvor et lite flatterende portrett av Norge blir filmens konklusjon; Julie kommer fra Danmark til Norge for en ny start, men det hun opplever her er betraktelig verre enn årsakene som fikk henne til å forlate hjemlandet. Om denne spesifikke kontrasten kan sees i sammenheng med Hjorts bruk av interkulturell tematisering er tvilsomt, da Norge-Danmark-kontrasteringen ikke benytter nasjonale elementer i prosessen. Om interkulturell tematisering, og en av de danske filmeksemplene skriver Hjort at ”the overall thrust of the process of thematisation is primarily *polemical*” (Hjort, 2000, s. 114f), og videre ”is designed to awaken Danes [...] by focusing their attention critically on current Danish mentalities and identities” (ibid). Nasjonal tematisering er dermed ikke synonymt med *positive* nasjonale elementer, som man lett kan få inntrykk av gjennom Hjorts eksempler. Samtidig eksemplifiser hun selv med filmer, som i stor grad benytter seg av ’fiksjon’ – i motsetning til filmer som etterstreber en filmatisk ’realisme’. Med disse to forutsetningene til grunn, kan det argumenteres for at det allikevel kan spores en nasjonal tematisering i de norske horrorfilmene, som *Mørkets Øy* – tross sitt feilslåtte horrorprosjekt – er den første av *horrorfilmene* som utøver.

I forrige kapittel redegjorde jeg for at *Mørkets Øy* viderefører trusseltypen – som skal vise seg dominerende for den norske horrorren – fra tidligere norske filmproduksjoner, og inn i horrorsjangeren; trusselen i form av den mentalt forstyrrede drapsmannen ofte tilknyttet utkantstrøk. I et retrospekt over de seks horrorfilmene fra 1997 til 2009 er *Mørkets Øy* den første av filmene som tematiserer denne spesifikke trusseltypen, og i den sammenheng bedriver en interkulturell tematisering av en side ved nasjonen Norge. Nå skal det ikke påstås

at psykopatiske bønder er et eksisterende problem i norske utkantstrøk, men som eksemplifisert over benytter også Hjort utpregede fiksjonsfilmer når hun identifiserer en *kritisk*, interkulturell tematisering. At den norske horrorfilmen nesten utelukkende benytter seg av denne trusseltypen, peker i retning av en interkulturell tematisering av den sterke bondekulturen som finnes i Norge – forvridt til en grotesk versjon av seg selv i horrorfilmen. Bondekulturen i Norge er et typisk nasjonalt element, som på ingen måte Norge er alene om, men som allikevel er et kjennetegn ved nasjonen. Når kjente nasjonale elementer, bondestanden, snus på opp ned for horrors-skyld, vil jeg påstå at dette er en sjangerspesifikk form for polemisk, interkulturell kontrastering av nasjonalitet, på tross av at det er en fiktiv nasjonal *skavank*. Hillbilly-tematikken er langt fra en original norsk tematikk for horrorfilm, og mange av den internasjonale sjangerens mest velkjente produksjoner benytter seg av samme tema. Flere av disse ble trukket frem som inspirasjonskilder for de norske filmene i forrige kapittel. Faktum er at kontrasten mellom kultur/det urbane samfunn, og natur/det barbariske bygdenorge er en tilbakevendende opposisjon i de norske horrorfilmene.

Med *Villmark* implementeres det ytterligere flere tradisjonelle – og typisk norske – elementer. Med dette foretar tematiseringen av nasjonalitet en interessant vending. Kontrasteringen av kultur versus natur spesifiseres ytterligere, i tillegg til at isolasjonen, som også var delvis tilstede i *Mørkets Øy*, spiller en enda viktigere rolle. Isolasjon i filmen skapes gjennom å benytte den norske skogen og skogshytta som handlingsramme, som i tillegg blir en utfordring i seg selv for karakterene. Igjen er ikke isolasjon og natur noe typisk norsk tematikk, men er viktige tradisjonelle omgivelser og aktiviteter som de fleste nordmenn kan gjenkjenne, som noe de enten har tatt del i eller avstått fra. Og det er nettopp i isolasjonen fra det urbane samfunnet at den norske horrorfilmen finner sin fortelling. Isolasjon som narrativt grep er som sagt velkjent fra horrorsjangeren, men i den norske horrorren er det isolasjonen fra *sivilisasjonen* som fremstår som gjennomgangstema og primus motor for horrorhandlingen. Fraværet av sivilisasjonen – og problemene det innebærer, kan igjen sees i kontekst med en form for interkulturell tematisering av nasjonalitet, fordi det kontrasterer natur og kultur.

Hjorts begreper er derimot ikke dekkende for å beskrive hvordan den norske horrorfilmen tematiserer Norge fra *Villmark* og utover. At nasjonale elementer tematiseres i den norske horrorfilmen i denne perioden – og videre – fremstår uten tvil. Dette kan sees i forbindelse med hvordan filmene i utstrakt grad benytter seg av den norske naturen, som bakgrunn for sine handlinger. Men fremvisningen av natur som typisk nasjonalt element alene, kan

vanskelig argumenteres inn som en spesifikk tematisering av Norge. Vår natur er på ingen måte særegen eller unik i verdenssammenheng, slik som eksempelvis Monument Valley. Den amerikanske westernfilmens mangfoldige tematiseringen av dette naturlandskapet – som ikke eier paralleller i resten av verden – eksemplifiserer hvordan natur *kan* brukes som tematisering av nasjon. Videre er det ikke den norske naturen alene som tematiseres, men nordmannens forhold til den. I den norske kulturen er friluftslivet en viktig tradisjon, hvor aktiviteter tilknyttet naturen på en rekke forskjellige måter er en del av vår nasjonale kulturarv. Og det er i samspillet mellom naturen og aktivitetene nordmennene bedriver i samspill med den, at de norske horrorfilmene foretar en nasjonal tematisering. Dette er en tematisering som strekker seg ut over Hjorts banale-, mono- og interkulturelle begreper.

Fraværet av en mono- og interkulturell tematisering i filmene er lett identifiserbart når det bemerkes at det 'bare' er naturen og nordmannens bruk av den som er typisk norsk. En slik fremvisning av nasjonalitet foretar ingen metning av diegesen med nasjonale elementer slik som Hjort krever. Og det forekommer heller ingen kontrastering opp mot andre nasjoner – begge korrekte observasjoner. Det eneste begrepet for hvordan de norske horrorfilmene tematiserer Norge på som gjenstår – ved bruk av Hjort – er banal tematisering. Til en viss grad er begrepet dekkende fordi filmene nettopp viser nordmenn i typiske norske omgivelser, som bedriver typiske norske aktiviteter (inntil horrorren tar overhånd). Dog kommer det banale-begrepet til kort når det kommer til å beskrive nøyaktig hvordan de norske horrorfilmene tematiserer nasjonen Norge. Dette fordi det ved nærmere ettersyn foregår en tilleggsprosess tilknyttet nasjonal tematisering utover en ren banal fremvisning. Den norske horrorfilmen nøyer seg ikke med å kun vise frem norsk natur og nordmenns tilknytning til den, men horrorfilmene *inverterer* også de samme nasjonale tradisjonene. Med at filmene inverterer norske tradisjoner, henviser jeg til hvordan de tematiserer aktiviteter som *internt* i Norge er velkjente tradisjoner som nordmenn foretar seg – som hytteturer og utfart til påskefjellet – og snur om på den positive konnotasjonen disse tradisjonene er forbundet med. I de norske horrorfilmene fra og med *Villmark*, snus de engang positivt konnoterte norske friluftaktivitetene rundt til å bli bærer av noe ytterst negativt. Denne typen tematisering har ingen sammenheng med verken mono- eller interkulturell tematisering, da det ikke forekommer en metning av norske elementer eller en kontrastering mot andre nasjoner. En banal tematisering kan delvis forklare den norske naturen og aktivitetene tilknyttet den, men

begrepet er på ingen måte dekkene for hvordan de samme elementene benyttes i horrorfilmene.

Ingen av begrepene til Hjort er altså dekkende i beskrivelse av den norske horrorfilmens fremvisning av national cinema. Det kreves et tilleggsbegrep som illustrerer filmenes tematisering – og påfølgende invertering av – norske tradisjoner. I tillegg til banal-, mono- og interkulturell, finner vi en *intra*-kulturell tematisering i de norske horrorfilmene. Begrepet refererer til tematiseringen av stereotypiske interne nasjonale tradisjoner, som kun gjenkjennes av nordmenn selv, og hvordan inverteringen av disse tradisjonene fra positiv- til negativ konnotasjon gjøres i hensikt å benytte de for konstruering av horror.

Villmark er den første av de norske horrorfilmene som tematiserer national cinema intrakulturelt. Filmen benytter seg av den norske skogen og hytteturen som premissleverandør for horror – isolasjonen fra samfunnet ved hjelp av tradisjonelle nasjonale aktiviteter. Det som i den norske kulturen er konnotert utelukkende med positivitet – frisk luft, friluftsliv, leve i ett med naturen o.l., knyttes her opp mot noe forferdelig. Samtlige av karakterene, med unntak av Gunnar, er bymennesker som ikke har sett en furunål før i sitt liv, og trives følgelig ikke i naturens grønne grep uten sivilisasjonens bekvemmeligheter. Ikke nok med det, deres antagonistiske holdning til norske friluftslivstradisjoner blir bekreftet til gangs gjennom hendelsene de blir utsatt for mens de lever ut 'typisk norske' aktiviteter. Intrakulturell tematisering og påfølgende reversering er også en gjennomgangsfaktor i de resterende horrorfilmene. Neste film, *Fritt Vilt*, gjør for påskefjellet hva *Villmark* gjorde for hytteturen. *Fritt Vilt* er den første av horrorfilmene som inverterer opplevelsene knyttet til den norske fjellheimen, og selv om det ikke er spesifisert i filmens handling, bringes tankene over til påskefjellet. Samtidig kan det også skimtes en invertering av nyere norske tradisjoner tilknyttet ungdommen, da det kan argumenteres for at ungdommenes hasardiøse snowboardkjøring er den utløsende årsaken for at karakterene må overnatte på den forlatte fjellstua.

Ved ankomsten av *Fritt Vilt 2* er ikke intrakulturell tematisering like fremtredende, men det kan fortsatt spores. Dette har med at filmen er en oppfølger, og dermed utvider handlingen fra første film. Den er i så måte ingen 'ny' horrorfilm, men en som spiller videre på handlingen startet i første film. Den spiller fortsatt videre på den norske konvensjonen om at handlingen er satt til et avsidesliggende strøk, som følgelig har store konsekvenser for plotet – og sannsynligvis er påkrevd for at videreføringen av antagonisten skal fungere. Landlige

lokasjoner kan også innlemmes som et nasjonalt element, om ikke et typisk norsk et. *Fritt Vilt 2* tematiserer den isolerte lokasjonen på samme måte som de forutgående filmene tematiserte tradisjonelle naturaktiviteter, som et sted forbundet med fred, ro og en avslappet og lite dramatisk hverdag. Dette underbygges i fremstillingen av befolkningen bosatt på stedet, som skisseres som enkle sjeler hvis ukens høydepunkt er programmet *Norge Rundt* – som i seg selv er et velkjent norsk program. Inverteringen av tradisjoner er ikke fraværende i filmen, men foreligger implisitt gjennom nasjonal tematisering av typiske små tettsteder, og fremstillingen av typen mennesker som bor der. Det rolige tettstedet blir her senter for en 'body-count' som er den høyeste hittil i norsk horror – faktisk noensinne – hvis man ekskluderer antallet nazizombier som elimineres i *Død Snø*.

Ettersom de norske horrorfilmene som sjanger utvikler seg, som beskrevet i kapittel 3, kommer en paranoia til syne. I *Rovdyr* gir dette seg blant annet utslag i et relativt minimalt plot. Dog gis det nok informasjon gjennom samtalene til karakterene at målet med reisen er, i likhet med *Villmark*, en hyttetur. Karakterene kommer som vi vet ikke i nærheten av noen hytte i løpet av filmen, men tilknytningen til den nasjonale tradisjonen gjøres. *Rovdyr* er nok den av de norske horrorfilmene som er nærmest Hjorts monokulturelle tematisering av nasjon. At det forekommer en metning av lyd og bildet med nasjonale elementer er å strekke det langt, men filmen benytter seg av velkjente nasjonale symboler i tillegg til en intrakulturell tematisering. Spesielt er låten til Inger Lise Rypdal, *En spennende dag for Josefine* (1973), benyttet ved to forskjellige anledninger i filmen. Første gang den spilles er når ungdomsgjengen forlater kroen. Camilla skrur på radioen og låten spilles. Karakteren Jørgen bekrefter for gjengen – og oss – at det er Inger Lise Rypdal som spilles. Låtens funksjon i denne scenen forblir tvetydig, men gjennom kamerautsnittet legges det vekt på at den har en tilknytning til haikerens bakgrunn. Andre gang låten høres har den ikke opprinnelse i filmens diegese, men legges over lydsporet. Dette forekommer i filmens avsluttende scene hvor Camilla ikke får opp bildøren, og låten og tekstens funksjon er nå som et kontrapunkt til hva som skjer – Camilla er absolutt ikke på vei til en spennende dag. Vi kan også observere en nasjonal tematisering når karakteren Mia bestiller proviant fra kroverten. Her er kamerautsnittet rett på Mia, og hun snakker nesten direkte til kameraet – hvorpå hun bestiller 'melkesjokolade - Kvikk Lunsj'. Igjen et nasjonalt symbol som forbindes med visse norske tradisjoner. Disse to eksemplene er en type metning av det audiovisuelle bildet som Hjort identifiserer i forbindelse med en monokulturell tematisering. Om det kvalifiserer til en

fullstendig monokulturell metning er tvilsomt, da dette er de eneste fremvisningene av denne typen nasjonale elementer i filmen. Allikevel er disse to elementene eksplisitt vist frem, og ikke bare inkludert i handlingen som bakgrunnsdetaljer, noe som kjennetegner en banal fremstilling.

Død Snø er, ikke overraskende, igjen noe for seg selv. *Rovdyr* var et eksempel på en lett metning av det audiovisuelle feltet, mens *Død Snø* på sin side bombarderer oss med norskhet, og det forekommer følgelig en relativt stor metning av nasjonale elementer. Lokasjonene for handlingen er en sammensmelting av de forutgående horrorfilmens handling – hyttetur på fjellet. Fra første bilde i filmens introduksjons-scene, hvor vi observerer karakteren Sara flykte fra en ukjent fiende, ligger Edvard Griegs stykke *I Dovregubbens Hall* på lydsporet. Ikke bare er den en effektiv musikalsk understrekning for hva som foregår i scenen, men er også et musikkstykke sterkt knyttet til norsk nasjonalitet. Bildene som akkompagnerer musikken underbygger også stykkets mytiske tittel, og viser oss bilder av en mørklagt norsk fjellheim. Allerede her ser vi en stor metningsgrad av nasjonalitet, hvor musikk av en velkjent norsk komponist kombineres med bilder av en mørklagt fjellheim. Scenen er et spill på myten om de norske 'trollene' i fjellheimen, og hvis all markedsføringen av filmen ikke hadde avslørt trusselen som nazi-zombier, ville introduksjons-scenen vært gjenstand for et effektivt spill på myten om de norske trollene som sies å lure i fjellet, og som muligens forfølger Sara. Selvfølgelig er *Død Snø* en satirisk film, så det store ironiske sluttpoenget er jo at dette absolutt ikke handler om troll, men om, av alle ting, nazi-zombier.

Denne parodieringen av en nasjonal myte kan også sees i sammenheng med en interkulturell tematisering av nasjonalitet. En interkulturell tematisering forekommer fordi trollmyten er en del av den nordiske folkløse, som også er velkjent utenfor nasjonens egne landegrensler. Filmens introduksjonsekvens spiller implisitt på denne kunnskapen til skandinavisk folkløse, gjennom bruk av Grieg sitt eksplisitte titulerte musikkstykke, koblet opp mot utsnitt av den norske fjellheimen og tvetydigheten rundt Saras angripere. For å trekke denne konklusjonen kreves det en relativt aktiv og kunnskapsrik (internasjonal) tilskuer, dog er det heller ikke gitt at denne parodieringen fremstår i klartekst for nordmenn. Elementene introduksjonsekvensen er sammensatt av forblir en tematisering av nasjonen gjennom intertekstuelle referanser, som ikke er forbeholdt nordmenn alene om å identifisere, da elementene som spilles på er godt brukt i markedsføring av Norge internasjonalt - et fenomen vi kan observere i butikker som er skreddersydd for turister.

Hjort påpeker om den interkulturelle tematiseringen at den også kan uttrykkes som en etnisk, eller nostalgisk form for tematisk konstruksjon, hvis "the thrust of the relevant thematisation involves an exploration and affirmation of a national past" (Hjort, 2000, s. 114). *Død Snø* sitt aktive spill på – og parodi av – norsk folkløse, er ett eksempel på en utforskning av norsk historie som et ledd i en interkulturell historisk tematisering, hvor det er gamle folkehistorier som hentes frem. Filmen utøver også en parodisk tematisering av nyere norsk okkupasjonshistorie. At det er *nazi-zombier* som rusler på Finnmarksvidda er ikke bare inkludert med bakgrunn i ren vilkårlighet og for moro skyld, men er motivert gjennom nasjonens krigshistorie – det var nazister her under krigen og enkelte av de forlot oss aldri. Samme historiske tematisering og utforskelse av nasjonens krigshistorie forekommer også i *Villmark*. I forbindelse med tjernet som figurerer i filmen, forteller karakteren Gunnar; "Det styrta et tyskt fly her – under krigen. Farfaren min sa at det aldri la seg is her om vinteren. Så fikk vi aldri lov å bade her". Den historiske konteksten har relativt liten relevans for filmens handling sett opp mot *Død Snø* sine faktiske nazister, men har en viktig funksjon som proponent for tvetydighet omkring filmens plot, og blir dermed en effektiv stemningskaper i horrorøyemed.

Dette er bare toppen av isfjellet når det kommer til *Død Snø*, som er spekket med nasjonale referanser gjennom hele filmen. All musikk som benyttes er norsk, men med unntak av Grieg i introduksjonsekvensen, blir resten av musikken brukt til en intra- i motsetning til en interkulturell tematisering. Musikken til *Dum Dum Boys* og Åge Aleksandersen har aldri vært en eksportvare, og er bare gjenkjennelig innad i nasjonen. Under tvil kan den komiske bruken av Åge Aleksandersen låt *Min Dag*, under filmens store konfrontasjons-scene, vellykket videreformidles til våre skandinaviske naboland. For andre nasjoner forblir dette komiske fortellergrepet ukjent både i lys av språklige barrierer, og fordi låten ikke innehar samme konnotasjon som den har innad i Norge. Samtlige nasjonale elementer som hentes frem i filmen er for mange til å nevne, men et viktig poeng kommer frem når man ser filmen i sin helhet; dens prosjekt er ikke bare en parodi av andre filmer og sjangerelementer, men samtidig en parodi på flere typiske norske nasjonale elementer. Jeg har allerede nevnt norsk folkløse, krigshistorie og musikk. I tillegg til dette kan det nevnes blant annet referanser til samekultur, typiske norske produkter og nye, kreative bruksområder for snøscooter.

4.3 - Oppsummering

De norske filmene har i det store og hele vært laget på like store budsjetter som andre produksjoner på samme tid. *Villmark* og *Rovdyr* er de to filmene som kostet minst å lage. Allikevel kvalifiserer ingen av de å bli omtalt som lavbudsjettsproduksjoner, da budsjettene fortsatt var relativt store. Resten av filmene hadde budsjetter som var tilnærmet like sine samtidsproduksjoner, og den norske horrorren følger dermed ikke den internasjonale sjangerens mest fremtredende konvensjon, om at det er dugnadsprosjekter og småpenger bak produksjonene. I tillegg har viljen til statlig støtte vært til stede fra første film, og vitner om at horrorsjangeren ikke har blitt møtt med motstand fra det offentlige – tvert i mot. Den eneste filmen som ikke fikk statlig støtte var *Død Snø*, som har vist seg meget populær og eksportvennlig.

De norske horrorfilmene utviser ingen eksplisitt tematisering av Norge som nasjon. Går man derimot nærmere inn på filmene, ser man at de allikevel tematiserer norsk kultur gjennom en divergerende prosess enn hva benyttet teori dekket. Kontrasten med natur versus kultur fremstår som en fiktiv, negativ kontrast som søkes formidlet, og på bakgrunn av dette var det nødvendig å konstruere et tilleggsbegrep som beskrev de norske horrorfilmenes tematisering av national cinema. Filmene tematiserer velkjente norske tradisjoner, og inverterer disse for en effektiv etablering av horror. Dette blir en intern tematisering av norsk nasjonalitet – som jeg kalte en intrakulturell tematisering.

Kapittel 5 – Oppsummering og særtilfellet *Naboer*

5.1 - Oppsummering av oppgaven

Innledningsvis i denne oppgaven skisserte jeg horrorfilmens historie. Både sjangerens spede begynnelse og dens utvikling ble dekket. Ikke overraskende fokuserte dette på den amerikanske horrorren, da dette er nasjonen hvor sjangeren fikk sitt fotfeste og utviklet seg. Jeg skisserte også en kort oversikt over våre naboland England, Sverige og Danmark sin horrorfilmhistorie. Dette for å belyse sjangerens historie nærmere vår egen nasjon og skape en historisk kontekst for den norske horrorfilmen.

I hoveddelen av oppgaven tok jeg for meg seks norske horrorfilmer; *Mørkets Øy*, *Villmark*, *Fritt Vilt*-filmene, *Rovdyr* og *Død Snø*, som i skrivende stund utgjør hele det norske horrorfilmkorpuset. Her etablerte jeg hvordan de seks filmene forholdt seg til den internasjonale horrorfilmens estetikk og konvensjoner. Verktøyet som ble lagt til grunn for at dette arbeidet skulle kunne gjennomføres var et utvalg teoretiske paradigmer, som har blitt knyttet opp mot horrorfilmen i akademisk sammenheng ved flere anledninger. Teoriene ble skissert i et eget kapittel, som dermed utgjorde det teoretiske grunnlaget for oppgaven. Funnene jeg sitter igjen med skal ikke gjentas i sin helhet her, da disse er oppsummert i avslutningen av kapittel 5. Kun de korte linjene følger.

Samtlige av de seks norske filmene ble produsert og markedsført som horrorfilmer, og med unntak av *Mørkets Øy* ble alle filmene vellykkede horrorproduksjoner. Når det kommer til estetikk og tematikk, er de norske filmene i stor grad inspirert av den amerikanske horrorfilmens undersjanger, slasher. *Villmark* og *Død Snø* peker seg ut som de to norske filmene som skiller seg ut fra denne påstanden, hvor førstnevnte er en mindre eksplisitt horrorfortelling og sistnevnte en parodi på sjangeren. De resterende filmene fremstår nesten som blåkopier av slasherformelen, tidvis så mye at enkelte elementer fremstår inkludert på bakgrunn av at de er konvensjoner i slashersjangeren. *Død Snø* har vært oppgavens 'sorte får' – filmen som hele tiden har skilt seg ut med sin parodiske, nesten postmodernistiske struktur.

Utviklingen innad i den norske horrorsjangeren speiler den internasjonale horrorrens utvikling over bare seks filmer. Dette bemerker seg gjennom et økende fokus på paranoia, før den hengir seg til satire og parodi av sjangerens konvensjoner. I avslutningen av gjennomgangen

av filmene reflekterte jeg kort over den siste norske horrorfilmen som hadde premiere i oppgavens avsluttende fase, *Skjult*. Filmen bringer den norske horrorrens estetikk tilbake til start og *Villmark*, hvor det ikke handler om å kopiere en veletablert formel. Her vektlegges det et større fokus på historie og generering av ubehag, i motsetning til eksplisitte voldsskildringer og sjokkeffekter.

Etter etableringen av slektskapet til den internasjonale horrorsjangerens estetiske konvensjoner, foretok jeg også en analyse av filmene i et nasjonalt, norsk perspektiv. En sammenligning av de norske horrorfilmenes budsjetter og støttemidler opp mot andre norske filmproduksjoner i samme produksjon/tildelingsår ble gjort. Dette ble gjort for å etablere om norsk horror speiler den internasjonale sjangerens produksjonskonvensjon, som billige prosjekter med spekulativt innhold ikke verdig støttemidler. Dette var ikke tilfelle. Norsk horror har hatt relativt store budsjetter, som har vært helt i tet med sine samtidsproduksjoner. *Villmark* og *Rovdyr* hadde noe mindre økonomiske rammer, men budsjettene var fortsatt for store til at de kan sidestilles med hva termen lavbudsjett innebærer i en internasjonal kontekst. Samtlige av de norske filmene, med unntak av *Død Snø*, fikk statlig støtte. Størrelsen på tildelingene var også helt i tet med summen gitt til andre produksjoner. Dette betyr at norsk horror er en eklektisk blanding av gode budsjetter og et uttrykk som etterligner en internasjonal estetikk med opphav i et lave budsjetter.

Som siste ledd i gjennomgangen undersøkte jeg om det kunne spores en nasjonal særegenhet i de seks horrorfilmene – om de tematiserte Norge i sine fortellinger. I utgangspunktet ble det ikke funnet en eksplisitt tematisering av vår nasjon, men ved nærmere ettersyn kunne dette allikevel identifiseres. Teorien jeg hadde lagt til grunn for å påvise dette var derimot ikke tilstrekkelig, og jeg supplerte med mitt eget begrep – intrakulturell tematisering. Begrepet beskrev hvordan de norske horrorfilmene tematiserte interne norske tradisjoner, som ble invertert fra en positiv- til en negativ konnotasjon som et ledd i filmens skapelse av horroraffekt.

En ting jeg derimot ikke gjorde i oppgaven, var å beskjefte meg med et unntakstilfelle blant de norske horrorfilmene – Pål Sletaunes *Naboer*. Årsakene til at jeg valgte bort denne filmen i gjennomgangen er flere, men to hovedårsaker peker seg ut. For det første har filmen alltid fremstått som et tvilstilfelle vedrørende sin status som horror. Den har heller blitt omtalt som en 'psykologisk thriller' helt siden filmen ble tildelt midler fra Filmfondet i 1994. I lys av

oppgavens problemstilling ble filmens tvetydige horrorstatus en viktig grunn for at den ble bortprioritert. I tillegg til dette, ble strukturen på kapittel 3 en faktor. Hvis *Naboer* ikke ble inkludert, ble det totale antall titler som skulle dybdeanalyseres på seks filmer. Med bakgrunn i teorien som hadde blitt valgt ut, spesielt sjangerteorien som skulle belyse horrorrens utvikling i Norge, falt det seg naturlig å gruppere filmene i tre grupper med to filmer i hver. Hensikten med dette, som jeg nå håper fremstår i klartekst, var å se på den tidlige-, etablerte- og sene fasen av norsk horror. I dette oppsettet fant jeg det vanskelig å inkludere *Naboer*, og når den i tillegg fremstod som et tvilstilfelle ble den utelukket fra oppgaven i sin helhet.

Når jeg nå i oppgavens avsluttende fase oppsummerer hva jeg har gjort, sitter jeg igjen med en følelse av at ekskluderingen av *Naboer* fra oppgaven etterlater seg et lite tomrom. De filmene jeg har gjennomgått har utgjort et relativt homogent horrorfilmkorpuser, med hovedsaklig samme inspirasjonskilde. I denne sammenheng ser jeg at *Naboer* er bærer av enkelte divergerende elementer, som jeg gjerne skulle ha drøftet litt nærmere i forbindelse med det norske horrorfilmkorpuseret. Derfor har jeg besluttet å la en kort drøfting av filmen bli oppgavens aller siste avsluttende del.

5.2 - Særtilfellet *Naboer*

Pål Sletaunes *Naboer* utgjør et spesialtilfelle innen norsk horrorfilm med bakgrunn i to årsaker. Den mest fremtredende ligger i filmen selv, og omhandler dens tvetydige status som horrorfilm. Om den kan medregnes som et medlem av det norske horrorfilmkorpuseret er dermed gjenstand for diskusjon. Den andre årsaken for divergens ligger hos. Fem av de seks filmene som ble gjennomgått i kapittel 3, er langfilmdebuten til regissørene, mens *Naboer* er Sletaunes tredje film. Komparativt med av de andre filmene fremstår han dermed som en betraktelig mer erfaren regissør. Ikke bare er Sletaune erfaren, men han står også bak en av norske filmproduksjons aller beste filmer, *Budbringeren* fra 1997. Hans andre film, *Amatørene* fra 2001, oppnådde ikke samme status.

Det er på sin plass å diskutere hvorvidt *Naboer* kan kalles en horrorfilm eller ikke. Noël Carrolls teori er ute etter å identifisere hvorfor vi lar oss skremme av noe som kun eksisterer i filmens verden. Hans svar på hvorfor dette forekommer er at affekten, som kjennetegner horrorfilmen, skapes gjennom en identifiseringsprosess med karakterene i filmen. Denne

identifikasjonen forekommer når karakterene overfører sin frykt for fortellingens 'urenhet', og gjennom dette tanken om at *hvis* monsteret hadde eksistert over på leseren av teksten. Dette er en biologisk metafor, hvor monsterets frastøtende *materielle* eksistens møtes med en avsky fra publikum, som dermed skaper en affekt gjennom et sterkt ønske om å unngå kontakt med det fiksjonelle monsteret. Dette igjen blir en metafor for publikum, hvor monsteret er synonymt med sosial ubalanse, frykt og kaos. Carrolls teori er innviklet, men ønsket om å unngå kontakt med monsteret, og dermed ta avstand fra sosialt forfall er det sentrale i hans teori.

Naboer har mye til felles med et knippe velkjente horrorfilmer. Den kvinnefiendtlige mannen som Jon representerer, og hans mentale ustabilitet, kan spores tilbake til Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960). Her konstruerer også antagonistene Norman sin egen alternative virkelighet, hvor det er hans mor som utfører alle drapene. Carroll selv fremhever *Psycho* som en film som ikke er horror fordi karakteren Norman ikke er et egentlig monster, men bare "resembles the impure beings" (Carroll, 1990, s. 38f). I denne sammenheng er *Naboer* og *Psycho* såpass like tematisk, at Carrolls diskusjonen om *Psycho* med enkelhet kan overføres til *Naboer*. Carroll selv klarer ikke helt å presisere hvorfor filmer av typen *Naboer* og *Psycho* ikke kan klassifiseres som en ekte horrorfilm. Slik jeg ser det, er 'horror' som begrep knyttet til affekten sjangeren skaper hos publikum – på tross av om det finnes et genuint *monster* eller ikke. Carroll er også delvis enig i dette, når han fremhever frykten for monsterets urenhet. Yvonne Leffler går i opposisjon med Carrolls strenge horrordefinisjon, og kaller den i overkant intellektuell (Leffler, 2000, s. 20). Hennes definisjon av sjangeren sammenfaller med hva jeg selv påpekte over, hvor det er affekten en film skaper som avgjør om den er en vellykket horror.

Carroll er dog korrekt i sin observasjon av at karakterer som Jon i *Naboer* ikke er et urent monster i en biologisk forstand, noe som gjør at vi som tilskuere ikke føler samme grad av frastøtelse, som vi hadde hvis Jon, eksempelvis, hadde hatt tentakler i tillegg. Men Carrolls definisjon av horror fremstår samtidig veldig svart/hvitt, fordi finnes det ikke et biologisk frastøtende monster er det ikke en horrorfilm. I tilfellet *Naboer* vil jeg påstå at Jon utstråler samme grad av avsky for kontakt som et fullverdig monster. Som *menneskelig* monster er han fortsatt bærer av en stor grad av avsky, og et påfølgende ønske om å unngå kontakt med han. Videre vil jeg argumentere for at Jons karakter, med sitt psykopatiske sinn, er en like stor metaforisk trussel mot sosial stabilitet som ethvert monster i Carrolls definisjon. Det kan

faktisk argumenteres for at Jon utgjør en større trussel mot sosial orden *fordi* han er et menneske, som alle oss andre. Dette gjør at han som monster er klart vanskeligere å oppdage før det er for sent. Menneskelige monstre kan bevege seg usett, og utgjør en trussel mot stabilitet over lengre tid før han blir tilintetgjort. Et monster i Carrolls forstand er synlig fra lang avstand, og *må* per definisjon være synlig som biologisk uren. Carrolls fremstilling vektlegger dermed bare det biologisk urene, men ikke det psykisk urene. Med bakgrunn i dette, mener jeg at det er belegg for å si at også det biologisk rene mennesket med et psykisk urent sinn, skaper samme avsky som Carrolls monster. I tråd med denne modifiserte definisjonen vil jeg absolutt kalle *Naboer* en horrorfilm.

Carrolls definisjon er en omstendelig måte å definere en films status som horror på eller ikke. Under produksjonsfasen ble *Naboer* omtalt som en psykologisk thriller,²⁵ og ikke en horrorfilm. Dog, etter filmens premiere ble den fremhevet som en film som ”mer og mer får karakter av en ekte grøsser” (Bentzrud, 2005). Dette er illustrativt av hvordan kritikerne tok i mot filmen og underbevisst påpekte hvilken følelse de satt igjen med etter å ha sett den. Og dette er kanskje den eneste målestokk på om filmen er en horror eller ikke. Spesielt når den beveger seg i en gråsoner hvor det ikke foreligger en konkret trussel eller monster, men heller en overhengende ubehagelig stemning inntil slutten opplyser hva som egentlig foregår. Hvis filmen genererer en følelse av frykt og ubehag hos sin tilskuer, fremstår den som en horrorfilm. Dette kan sees i kontekst med to andre filmer *Naboer* har stor likhet med i tillegg til *Psycho*. Filmene er i sin helhet knyttet til Jons leilighet, og trusselen i filmene viser seg å være Jon selv. Etter at Jon har drept sin samboer konstruerer han en alternativ versjon av leiligheten sin, som han *tror* tilhører noen nye naboer. Leiligheten som lokasjon har sterke likheter med to av Roman Polanskis horrorfilmer, *Repulsion* (1965) og *Rosemary's Baby* (1968). Begge disse befinner seg i samme sjangergråsoner som *Naboer*, hvor ingen av filmene benytter seg av eksplisitte virkemidler for å skape horroraffekt hos tilskueren, men heller en vedvarende uhyggelig stemning. Det finnes heller ikke noe biologisk monster i *Repulsion* eller *Rosemary's Baby*. I sistnevnte kan vi glimte et monster i drømmen til Rosemary, men dets funksjon kan ikke settes i sammenheng med filmens affektskapelse. Dette gjøres, akkurat som i *Naboer*, ved hjelp av tvetydighet omkring Rosemarys mentale tilstand.

²⁵ NFI: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=910&Hgf=1>

Filmens divergerende horrorestetikk må sees i sammenheng med denne typen filmer. At *Naboer* har sterke likheter med Polanski og Hitchcocks filmer, illustrere også en annen interessant likhet enn bare filmens tematikk og estetiske uttrykk. Som regissører var både Polanski og Hitchcock veletablert i bransjen innen de valgte å gi seg i kast med horrorsjangeren. Horror har i sammenheng med sin lavbudsjettstatus blitt brukt som en debutsjanger, og dermed som et trinn inn i filmbransjen. At etablerte regissører velger å lage horrorfilm, gjør at de samme produksjonskonvensjonene og stringente formelle oppsettene ikke nødvendigvis følges. Etablerte regissører er ikke bundet av de samme begrensningene, og stiller seg friere til å utforske et eget horroruttrykk. Både Hitchcocks *Psycho* og Polanskis *Repulsion* og *Rosemary's Baby* fremstår som gode eksempler dette. Her ser vi en type horrorfilm som beveger seg utenfor sjangerens vante estetikk, som tradisjonelt skisserer en ytre trussel ved hjelp av eksplisitte effekter. Disse filmfortellingene fokuserer heller på menneskets indre monstre, hvor filmens horroraffekt ligger som et mørkt teppe gjennom hele fortellingen. Veletablerte regissører som gir horrorsjangeren et nytt og divergerende uttrykk, blir en form for auteur-horror.

Det er denne tradisjonen Pål Sletaune og *Naboer* har mer til felles med enn resten av filmene som utgjør av det norske horrorfilmkorpuset. Sletaune snur rundt på bruken av horror som debutsjanger for regissører også i Norge. Han beskjeftiger seg med sjangeren som sin tredje produksjon, og bringer med det en helt annen estetikk til den norske horrorfilmen. *Naboer* kom i 2005, mellom *Villmark* og *Fritt Vilt*, en periode som fortsatt er veldig tidlig i den norske horrorrens historie. Kopieringen av slasherformelen hadde enda ikke krystallisert seg som malen til etterfølgelse, og *Naboer* er i så måte et mer originalt forsøk på en 'atypisk' horror i Norge. Når det er sagt, er heller ikke filmen utpreget original hvis man ser horrorsjangeren i sin helhet.

Tilfellet *Naboer* viser ytterligere hvordan den norske horrorren følger trekkene som kjennetegner den internasjonale sjangeren. På den ene siden er utviklingstrekkene jeg skisserte tidligere, hvor den norske horrorren gjennomgår samme utvikling som den internasjonale gjennom en periode på drøye 10 år. På den andre siden finnes det også i den internasjonale horrorren en rekke eksempler på etablerte regissører, som lager horrorfilm med det resultatet at deres horrorfilmestetikk viker sterkt fra de tradisjonelle produksjonene. Pål Sletaune bidrar til den norske horrorrens mer 'sofistikerte' side med *Naboer*, ved at en etablert – og vellykket – norsk regissør lager horrorfilm.

Samtidig er tematikken i *Naboer* relativt dristig, med fokus på sex i sterk tilknytning til vold. Det er ikke sikkert at en film med dette kontroversielle innholdet i hendene på en ukjent regissør hadde blitt møtt med like stor åpenhet fra Filmfondet – med påfølgende støtte. Med tanke på hvor tidlig 2005 fortsatt er for den norske horrorfilmen, er det grunnlag for å tro at Sletaunes bakgrunn ga prosjektet kredibilitet, og filmen fikk dermed støtte til produksjon. Med Pål Sletaune har norsk horrorfilm også et eksempel på mer en mer 'høyverdig' horrorfilm.

Bibliografi

Litteratur:

- Altman, R. (1999). *Film/genre*. London: BFI Publ.
- Bentzrud, I. (2005, 10.03). Nifst invaderende. *Dagbladet*,
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. New York: Routledge.
- Cawelti, J. G. (2003). Chinatown and generic transformation in recent American films. In B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (pp. 243-261). Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Clover, C. J. (1993). *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. London: BFI.
- Cook, P. (2007). *The Cinema book*. London: BFI.
- Eik, E. A. (2009, 07.01). Blod, snø og tårer. *Aftenposten Morgen*,
- Faldalen, J. I. (2006). Vil skrekk-sjangeren overleve? (Vol. 41(2006)nr 5, pp. S. 22-23). Oslo: Rush-print.
- Gripsrud, J. (2007). *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforl.
- Haddal, P. (1997, 24.12). Årets norske filmkalkun. *Aftenposten Morgen*,
- Hansen, L. D. (1995, 04.10). MARKEDSFØRING Sletaune-film prøveklut. *Aftenposten Morgen*,
- Hansen, L. D. (1996, 14.12). Produksjonsstøtte til ny norsk thriller. *Aftenposten Morgen*,
- Hantke, S. (2006). Consuming the Impossible Body: Horror Film and the Spectacle of Cinematic Special Effects. *Paradoxa: Studies in World Literary Genres*, 20, 66-79.
- Higston, A. (2002). The Concept of National Cinema. In C. Fowler (Ed.), *The European Cinema Reader* (pp. 132-142). London: Routledge.
- Hjort, M. (2000). Themes of Nation. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema & Nation* (pp. 103-117). London: Routledge.
- Holen, Ø. (1996, 18.06). Grøssende debut. *VG (Verdens Gang)*,
- Holst, J. E. (2006). *Det lille sirkus: et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Jancovich, M. (2002). *Horror, the film reader*. London: Routledge.
- Landro, J. H. (1997, 24.12). Grøssende dårlig. *Bergens Tidende Morgen*,
- Leffler, Y. (2000). *Horror as pleasure*. Stockholm :: Distribution: Almqvist & Wiksell.
- Mulvey, L. (1999). Visuell nytelse og narrativ film. In H. J. Fossheim (Ed.), *Filmteori: en antologi* (pp. S.169-182). Oslo: Pax.
- Olsen, T. A. (1998, 15.12). Bygdefolk er fæle, de! *Dagbladet*,
- Russell, D. (1998). Monster roundup: reintegrating the horror genre. In N. Browne (Ed.), *Refiguring American film genres : history and theory* (pp. S. 233-254). Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Schneider, S. J., & Williams, T. (2005). *Horror international*. Detroit: Wayne State University Press.
- Steinkjer, M. (2002, 13.06). "Blair Witch" fra Bergen Norsk filmgrøsser fikk millioner. *Dagsavisen Morgen*,
- Tudor, A. (1989). *Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror movie*. Oxford: B. Blackwell.

- Tudor, A. (2006). From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society. In S. Neale (Ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*. London: British Film Institute.
- Usignert (1996, 24.05). Seks millioner i støtte til nye filmer. *Aftenposten Morgen*,
- Usignert (2002, 13.06). Debutanter og Harvey Keitel. *Dagsavisen Morgen*,
- Usignert (2008, 15.05). Null støtte. *Altaposten*,

Internett:

- *Filmweb* (www.filmweb.no):

”Kinotoppen i år”. Dato: 20.04.2009.
(http://www.filmweb.no/filmtoppen/?show=year_100)
- *Encyclopædia Britannica Online* (<http://search.eb.com/>):

“Dreyer, Carl Theodor”. Dato: 27.04.2009.
(<http://search.eb.com/eb/article-9031195>)

”Hammer films”. Dato: 27.04.2009.
(<http://search.eb.com/eb/article-9106414>)

“Sjöström, Victor”. Dato: 27.04.2009.
(<http://search.eb.com/eb/article-9068059>)
- *Norsk Filminstitutt* (www.nfi.no):

Markedsvurdering 2005, ”Fritt Vilt”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=980&Hgf=1>)

Markedsvurdering 2005, ”Lange flate baller”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=979&Hgf=1>)

Markedsvurdering 2007, ”Lange flate ballær II”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1570&Hgf=1>)

Markedsvurdering 2007, ”Rovdyr”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1669&Hgf=1>)

Markedsvurdering 2008, ”Fritt Vilt II”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1921&Hgf=1>)

Markedsvurdering 2008, ”Knerten”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=2015&Hgf=1>)

Markedsvurdering 2008, ”Skjult”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1919&Hgf=1>)

Markedsvurdering 2008, ”Snarveien”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=2014&Hgf=1>)

Tildelinger, Langfilm 2004, ”Naboer”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=910&Hgf=1>)

Tildelinger, Langfilm 2005, ”Den brysomme Mannen”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=907&Hgf=1>)

Tildelinger, Langfilm 2008, ”Rottenetter”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=2025&Hgf=1>)

Statistikk 2006, ”Besøksstall 2006”. Dato: 20.04.2009.
(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1676>)

- *The Internet Movie Database* (www.imdb.com):

“Chinatown”. Dato: 19.04.2009.
(<http://www.imdb.com/title/tt0071315/business>)

“Dracula”. Dato: 19.04.2009.
(<http://www.imdb.com/title/tt0021814/business>)

“Halloween”. Dato: 19.04.2009.
(<http://www.imdb.com/title/tt0077651/business>)

“The Texas Chain Saw Massacre”. Dato: 19.04.2009.
(<http://www.imdb.com/title/tt0072271/business>)

- *United States Department of Labor* (<http://www.bls.gov/>):

Verktøy“Inflation calculator”. Data brukt: \$:83000. In #1: 1973. In #2: 2009 .
Dato: 20.04.2009.
(http://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm)

Utvalgt filmografi

- *Død Snø*, Miho Film, 2009. Regissør: Tommy Wirkola, Manus: Stig Frode Henriksen, Tommy Wirkola, Foto: Matthew Weston, Med: Vegar Hoel, Charlotte Frogner.
- *Fritt Vilt 2*, Fantefilm Fiksjon AS, 2008. Regissør: Mats Stenberg, Manus: Thomas Moldestad, Foto: Anders Flatland, Med: Ingrid Bolsø Berdal, Marthe Snorresdotter Rovik.
- *Fritt Vilt*, Fantefilm, 2006. Regissør: Roar Uthaug, Manus: Thomas Moldestad, Roar Uthaug, Martin Sundland, Foto: Daniel Voldheim, Med: Ingrid Bolsø Berdal, Rolf Kristian Larsen.
- *Mørkets Øy*, Nordic Lights, Balboa Enterprise ApS, 1997. Regissør: Trygve Allister Diesen, Manus: Trygve Allister Diesen, Nikolaj Scherfig, Foto: Harald Gunnar Paalgard, Med: Sofie Gråbøl, Paul-Ottar Haga.
- *Naboer*, Spillefilmkompaniet 4 1/2, 2005. Regissør: Pål Sletaune, Manus: Pål Sletaune, Foto: John Andreas Andersen, Med: Kristoffer Joner, Cecilie A. Mosli.
- *Rovdyr*, Fender Film AS, 2008. Regissør: Patrick Syversen, Manus: Nini Bull Robsahm, Patrik Syversen, Foto: Håvard Andre Byrkjeland, Med: Henriette Bruusgaard, Lasse Valdal.
- *Skjult*, Alligator Film AS, 2009. Regissør: Pål Øie, Manus: Pål Øie, Foto: Sjur Aarthun, Med: Kristoffer Joner, Cecilie A. Mosli.
- *Villmark*, Spleis A/S, 2003. Regissør: Pål Øie, Manus: Christopher Grøndahl, Foto: Sjur Aarthun, Tore Vollan, Med: Kristoffer Joner, Bjørn Floberg.