

Tanja Aas Hindrum

Fra undergrunnen til overflaten

Den norske undergrunnsskrekken

Masteroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Christer Bakke Andresen
Trondheim, mai 2018

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Forord

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Christer Bakke Andresen, for gode råd og verdifulle tilbakemeldinger jeg ikke kunne vært foruten. Videre vil jeg takke Julie Katrine Goll og Camilla Kilnes for gode tips. Til slutt vil jeg takke min samboer for at han har brukt de to siste ukene på å få meg til å forstå at det å levere en masteroppgave ikke er verdens undergang: uten din tilstedeværelse hadde jeg ikke kommet i mål med denne masteroppgaven.

Sammendrag

Denne masteroppgaven tar for seg utviklingen til den norske undergrunnsskrekken, den nye uavhengige norske filmproduksjonen, som så smått begynte å røre seg på 2000-tallet. Hensikten med denne oppgaven er tredelt. Den begynner med å undersøke og belyse hvorfor vi får undergrunnsskrekke på 2000-tallet, og hvorfor vi ikke har hatt en lignende form for alternativ filmkultur tidligere. Videre blir det redegjort for kjennetegn ved filmene som produseres, med hovedfokus på *Huset* (Reinert Kiil, 2016) og *Hora* (Kiil, 2009). Disse filmene er valgt, for å belyse at den norske undergrunnsskrekken har to ulike sider. Avslutningsvis så vil endringene knyttet til den norske undergrunnsskrekken belyses, da filmene de siste to årene har fått en ordinær kinodistribusjon.

I grove trekk så er det digitaliseringen av kamerateknologien som har gjort at den norske undergrunnsskrekken kom på 2000-tallet, og grunnen til at det ikke har vært en lignende filmkultur tidligere har bakgrunn i den kommunale kinokonsesjonen. De to sidene av undergrunnsskrekken skiller seg tydelig fra hverandre, der den ene siden holder seg tett knyttet til de tidligere norske kinogrøsserne, mens den andre siden er kompromissløs. I store trekk er det med bakgrunn i digitaliseringen av kinoen at undergrunnsskrekken får en plass på norsk kino, noe som i lengden kan påvirke kinoens plass i det norske samfunnet.

Innhold

1. Den norske undergrunnsskrekken – en introduksjon	7
1.1. Hva er undergrunnen	11
1.2. Hva er den norske undergrunnen?	12
2. Norsk filmhistorie	19
2.1. Det kommunale kinosystemet og sensur	20
2.3. Den digitale kamerateknologien og den første uavhengige skrekkfilmen.....	23
2.4. Digitaliseringen av kinoen	26
3. Den to-delte undergrunnen	29
3.1. Imitasjonene.....	32
3.1.1. Huset	34
3.1.2. Huset som psykologisk grøsser	35
3.1.3. Stemning og uncanny place	36
3.1.4. Den forvirrende historien og misbruk av tid	40
3.2. Den dypeste undergrunnen	43
3.2.1. Hora	49
3.2.2. Hora som rape-revenge-film	50
3.2.3. Voldtekt og skjult vold.....	51
3.2.4. Overgang, utilbørlig hevn og eksess.....	53
4 Fra undergrunnen til overflaten	59
4.1 Konsekvensene av endringene knyttet til den norske modellen	60
4.2. Kinoen som meningsskapende institusjon	63
4.3. Den norske undergrunnsskrekken på en kino nær deg!	65
4.4. Lyst og Juleblod	67
5. Den norske undergrunnsskrekken ved veis ende?	72
5.1. Kulturpolitikken føringer baner vei mot avgrunnen	74
5.2. Den norske undergrunnsskrekken som ustabil motkultur	76
5.3. Den polariserte fremtiden?	79
Filmliste	86
Litteraturliste.....	89

1. Den norske undergrunnsskrekken – en introduksjon

En mann ligger på badegulvet til en sinnsforvirret kvinne. Hun har en hammer i hånden, mens kameraet hviler på synet av et mannlig kjønnsorgan som har gjennomgått ekstrem ødeleggelse. Dette er en liten sekvens i en scene fra en film jeg så på kino i mai 2017. Filmen er *Lyst*, den andre spillefilmen og skrekkfilmen av Severin Eskeland, men den første han har produsert helt utenfor det statlige støttesystemet. De spesielle omstendighetene for denne filmen er at den fikk en ordinær kinodistribusjon. Dette er en av grunnene til at jeg skriver denne avhandlingen om den norske undergrunnsskrekken.

Tema for mitt prosjekt er de norske lavbudsjetterte uavhengige skrekkfilmene. Gunnar Iversen (2015) beskriver det som *filmen ved siden av*, en ny alternativ digital filmkultur. Dette er film uten noen form for statlig støtte eller store produksjonsselskap bak seg, som inntil nylig aldri har fått ordinær kinodistribusjon. Filmene er ofte moralsk spekulative, der «dårlig smak» og en «over the top»-mentalitet ofte brukes som filmatiske virkemidler (ibid). I min avhandling vil disse filmene karakteriseres som den norske *undergrunnsskrekken*. Men det er to sider ved undergrunnen. Der det på den ene siden er spekulativt, og på den andre siden filmen som holder seg i nærheten av det Iversen beskriver som «middelkulturen»:

Den nye norske cinéma bis er delt i to. På den ene siden et antall lavkulturelle meteorer som fråtser i dårlig smak, lettkledte kvinner, grenseoverskridende vold og smakløs latter, som ønsker å bombardere den dominerende middelkulturen med sine provokasjoner. På den andre siden et kulturelt gravitasjonsfelt av satellitter som helst vil kretse så nære den dominerende middelkulturelle statsstøttede kinokulturen som mulig. Noen liker seg best ute i kulden, andre vil inn i varmen (Iversen 2015).

Jeg vil se på den norske undergrunnsskrekken fra 2009-2017, fra *Hora* (Reinert Kiil, 2009) til *Juleblod* (Kiil, 2017). Selv om de første uavhengige skrekkfilmene kom allerede på tidlig 2000-tall, med filmer som *22* (Pål Aams, 2001) og *brød & sirkus* (Morten Løke, 2003), så kan det virke som at Kiils *Hora* var katalysatoren for en videre oppblomstring av undergrunnsskrekken.

Grunnen til at jeg velger dette temaet er at det ikke har eksistert en slik alternativ form for filmkultur i Norge før på 2000-tallet. Jeg vil vise til de ulike faktorene som kan ha bidratt til framveksten av undergrunnsskrekkfilmen. Selv om den norske kinomodellen har vært gjennom store endringer, er det likevel ikke nedrustningen av den kommunale kinoen som er

årsaken til at den uavhengige filmen blir produsert, selv om dette er en stor grunn til mangelen på det (Iversen, 2015). Iversen beskriver i korte trekk at dette har blitt realisert gjennom den *digitale revolusjonen*. Kostnadene knyttet til filmproduksjon har blitt betraktelig lavere med den nye teknologien (ibid).

Jeg velger å undersøke det kommunale kinosystemet i tråd med mangelen på en alternativ norsk filmkultur. For selv om digitaliseringen av kamerateknologien gjorde det mulig for en alternativ filmkultur i Norge, så har det likevel eksistert alternativ til det vanlige i de fleste andre land. Da for eksempel med tanke på USA, selv om det er et land vi i liten grad kan sammenligne oss med, da alt er større og mer polarisert. Men også med tanke på land vi liker å sammenlignes oss med, som Danmark og Sverige. Så grunnen til at jeg også går inn på det norske kommunale kinosystemet er for å vise til hvorfor det ikke var mulig med en alternativ filmkultur før 2000-tallet som ble mulig på grunn av digitaliseringen.

Jeg vil undersøke hvordan mangelen på en alternativ filmkultur har en sammenheng med det norske kinosystemet. Selv om det er en selvfølgelighet at det var digitaliseringen av kamerateknologien som gjorde det mulig med en alternativ filmkultur i Norge, blir det likevel viktig å diskutere omfanget av dette. Uavhengig av digitaliseringen har det til enhver tid eksistert en form for alternativ filmkultur i de fleste andre land, sett bort ifra Norge. Så jeg vil gjennom den kommunale kinoen og det statlige støttesystemet vise til hvorfor det ikke har vært mulig. Samtidig vil jeg vise hvordan den norske middelkulturen ikke lenger kan kontrollere hvilke filmer som produseres og heller ikke hvilke filmer som blir satt opp på kino med bakgrunn i digitaliseringen.

En del av formålet med denne avhandlingen er å beskrive den todelte undergrunnen. Overordnet vil jeg gjøre dette gjennom en diskusjon om sjangertilhørighet av filmer fra begge sidene. Sjangertilhørigheten blir viktig da det kan vise hvordan de to sidene av undergrunnen skiller seg fra hverandre og de tidligere kinogrøsserne vi finner i Andresen (2016). Jeg vil bruke Cynthia A. Freeland's bok *The naked and the undead: evil and the appeal of horror* (2000) gjennom hele kapittel tre, men ta i bruk ulike begreper ved de to sidene av undergrunnen. Jeg vil ta i bruk begrepet *uncanny horror* når jeg videre snakker om *imitasjonene* og *graphic horror*, som jeg videre vil kalle *grafisk skrekk* når jeg snakker om den *dypeste undergrunnen*. Grunnen til at jeg tar i bruk disse begrepene avhenger av spesielt to ting. For det første sier det noe om sjangertilhørighet ved de ulike sidene av undergrunnen.

For det andre sier det også noe om hvordan de ulike sidene fremstiller skrekken, i en transnasjonal sammenheng.

Med analysen av *Huset* vil jeg stadfeste dette som en psykologisk grøsser, som kan settes i sammenheng med de tidligere kinogrøsserne. Som nevnt vil Freelands begrep *uncanny horror* bli tatt i bruk på denne filmen, med bakgrunn i *Husets* fremstilling av skrekk og det stemningsskapende aspektet gjennom stil.

Jeg vil bruke Carol J. Clovers *Men, women and chainsaws* (årstall) og Jacinda Reads *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle* (2000) på analysen av *Hora*. for å stadfeste sjangertilhørighet og tilnærmingen denne filmen, og til dels den siden av undergrunnen, har til å sjokkere og skremme tilskuer. For å belyse sistnevnte aspekt vil jeg bruke Freelands begrep *grafisk skrekk*. Med dette begrepet får jeg satt ord på denne eksessive bruken av vold, blod og tortur.

Min hensikt med analysene er å finne kjennetegn ved de ulike delene av den norske undergrunnsskrekken. Dermed se på sjangertilhørighet og hvilken tilnærming de ulike sidene har til skrekksjangeren som en transnasjonal sjanger. Det vil si: hvordan forholder de seg til formålet til skrekkfilmen. Bruker de sjokkeeffekten, som typisk til exploitation og *grafisk skrekk*, eller en tilnærming som er mer rettet mot den klassiske grøsseren. Dette vil jeg gjøre med hovedfokus på *Huset* og *Hora*, som befinner seg i hver sin del av undergrunnen og begge er regissert av Reinert Kiil. Disse er valgt da det kun er Kiil som har regissert og produsert mer enn en skrekkfilm i undergrunnen. Jeg vil vise til sjangerelementer og narrative strukturer, med eksempler fra andre undergrunnsfilmer.

Da jeg tar i bruk begrepet Iversen bruker om den norske filmkulturen: middelkulturen, vil jeg gå inn på dette ordet i en norsk kontekst, noe jeg skal gjøre gjennom Espen Ytrebergs gjennomgang av begrepet. For den norske middelkulturen har ifølge Iversen regjert alene i det norske filmlandskapet.

«Vi mangler ikke bare en adel, men en storborgerlig tradisjon. Bohemene våre har aldri fylt mer enn et par kafeer (...) norsk middelkulturell smak er preget av at den har flertallet i ryggen. Den er selvbevisst snarere enn engstelig, offensiv snarere enn defensiv (Espen Ytreberg 2004: 8).

Det virker som at det sjeldent er noe som ikke får ta del i den norske middelkulturen. Den norske undergrunnsskrekken kan være et klart eksempel på dette. For det Iversen

kategoriserer som noe nytt i 2015, noe som ikke er middelkultur, har få år senere blitt akkurat det. Eller i hvert fall fått muligheten til å bli det, gjennom en plass på den ordinære kinoen.

Det er spesielt aktuelt da noe nytt begynner å skje med filmene og deres plass i det norske filmlandskapet, hvor filmer som *Lyst* og *Juleblod* oppnår ordinær kinodistribusjon. Det vil bli lagt vekt på hvordan undergrunnsskrekken arena forandres, når norske skrekkfilmer av denne typen får ordinær kinodistribusjon. Undergrunnsskrekken har fått en plass på overflaten med ordinær kinodistribusjon, uten å måtte forandre på det som kjennetegner dem. Når filmene så drastisk har inntatt den middelkulturelle visningsarenaen, er det lenger da snakk om en undergrunn?

Digitaliseringen har i stor grad hatt en demokratiserende effekt på filmproduksjonen. Denne effekt kan også sees i lys av den norske kinoen. For etter digitaliseringen av den har filmrepertoaret på kinoen forandret seg, og ingen tiltak kan settes i stand for å stoppe det. Terje Gaustad (2017) undersøker kinomarkedet etter digitaliseringen i sin artikkel *Det smale mangfoldet: kinomarkedet etter digitaliseringen*. Her viser Gaustad til hvordan filmtilbudet og kinobesøket har endret seg mellom 2008 og 2013 (før og etter digitaliseringen av kinoen), noe han gjør for å se om digitaliseringen faktisk bidro til økt mangfold. Det han kommer frem til er at publikum i større grad flokker seg om de mest populære titlene, selv om det er et større mangfold av filmer på kino (2017: 203).

Det vil si at det i året 2017 ikke kom en stor norsk film (noe som er filmene som trekker flest besøkende), men at det likevel ikke var så lav oppslutning på kino likevel. De konkluderer derfor med at det ikke var de få store som trakk publikum, men de mange få (årbok 2017 sidetall).

Problemstillingen som skal diskuteres er:

Hvorfor får vi undergrunnsskrekke i Norge etter 2000, Hva kjennetegner de filmene som produseres og hva skjer når disse filmene de senere årene kommer til overflaten?

Dette er en tredelt problemstilling, som for det første går inn på en mer filmhistorisk tilnærming til omstendighetene rundt den norske undergrunnsskrekken. Spørsmålet som angår filmene som produseres i undergrunnsskrekken er for å understreke det Iversen beskriver som en todelt alternativ filmkultur. Her har jeg valgt filmutvalg basert på sjanger. Da denne undergrunnen har et markant skille, med tanke på innhold, form og sjanger, viser jeg til hvordan dette har utartet seg med undergrunnsskrekken utvikling.

Denne avhandlingen havner mellom Iversens gjennomgang av *filmen ved siden av* og Christer B. Andresens *Åpen kropp, lukket sinn: grøsserfilmen på kino fra 2003-2015*. For det første så er filmutvalget mitt stort sett det samme som *filmen ved siden av*. Forskjellen er hva som har skjedd med distribusjonen av denne type film over en svært kort periode. Noe som er grunnen til at denne avhandlingen til også kan sees i relasjon til Andresen. For det som kommer frem gjennom denne avhandlingen er hvordan disse filmene som var noe helt nytt i norsk kontekst, blir en del av kinoen. Noe som gjør at filmene i mindre grad går ut på det som i første omgang var standarden for den norske undergrunnsskrekken. Det faktum at de blir produsert og distribuert ved siden av.

1.1. Hva er undergrunnen

Undergrunnen er ikke et stabilt sted eller en fastsatt sjanger med konvensjoner og kjennetegn, men heller en grobunn for filmen som motsetter seg det normale. Noe som kan fremtones som usømmelighet, tabubelagte temaer og en annen form for narrativ oppbygning. For i undergrunnen i USA, har denne motsetning mot det normale i hovedsak dreid seg om Hollywood-filmen. Det vil først og fremst være fruktbart å belyse ulike aspekter som har en betydning for forståelsen av undergrunnen generelt. Dette for å kunne benytte begrepet «undergrunnen» som et slags rammeverk eller beskrivelse av uavhengige norske skrekkfilmer. Ved å se på filmhistoriens «underside/mørke side» i USA og hvordan fenomenet der har fått en grobunn, kan en enklere sette noen retningslinjer for noe lignende i Norge, eller hvorfor det ikke har vært noe lignende før nå.

Definisjonen av undergrunnen har til en viss grad alltid vært flytende og ustabil, noe som kan ha en sammenheng med at filmene som kommer derfra ikke i like stor grad er «institusjonalisert» /etablert som de for eksempel Hollywood-filmen. Filmer som har et høyt budsjett, med støtte fra store produksjonsselskap, som er ment for å tiltrekke seg et stort publikum.

Betegnelsen «undergrunnen» ble først tatt i bruk av Manny Farber (Peter Stanfield, 2011: 212). Farber karakteriserte filmer som tilhørte denne «bevegelsen» svært detaljert – dette gjennom stil, form og eksplosive elementer, ofte pakket inn i en mannsdominert actionfilm (ibid). Her var undergrunnens filmer Hollywood-produksjoner fra utkanten, med marginale budsjett som ofte ble ignorert av kritikere. Selv om denne karakteristikken i dag kan virke malplassert eller ironisk, var det ikke før filmkritiker, forlegger, arkivar og

filmskaper Jonas Mekas beskrev sin forståelse av begrepet, at det tok en vending i betydning, til hva undergrunnen blir sett på som i dag. For Mekas var undergrunnens filmer mer flyktige. Disse filmene kom fra filmskaperne med produksjoner som var uavhengige fra Hollywood og store filmselskap (ibid), noe som til en viss grad er realiteten for begrepet i dag.

Visningsarenaen er en viktig faktor for undergrunnen, noe en kan se gjennom likheten mellom Farbers og Mekas forståelse av undergrunnen; for selv om deres syn var ulike, var visningsarenaene fellestrekket. Filmene ble vist i medtatte annenrangs nisjekinosaler (ibid). Dette åpner opp for et større mangfold av filmer, hvor de uavhengige filmene har en sjanse til å nå sitt publikum. Viktigheten kan i tillegg sees i lys av at dette i hovedsak var et amerikansk fenomen, som kan henge sammen med det store utvalget av visningsarenaer som var og fortsatt finnes der.

Fjernsynet har vært en stor del av oppbygningen av de uavhengige filmene som finnes ved siden av den ordinære filmkulturen. *Midnight movie*-fenomenet, noe som startet allerede på 50-tallet, er beskrivelsen av to typer visningsarenaer, kabel-tv, som viste obskure uavhengige filmer etter slaget 12, og nisjekinoen, som beskrevet av Farber (Ibid). I Norge var NRK lenge den eneste fjernsynskanalen (som forøvrig startet i 1960, da det allerede lenge hadde eksistert et midnight-movie fenomen i USA.)

Filmkritiker Phil Hall beskriver undergrunnen med utgangspunkt i USA i sin bok *The encyclopedia of underground movies: films from the fringe of cinema* (2004). Denne boken tar utgangspunkt i den litt mer moderne undergrunnen. Jeg velger å ta i bruk og i visse tilfelles vise til hvorfor jeg velger å bruke begrepet undergrunn om disse filmene med bakgrunn i denne boka. For det første er det interessant å se hvordan den digitale revolusjonen har endret filmens plass i samfunnet. Da den digitale plattformen er en relativt vanlig vei å ta for en film i dag, ble dette gjort svært tidlig for undergrunnsfilmen i USA (Hall, 2004: 131-156)

Noe som går igjen i Halls (2004) bok er hvor mye forskjellig tilnærminger til sjanger og form det finnes i undergrunnen. Med det mener jeg at han nevner alt fra dokumentarer, komedier, drama, og i mer kjent stil exploitation (Hall, 2004).

1.2. Hva er den norske undergrunnen?

Jeg velger å bruke begrepet undergrunn om filmene vi fikk i tråd med den alternative filmkulturen. Jeg gjør dette med bakgrunn i at undergrunnen som begrep ikke har en helt

fastsatt betydning. Undergrunnen betyr noe forskjellig for forskjellige land. Jeg velger å kalle det undergrunn med bakgrunn i Mekas beskrivelse av undergrunnen i USA (sett bort ifra visningsarenaene). For som nevnt beskriver han filmer som er uavhengig fra Hollywood som en del av en undergrunn. Jeg vil basere meg på samme tilnærming, men der filmen i norsk kontekst er uavhengig fra staten. Med det kommer det frem at undergrunnens filmer er filmer som ikke havner under det vanlige, noe som er saken for denne nye alternative filmkulturen. For uavhengig av form, sjanger og stil, om film bryter tabuer eller ikke, så er norsk films rolle som uavhengig helt spesiell, og går til en viss grad imot den norske filmkulturen.

Iversen beskriver en ny form for alternativ filmkultur gjennom to artikler. I 2015 skrev han en artikkel i Rushprint som ble kalt *filmen ved siden av – norsk films nye randsoner* i sin og i 2016 skrev han «*An alternative digital film culture: the new independent Norwegian film production*». Sistnevnte artikkel er publisert i et tidsskrift. Her viser han til at den norske filmhistorien er fattig sett i lys av de fleste andre land, da det er lite eller ingen egentlig eksperimentering innad i vår filmkultur – ingen tradisjon for avantgarde eller det alternative (Iversen, 2015). Vi har heller ikke hatt noen form for b-filmkultur ved siden av den dominerende tradisjonen (Ibid). Her vil undergrunnsskrekken fremtreden og utvikling bli sett i lys av de ulike elementene som har hatt en innvirkning på mangelen på en alternativ filmkultur i Norge (kommunale kinomodellen, den ene statlige kanalen), og hvordan denne undergrunns-kulturen har hatt muligheten til å utvikle seg, i tråd med den digitale teknologien og digitaliseringen av kinoen.

I korte trekk var det digitaliseringen som var hovedgrunnen til at vi fikk en uavhengig og alternativ filmkultur i Norge. Digitaliseringen gjorde filmproduksjon billigere, som igjen førte til at film kunne bli produsert uten statlig støtte.

I tråd med digitaliseringen blir det nå mulig for filmskapere å produsere filmer uavhengig av om de oppnår statlig støtte eller ikke. Noe som igjen kan føre til et større mangfold av film i Norge. Noe jeg går dypere inn på i kapittel to er hvordan det faktisk at norsk film har opp til at undergrunnen kom på, en eller annen måte fått statlig støtte (Iversen, 2011, 2016). Dette sammen med den kommunale kinoens monopol på visningsarenaer i Norge har gjort at film produsert i Norge ikke i stor grad har utfordret den såkalte middelkulturen som står så sterkt i Norge (Iversen, 2016: sidetall kanskje).

Iversen karakteriserer den nye uavhengige filmproduksjonen som en norsk «cinema bis», en fransk betegnelse som ikke bare belyser exploitation film, men også filmkultur som eksisterer på grensen til vanlig filmproduksjonskultur (Iversen, 2016: 64). Lave produksjonskostnader og bruk av amatører både foran og bak kamera er normen blant disse cinema bis, dette i likhet med den norske nye uavhengige filmen.

De siste 17 årene har en ny form for filmproduksjon oppstått i norsk kontekst, dette er den uavhengige filmen, som har blitt mulig gjennom digitalisering av kamerateknologi. En form for uavhengig produksjon som har eksistert i de fleste andre land i lang tid, men i Norge ikke vært mulig før «nå». (Iversen 2016). Siden 2001 har flere filmer blitt produsert og distribuert uten en form for statlig eller kommunal støtte, og ifølge Iversen representerer disse filmene noe helt nytt for norsk film og filmkultur (ibid: 63).

De fleste av disse uavhengige produksjonene hører til en slags b-filmkultur, som holder seg utenfor den dominerende middelkulturen. Dette i form av frastøtende, spekulativt og utilbørlig innhold på den ene siden, mens på den andre siden filmer som prøver å komme seg så nært på middelkulturen som overhode mulig. Noe som er grunnlaget for at de norske skrekkfilmene fra undergrunnen har to sider. Likheten mellom disse sidene er produksjonen; ikke statlig støtte eller støtte fra store produksjonsselskap, dermed et svært lavt budsjett.

Selv om begrepet uavhengig/independent har en svært bred beskrivelse og/eller er svært flytende (se til USA), er norsk uavhengig film ganske «enkel»; uavhengig fra staten og store produksjonsselskap. Det vil si ingen offentlig støtte. Grunnet statens etterhåndsstøtte, noe som vil si at filmer som blir sett av 35 000 får penger fra staten, kan noen av disse filmene i teorien få statlig støtte, men da svært få av disse filmene får en plass på kinoen vil dette mest sannsynlig ikke skje.

Iversen (2016) vil ikke plassere disse filmene i en «hemmelig» undergrunn (s. 68), Da Iversen vektlegger at han ikke vil beskrive disse filmene som en hemmelig undergrunn, er jeg helt enig. For denne undergrunnen er langt fra hemmelig men i denne oppgaven vil undergrunnen være begrepet som rammer inn disse filmene. Dette fordi at jeg bruker begrepet på bakgrunn av at filmene ikke får en ordinær kinodistribusjon. Iversen sier at grunnen til at han ikke vil bruke undergrunnen av at det ikke er en sirkulering av disse filmene i en slags visningsarena utenfor middelkulturen, men det kan tenkes at er på grunn av at en sãnn form for visningsarena ikke har vært mulig i Norge (Noe som blir forklart dypere i kapittel 2.).

«Film culture was middle-of-the-road – not daring, not dirty or risqué, not controversial, and not in any other way challenging dominant perceptions of “good” taste» (Iversen 2016: 65). Dette er beskrivelsen av den norske middelkulturen som har eksistert siden tidenes morgen. Nordmann/kvinne-vennlig film, som ikke rokker ved norsk kultur med utfordringer rettet mot moral. Den første filmen som gjorde noe annet i norsk film kan sies å være 22 (Pål Aam og Eystein Hanssen 2001). Filmen ble produsert helt uten statlig støtte, med et svært lavt budsjett. Den ble en realitet grunnet den digitale «revolusjonen», og i følger Iversen på bakgrunn av andre motivasjoner enn å bli sendt på kino (ibid).

Ifølge Iversen har de to delene av hva jeg kategoriserer som undergrunnen forskjellige produksjonsstrategier (ibid: 67). Likheten med disse filmene er lave budsjett og digital teknologi. Denne strategien avhenger av det faktum at den ene siden bryter med tabuer og er av en spekulativ art. Den andre siden derimot, prøver å holde seg så nært den middelkulturelle kinoen som mulig. Så hovedforskjellen mellom disse strategiene er det faktum at den ene siden vil på kino, mens den andre ikke forholder seg til det (ibid).

På bakgrunn av at den nye digitale teknologien er «billig», ser ikke disse uavhengige lavbudsjettsfilmene amatørmessige ut, men heller «semi-profesjonelle» (ibid: 68). Det vil si at på bakgrunn av denne billigere formen for digitale verktøy, kan en lavbudsjettsfilm se ut som en kino-film.

Klassifisering av filmer er vanskelig. Når diskusjonen om sjanger endelig er over, noe som er vanskelig i seg selv, kommer det andre aspektet ved mine klassifiseringer for denne avhandlingen; skrekkfilmer fra undergrunnen. Så hva er undergrunnen: jo, kort sagt og min hovedregel er filmer som ikke får bred kinodistribusjon, dette er den enkleste måten å klassifisere. Men så kommer det interessante; flere av filmene jeg ser på som undergrunnsskrekker har de siste årene fått en ordinær kinodistribusjon. Så da kommer spørsmålet om det da lenger er undergrunnen eller om det da går over til å bli noe annet?

Undergrunnens skrekkfilmer er filmene som ikke får statlig støtte, noe som også kan være en definisjon, selv om visse filmer nå har fått muligheten gjennom å bli vist på kino. Gjennom kapittel tre, analyse-kapittelet mitt, så kommer jeg fram til en slags klassifisering med bakgrunn i stil. Da ser jeg på begge sidene av undergrunnen, med Huset som representant for *imitasjonene* og Hora for den *dypeste undergrunnen*. Selv om Huset har gått på kino, så hører den til i undergrunnen, da med tanke på dens form og stilistiske aspekter i tillegg til at

den ble produsert ved siden, uten statelig støtte– det samme med *Hora*, som ikke har gått på kino, med eksempler fra andre filmer fra den dypeste undergrunnen som representerer denne filmen den siden av undergrunnen, og kan igjen implementeres på de filmene vi har fått på kino i 2017: dette med bakgrunn i stilistiske aspekter, da disse filmene nå har fått en ordinær kinodistribusjon.

Så allerede før det er skrevet stort om denne undergrunnen ser man en undergrunn i forandring, da med tanke på at de kommer på kino. Her kommer et likhetstrekk til undergrunnen i USA. For ifølge Hall er det ikke uvanlig at undergrunnsfilmer har blitt tatt opp av “ordinære” distributører og fått gå sin gang på kino, men da har de i stor grad fått gjennomgå av kritikerne (Hall, 2004: 213).

For etter 2016, etter at Iversens artikkel ble publisert har alle disse uavhengige skrekkfilmene fått gå på utvalgte kinoer eller gjennom ordinær kinodistribusjon. Så da blir mitt spørsmål om dette da betyr at vi ikke lenger har en alternativ filmkultur, fordi koblingen mellom disse filmene blir satt på ordinær kinodistribusjon eller ikke.

Dette er alle filmene som havner under paraplyen som er undergrunnskrekk, men, for her er det et forbehold, flere av disse filmene har fått ordinær kinodistribusjon (noe som i første omgang er det filmutvalget i denne oppgaven er basert på). Vil dette da si at det ikke lenger er en norsk undergrunnskrekk og at det da ikke blir en del av mitt filmutvalg? En stor del av min avhandling dreier seg omkring det faktum at undergrunnskrekk er i ferd med å forandre seg, nesten før undergrunnskrekk ble en realitet i Norge.

Dette er filmene som havner innunder det jeg adresserer som den norske undergrunnen. Det er en bred filmgruppe, da det er filmer med alt fra selvutgivelse til noe som har skjedd de siste to årene; ordinær kinodistribusjon:

VampyrVidar (Thomas Aske Berg & Fredrik Waldeland, 2017)

Juleblod (Kiil, 2017)

Hjemsøkt (Carl Christian Raabe, 2017)

Lyst (Severin Eskeland, 2017)

Huset (Kiil, 2016)

Grendel (Richard Grande, 2016)

Skjærgården (Frode Nordås, 2016)

Utburd (Astrid Thorvaldsen, 2014)

Tuddal (David Solbjørg og Kjetil Kolbjørnsrud, 2009)

Gisela – herskerinnen av Victoria Terrasse (Gaute Lo, 2014)

O'hellige Jul (Magne Steinsvoll and Per-Ingvar Tomren, 2013)

Blåtur (Ivar Aase, 2013)

Dunderland (Nils J. Nesse & Finn-Erik Rognan, 2012)

Inside the Whore (Kiil, 2011)

The Thrill of a Kill (Lars-Erik Lie, 2011)

Xombies 3D (Johnny Markussen, 2011) (filmet analog)

Hora (Reinert Kiil, 2009)

Brød og Sirkus (Morten Løke, 2003) (filmet analog)

22 (Aam & Hanssen, 2001)

2. Norsk filmhistorie

I dette kapitlet vil jeg hovedsakelig gå gjennom tre elementer av den norske filmhistorien. Disse tre elementene er valgt og basert på avhandlingens formål og første del av problemformulering, som omhandler hvorfor det ikke har vært en form for b-filmkultur i Norge før etter årtusenskiftet. Her vil jeg først og fremst gå inn på den norske kinoinstitusjonens historie, dette med bakgrunn i at det norske film og kinosystemet er enestående sett i lys av andre land, noe som i hovedsak går ut på det norske kommunale kinosystemet. Jeg vil vise til ulike endringer som har skjedd med tanke på den norske kinoen, som en del av en forklaring på undergrunnsskrekken vi har i Norge i dag. Dette med bakgrunn i at det kommunale kinosystemet er grunnen til at det ikke har vært en b-filmkultur i Norge, selv om det er den digitale kamerateknologien som i tid var med på å forandre dette. Det tredje viktige elementet ved dette kapitlet er den norske modellen i forandring, noe som i hovedsak begynte da digitaliseringen av kinoen ble satt i gang og gjennomført. For når kinoinstitusjonen fulgte digitaliseringen som allerede hadde skjedd med kamerateknologien, var dette med på å forandre de uavhengige skrekkfilmenes plass i norsk filmkultur.

For å kunne beskrive en undergrunn i Norge vil det først være nyttig å vise til to faktorer som har ført til at Norge ikke har hatt en alternativ filmkultur før på 2000-tallet. Manglene på alternative visningsarenaer: TV og kino. Som tidligere nevnt har USA både hatt et mangfoldig kinotilbud, samt kabel-tv siden 50-tallet, noe som ikke har vært realiteten for Norge. Det alt dette bunner ut i er det faktum at det aldri har vært en alternativ visningsarena i Norge, noe som alltid har vært tilstede i land uten disse manglene.

På 2000-tallet skjedde også noe mer synlig med norsk filmkultur. Noe som også til dels vil forklares gjennom det neste kapitlet. Den norske grøsserbølgen. Det var i 2003 at *Villmark* (Pål Øie, 2003) ble distribuert på den norske kinoen, og det gikk ikke mange år før flere filmer fulgte. Selv om *Villmark* var skrekkfilmen som startet denne bølgen, var den roligere enn grøsserne som fulgte få år senere (Andresen, 2016: 55). Grunnen til at norsk film ble mer sjangerrettet etter 2000-tallet var de ulike ordningene satt i gang av kulturdepartementet knyttet til støtte av film. I 2001 ble to tiltak satt i gang for å øke publikumsoppslutningen på norsk film: 50-50-ordningen og tilskudd etter markedsvurdering (ibid: 49). Disse filmpolitiske omleggingene forårsaket en høyere oppslutning av sjangerfilm.

Grunnen til at dette ble mulig var med bakgrunn i sensurliberaliseringen og det faktum at kulturdepartementet ville øke publikumsoppslutningen (ibid).

De filmpolitiske omleggingene Andresen beskriver er hovedårsaken til en økning med sjangerfilm i Norge. Digitaliseringen av kamerateknologien hadde var også en viktig del av dette. Med det mener jeg at *Villmark* fikk støtte med bakgrunn i at filmen hadde et lavt budsjett (Nordås, 2006: 136).

Med grøsserens plass blant den norske middelkulturen fikk vi noe nytt. Selv om disse filmene ikke kan sees på som et alternativ til middelkulturen, gjorde det likevel norsk filmkultur rikere.

2.1. Det kommunale kinosystemet og sensur

Asbjørnsen og Solum åpner boka *film og kino: den norske modellen (2008)* med å vise til at det er gjennom å vite at det norske kommunale kinosystemet er unikt at en kan få en forståelse for den norske film- og kinosystemet. Det er et offentlig system der de fleste kinoene er kommunale bedrifter og organisert gjennom bransjeorganisasjonen Film & Kino (Asbjørnsen & Solum, 2008: 9)

Ifølge Asbjørnsen og Solum er utgangspunktet til denne særnorske film- og kinomodellen kinoloven av 1913. Så det var to føringer som ble lagt som utgjorde kinoloven. For det første måtte kinoen passe på at innholdet på kinoen ikke var moralsk forkastelig eller krenkende. For det andre kinokonsesjonen, som gikk fra politiets kontroll til politikernes kontroll: «*Offentlig forevisning av kinematografbilleder maa ikke finde sted uten tilladelse av kommunestyret eller av formandskapet eller av den som formandskapet i henhold til §2 der til maate bemyndige*» (Solum, 2013: 9). Denne konsesjonsordningen for kinodrift, sammen med den sentrale filmsensuren, utgjorde kinoloven av 1913. Det var derimot i 1915, når den første konsesjonsperioden var over, at mange kommuner bestemte seg for å overta kinodriften selv (ibid). Det var tre år etter dette at de største byene fulgte etter, og ifølge Solum, forandret Kino-Norge for alltid. Dette kan antas å ha bakgrunn i at kinodriften var en lukrativ virksomhet (ibid: 10-11).

Kinoen som kommunalt drevet er årsaken til at Norge ble første land i verden som digitaliserte alle kinoer over en relativt kort periode. Noe som kommer godt frem i Dan E. Flaatten sin masteroppgave *den digitale kinorevolusjonen* (2012). Her blir det sagt at det var

på bakgrunn av at flere store kinoer begynte å digitalisere kinosaler på egenhånd at Film & Kino satte i gang det landsomfattende tiltaket (Flaatten, 2012: 31). Dette med bakgrunn i at de små kinoene ikke selv hadde økonomi til denne omleggingen, noe som hadde ført til nedleggelse (ibid). Dette på bakgrunn av statens insentiv om en desentralisert kinostruktur, noe som ikke hadde vært mulig hvis det kun var snakk om privateide kinoer.

Selv om denne konsesjonsordningen alltid har vært en form for kontroll, da for å forhindre visninger som strider mot lovverk, kan det se ut til at det viktigste formålet har fungert som en kulturpolitisk funksjon (Asbjørnsen & Solum, 2008: 11). Så selv om konsesjonsordningen til dels ble brukt for å forhindre et moralsk forfall i det norske folket (dette gjennom å kontrollere hva publikum fikk muligheten til å se), ble det også viktig som et kulturpolitisk aspekt ved filmen som medium, og hva den kunne oppnå, på godt og vondt.

Asbjørnsen og Solum (2008) nevner spesielt tre sentrale faser for det kommunale kinosystemets historie, hvor Solum senere beskriver en fjerde fase i sin artikkel fra 2010 (side 34-35), men i Solums *bok* (2013) adresserer han dette kun som digitaliseringen av kinoen. Den første fasen dreier seg i hovedsak omkring etableringen av det kommunale kinosystemet. Asbjørnsen og Solum nevner spesielt tre hovedmotiver bak kommunaliseringen, som i store trekk omhandler det økonomiske aspektet for kommunen, det etisk-moralske gjennom å inneha kontrollen over filmmediets kanal, og til sist det kulturelle/sosiale aspektet da filmmediet brukt på riktig måte, kunne til en viss grad fremme god folkeopplysning, og muligheten til å formidle kvalitet til ulike publikumsgrupper (2008).

Den andre fasen blir gjort synlig gjennom fjernsynets inntog i 1960, som ble etterfulgt en kraftig publikumssvikt på kino (Ibid). Dette resulterte i at kinoen, som en gang ble kommunalisert på bakgrunn av økonomien, trengte økonomisk støtte fra kommunen (Dette gjaldt først og fremst de minste kinoene) (Ibid). Kinosystemet måtte da redefineres, hvor begrepet «public service» kommer inn.

Den tredje fasen er begynnelsen av frykten for det kommunale kinosystemets nedgang, da med tanke på trusselen om privatiseringen (Ibid). På grunn av dereguleringen av fjernsynet ble også kinoens plass som et slags kommunalt monopol kritisert (Ibid). At fjernsynet ikke lenger var strengt kontrollert gjorde at synet på kinoen som kulturell institusjon var på vei gjennom en forandring. Privatiseringstendensen var allerede å skimte på slutten av 90-tallet, og utover 2000-tallet vokste etter hvert SF-kino AS seg større på det norske kinomarkedet, i

tillegg til danske Egmont (Asbjørnsen & Solum, 2013: 16-17). I 2013 eier i hovedsak to private aktører 55 % av det norske kinomarkedet (Ibid). (SF Kino AS og Egmont).

Så, i 2013, rundt 100 år etter kinoloven av 1913 finner vi en kinoinstitusjon i forandring, som ifølge Solum (2013) i hovedsak dreier seg om spesielt to forhold; «endringer knyttet til eierskap og endringer knyttet til den teknologiske utviklingen og til digitalisering av kinoene» (237).

I følge Iversen var det etter krigen at filmen ble sett på som noe annet enn bare noe som måtte kontrolleres med filmsensur (Iversen, 2011: 158). Fra 1950 skulle myndighetene støtte all norsk filmproduksjon (Ibid). Selv om dette var med bakgrunn i at filmens rykte til dels var på bedringens vei, ble fortsatt filmen som medium sett på som en luksus, og dermed kraftig beskattet. Det skulle gå helt til 1969 før den opphørte (Ibid).

Alle norske filmer produsert siden 1950 (fram til 2000?) har på en eller annen måte fått statlig støtte, selv om dette i første omgang var å regne som tilbakebetaling av luksusskatten (Ibid: 155). Allerede i 1955 trådte prinsippet om billettstøtte i kraft, som i stor grad har hatt en innvirkning på norsk film i nyere tid (Ibid: 160). I nyere tid med fokuset på den labre publikumsopplutningen på norske filmer ble det satt i gang ulike tiltak som på ulike vis har hatt innvirkning på norsk film. I 2001 vedtok stortinget en omlegging med fokus på publikumsopplutning for norske filmer. Her viser Andresen til at det ble innført en ordning med tilskudd etter markedsvurdering, i tillegg til 50/50-ordningen, etter en dansk modell (Andresen, 2016: 49).

Norsk filmproduksjon er større grad knyttet til staten, sammenlignet med andre land med lignende statlige støttesystem. Dette er på grunn av det kommunale kinosystemet (Ibid). Noe som vil si at filmproduksjoner på en måte ble lagd for å passe inn på den middelkulturelle kinoen (Iversen, 2016: 64-65).

Det at all norsk film har fått en form for statlig støtte forandret seg ved årtusenskiftet. På grunn av den digitale revolusjonen har en ny form for filmkultur ankommet Norge, og den er ifølge Iversen (2016) noe helt nytt i norsk kontekst, både med bakgrunn i at de er uavhengige fra staten og at de distribueres ved siden av den offisielle filmkulturen (Ibid).

2.3. Den digitale kamerateknologien og den første uavhengige skrekkfilmen

For 22 er blitt akkurat så amatørmessig som man kunne frykte (...) Nå kommer den norske skrekkfilmen rett på video og DVD. Den fortjener knapt det» (BA.no, 2001)

Den digitale revolusjonen kan i visse tilfeller viske bort skillelinjene mellom amatørfilmproduksjon og profesjonell filmproduksjon (Iversen, 2015). Faktum at teknologien ble billigere hadde også innvirkning på hvilke filmer som ble produsert (når Nordås her sier filmer som ble produsert, mener han statlig støttede produksjoner) (Nordås, 2006). For det blir videre sagt at *Villmarks* statlige støtte var også avhengig av at filmen ikke hadde et høyt budsjett (ibid: 288). Så med hjelp av en billig produksjon, ble terskelen lavere for staten, for å støtte filmer. Det vil si, hvis *Villmark* hadde hatt et stort budsjett, hadde den kanskje ikke fått statlig støtte.

Vi opplever et velkjent skrekkfilmøyeblikk av en kvinne i dusjen. Idet hun såper seg inn høres en lyd, og dusjen skrur av. Vi følger nå kvinnen ut på stuen kun iført et håndkle. Kamera retter tilskuers blikk mot et skap (som vi tidligere har blitt rettet mot), som nå rommer et menneske. Tilskuer ser et par føtter iført blå plastikk, det gjør ikke kvinnen. Spol et par minutter frem og strømmen kuttes, hun løper mot (det som mest sannsynlig er) sikringsskapet, døren slenges opp og kvinnen blir stukket med en saks i halsen. Denne beskrivelsen er av det første drapet, relativt tidlig i den norske skrekkfilmen *22* (Pål Aam & Eystein Hanssen 2001); den første norske skrekkfilmen uten noen form for statlig støtte.

Denne filmen er spesiell i norsk kontekst, med tanke på dens produksjon og rolle som uavhengig film. På grunn av den digitale kamerateknologien var det nå mulig å produsere en film med marginale budsjett, noe som igjen førte til at det nå ble mulig å lage film uten statlig støtte. Med den billige nye digitale kamerateknologien kunne flere lage film med mindre midler, gjennom uortodokse løsninger under produksjonen. Selv om det i hovedsak var den digitale kamerateknologien som satte dette i gang, var fortsatt ikke det digitale rykte på topp, da det aldri helt kunne måle seg med det analoge. Kinoen kjørte fortsatt analogt, og det var fortsatt store kostnader på omgjøring fra en digital master til en analog kopi (Nordås, 2006).

22 ble en realitet på bakgrunn av et enkelt element; den nye digitale teknologien. For når Nordås begrunner det at *Villmark* kunne ha et lavt budsjett som årsaken til at den fikk

statlig støtte viser det en side av den digitale produksjonens effekt. Med filmen 22 kommer en annen effekt fram. Norsk film produsert helt uten statlig støtte. Et viktig element som muliggjorde denne formen for produksjon var den digitale teknologien med framveksten av DV-kamera. Dette kameraet muliggjorde en svært lav kostnad på produksjon, noe som ga norske filmskapere en mulighet til å lage film på et lavere budsjett enn hva som var mulig med bruk av analogt utstyr (ibid).

Iversen argumenterer for at nye digitale verktøy har banet vei for en ny norsk filmkultur, som befinner seg ved siden av eller på grensen til middelkulturen, eller den vanlig norske filmkulturen (Iversen, 2016: 63). Det er første gang, siden staten begynte å støtte filmproduksjon på 1950-tallet, at det produseres og distribueres uavhengige filmer, helt uten statlig støtte (ibid).

Det jeg vil gå mer inn på er de ulike faktorene som har spilt en rolle for norsk filmproduksjon før den digitale teknologien kom. Det vil si hvorfor ikke en alternativ filmkultur, av denne typen, har eksistert i Norge før etter 2000. Selvsagt er den digitale teknologien en faktor som ikke fant sted for 50 år siden, men de fleste andre land har hatt en form for b-filmkultur, uten noen form for digital teknologi. Det er en slik form for filmkultur som ikke har eksistert i Norge tidligere, noe som gjør at jeg vil undersøke noen av de underliggende årsaker til denne mangelen/dette hullet i norsk filmhistorie.

I følge Iversen (2016) har man de siste femten årene sett en ny uavhengig filmproduksjonskultur dukke opp i Norge (s. 63). Noe som er enda mer gjeldende de to (tre) årene etter utgivelsen av Iversen artikkel *An alternative digitale film culture: the new independent Norwegian film production*. Denne nye filmkulturen har til dels begynt å forandre seg gjennom at flere av de lavbudsjetterte skrekkfilmene oppnår bred kinodistribusjon, noe som kan ha skjedd i takt med omveltningene for det norske kinosystemet, da særlig digitaliseringen av kinoene, men også endringer knyttet til eierskapet.

Denne nye digitale filmkulturen er en betegnelse på alle disse uavhengige filmene, både med tanke på produksjon og distribusjon, men for min del og denne avhandlingen vil fokuset ligge på skrekkfilmene, sjangeren som er den største delen av denne nye filmkulturen.

Sammenlignet med de andre nordiske landene var Norge sent ute med å ta i bruk den digitale kamerateknologien. I Danmark ble DV-formatet allerede tatt i bruk i 1998, da Dogme95 «bølgen» var i gang for fullt, startet av Von Trier og Winterberg med filmer som

Idioterne (1998) og Festen (1998) (Nordås, 2006: 16). I Sverige ble HD-formatet til Sony tatt i bruk sent 90-tallet og i samme tid som det begynte å skje noe på den digitale fronten i Norge, lagd flere filmer med dette formatet (ibid). I 2001, på samme tid som Sverige allerede hadde produsert flere filmer på HD-formatet, var det svært få filmer som hadde gjort det samme i Norge (ibid).

Allerede i 1999 ble *22* spilt inn på DV-kamera. Dette var en lavbudsjett skrekkfilm, noe som er sjeldent i norsk kontekst. Filmen fikk i tillegg ingen statlig støtte. Dette gjorde filmen til noe nytt, både med tanke på sjangertilhørighet og at den var uavhengig. Iversen beskriver den alternative filmkulturen *22* var begynnelsen på gjennom produksjon og distribusjon ved siden av (Iversen 2015). Det vil si ved siden av statlig støtte og ved siden av den norske kinoen. Selv om det kan virke som at filmen i første omgang var ment for kinoen: «Norsk skrekkfilm er en sjeldenhet, men til høsten kommer en på kino» (Orskaug, 2000). Dette sitatet kommer fra artikkelen *norsk kinoskrek*, noe som er forklarende i seg selv. Dette ble ikke mulig da den ble sett på av for lav kvalitet for formålet (NRK, 2001). Dette forårsaket at de måtte ta i bruk andre distribusjons-retninger, TV2 var inne i bildet på tidspunktet denne artikkelen ble skrevet og den ble distribuert på video i hele Skandinavia (Orskaug, 2000 og NRK, 2001).

Frode Nordås undersøker to retninger innen digital film, HD-produksjon og DV-produksjon, der den ene er knyttet til bruk av digitale effekter (Pelle Politibil) og den andre er knyttet til teknisk enklere digitale filmer som ikke bruker digitale effekter (Villmark) (Nordås, 2006: 285). Dette foregår i 2001, og Villmark vil i denne sammenhengen være relevant, da denne kamerabruken er den samme som filmene som befinner seg i undergrunnen. For selv om DV-formatet ikke kunne måle seg med det analoge eller HD, så var det likevel i bruk på filmer som *Festen* og *Villmark*. Villmark tok fatt i dette formatet, og utnyttet de sidene ved digital filmproduksjon, som en ikke fikk ved det analoge. Med det mener Nordås det faktum at rollene bak produksjonen kunne minskes, da kameraet ble lettere, det ble mindre rigging. Dette førte til at spillefilmen kunne gjøres raskere og billigere (ibid: 287-297).

Nordås sier derfor at selv om dette formatet ikke er godt nok som en erstatning for det analoge, er det likevel et alternativ for lavbudsjettsfilmer, filmer som likevel ikke ville blitt spilt inn hvis 35 mm var det eneste mulige formatet (ibid: 287). Han tar også opp et godt poeng med at terskelen senkes av hvilke filmer som produserer, da alt med en produksjon blir billigere og raskere, noe som kan sies å demokratisere dette mediet. Denne gjennomgangen av

digitale filmproduksjoner i Norge kan også føres videre og benyttes på undergrunnsskrekken; filmene Iversen plasserer i en ny digital filmkultur. Selv om undergrunnsskrekken utviklet seg år etter denne avhandlingen, var det likevel noen år før Villmark det startet, med 22. Gjennom å demokratisere filmmediet med digital film, produseres filmer som aldri ville bli produsert før (ibid: 288).

Fenomenet undergrunnen er i forandring, noe som i stor grad har skjedd gjennom digitaliseringen av distribusjonen, og kan sees i relasjon til endringene knyttet til eierskap i kinoen. Noe som vil si at de filmene som kommer innunder mitt felt, vil nødvendigvis også komme innunder Andresens utvalg. Så «kvalifikasjonene» for å havne innunder undergrunnen vil være at filmene ikke har store produksjonsselskap bak seg og heller ingen statlig støtte. I tillegg til den uortodokse måten å produsere film på, da disse filmene i stor grad jobber på en annen måte enn de klassiske filmproduksjonene, dette er uavhengige filmer, noe som er et nytt fenomen for norsk filmkultur. For å utnytte budsjett blir og kan ulike roller som en gang var viktig for produksjoner, gjennom digitaliseringen til dels fases ut (Nordås, 2006).

Denne avhandlingen omhandler selvfølgelig den norske undergrunnsskrekken, samtidig som at jeg prøver å vise til dette som et fenomen i forandring. Det vil si at den norske undergrunnsskrekken er i forandring før det har vært en særlig markant undergrunn i det hele tatt. Jeg her har gått kort gjennom den digitale kamerateknologien og hva det har gjort for denne alternative filmkulturen i tillegg til det mangfoldige filmtilbudet blant de statsstøttede filmene. Det jeg kommer til å gå gjennom videre er digitaliseringen av kinoen. Dette er en viktig faktor for årsaken til at den norske undergrunnsskrekken er i forandring: et digitalt liv i en digital verden.

2.4. Digitaliseringen av kinoen

Av de to viktige merkeårene for kinoen jeg har nevnt, er 2011 det viktige i denne konteksten. Norge var det første landet i verden som digitaliserte alle kinoer, over en svært kort periode (Solum, 2013: 18). Fra det analoge til det digitale, fra 35 mm til DCP. Her ble det stilt spørsmål omkring hva som ville skje med kinoen, da med tanke på innhold, nye uttrykksformer og eventuelt alternativ bruk av kinoen (Solum 2013: 18). Kinoen ble til en viss grad mer demokratisk, gjennom en digital løsning (DCP). 2013, det året Solum beskriver som en kinoinstitusjon i forandring, var det året de norske kommunene ikke lenger hadde monopol på det norske kinosystemet i Norge. Selv om SF Sverige og Egmont fra Danmark en stund

hadde vært private aktører blant de norske kinoene, var det dette året kinoaksjene ikke lenger sto i de norske kommunenes favør. Egmont og SF-kino sto nå for 55 % av kinoaksjene (ibid: 238).

Den norske kinoens plass som et av de første land i verden som digitaliserte samtlige kinoer er enestående, og omdiskutert. Digitaliseringen av den norske kinoen ble en realitet i 2011, og bransjeorganisasjonen *Film & Kino* utarbeidet en avtale med distributører fra Hollywood, som gikk ut på at norske kinoer kun fikk vise digitale filer (ibid: 239-241). Denne avtalen gjorde at det måtte betales skatter av filmvisninger på kino, noe som var greit da kostnadene rundt DCP fremfor 35 mm gikk kraftig ned. Norske distributører ble på den andre siden ikke fornøyd, og kom med uttalelser om at dette ville resultere i at de ikke lenger ville vise smale filmer på små kinoer, da kostnadene ble for store (Solum 2010: 34-35).

Distribusjonen ble digitalisert etter oppgraderingen av kinoen. Inntoget av DCPen har forandret kinodistribusjon for alltid. Tilgangen til nye filmer på kinoen gikk i gjennom en drastisk endring, da det til dels ikke lenger var et visst antall kopier. Filmen ble mer tilgjengelig for de mindre kinoene raskere enn tidligere. Det vil si at de fikk flere premierer.

Den landsomfattende digitaliseringen av kinoen ble muliggjort gjennom samarbeid fra ulike instanser. Et samarbeid mellom distributører fra Hollywood, bransjeorganisasjonen *Film & Kino* og de norske distributørene var grunnlaget. Avtalen var at alle distributører måtte betale en VPF (virtual print fee), noe som skulle dekke 40 % av digitaliseringen. Denne avtalen ble utarbeidet mellom *Film & Kino*, distributører fra Hollywood og distributører fra Norge, og det som ble realiteten nå var at alle kinoer i Norge måtte vise digitale filmer, i hvert fall filmene fra Hollywood. Etter dette skiftet var det ingen mulighet å få Hollywood-filmer på analoge kopier (ibid: 243-244).

Før digitaliseringen av kinoen var det fortsatt en forskjell med tanke på format, noe som gjorde at det fortsatt var kostbart å få en film på kino. Etter digitaliseringen av kinoen kan det virke som at terskelen ble lavere for å få vist film på kino. Her finnes eksempler som *Utburd*, *Grendel* og *skjærgården*, filmer med relativt lave budsjett uten noen form for statlig rammeverk. Nå var det ikke lenger nødvendig med 35 mm film, noe som gjorde veien mot lerretet billigere. Hvis disse filmene hadde blitt produsert tidlig på 2000-tallet er det absolutt ikke sikkert at de hadde hatt muligheten for visning på kino. Pål Aam og Eystein Hanssens 22 (2001) er et eksempel på dette.

I relasjon til bruken av DV-kamera på spillefilm kan dette skiftet sees på som en positiv utvikling. Da trengtes ikke en omgjøring av den digitale videoen til en analog film, noe som kan ha hatt innvirkning på at en ny type film fikk plass på kinoen. Med et billigere alternativ var det nødvendigvis ikke så farlig hvis filmer av «lavere» kvalitet fikk plass på kinoen.

Min studie går derfor gjennom de filmene Andresen ikke tar med, i tillegg til filmer som til dels kommer innunder hans utvalg (med tanke på ordinær kinodistribusjon). Dette med bakgrunn i at flere og flere lavbudsjetterte filmer uten noen form for statlig støtte får ordinær kinodistribusjon, som også blir nevnt gjennom *Utburd*.

3. Den to-delte undergrunnen

«Alt var mainstream. Alt var middelkultur. Inntil for noen få år siden, da noe nytt begynte å skje i norsk film» (Iversen, 2015)

En del av formålet med denne avhandlingen er å finne ut av hvorfor det ikke har vært en form for b-filmkultur før 2000-tallet, eller snarere hvordan dette nå har blitt mulig gjennom digitaliseringen. Dette gjorde jeg i kapittel 2, hvor jeg tar et historisk tilbakeblikk på film og kinosystemet, i tillegg til å se på forholdet mellom den statlige støttede filmen og den kommunale kinokonsesjonen, i tillegg til teknologiens utvikling som jo førte til en av de første uavhengige skrekkfilmene i Norge; 22. I årene som fulgte begynte noe å røre på seg, men det var ikke før i 2009 at det var noe annet enn en enkeltstående hendelse. Fra 2001 til 2018 har det blitt produsert 19 filmer som jeg klassifiserer som undergrunnsskrek, der 17 av disse filmene ble produsert etter 2009.

Dette kapittelet er strukturert med bakgrunn i at ved finnes to sider av undergrunnsskrekken. Dette kommer tydelig fram gjennom Iversens beskrivelse av den nye alternative filmkulturen:

Den nye norske cinéma bis er delt i to. På den ene siden et antall lavkulturelle meteorer som fråtser i dårlig smak, lettledde kvinner, grenseoverskridende vold og smakløs latter, som ønsker å bombardere den dominerende middelkulturen med sine provokasjoner. På den andre siden et kulturelt gravitasjonsfelt av satellitter som helst vil kretse så nære den dominerende middelkulturelle statsstøttede kinokulturen som mulig. Noen liker seg best ute i kulden, andre vil inn i varmen (Iversen 2015).

Bakgrunnen for næranalysene av to filmer er for å vise at denne todelte undergrunnen faktisk er tilstede. Jeg vil vise til kjennetegn ved de ulike sidene, samtidig som at jeg vil plassere de i en viss sjangertilhørighet. Dermed viser jeg til ulikhetene mellom de to sidene. Jeg vil finne ut hvordan de ulike delene av undergrunnen ser ut, hvordan de er utformet og hvordan de kan plasseres i forhold til de norske skrekkfilmene en finner i Andresen (2016).

Skrekkfilmens formål kan sies å være å skremme, hvor de ulike undersjangere har alle ulik tilnærming til hvordan dette formålet skal nås. Det er kanskje det som vil være viktig å se på her, hva det gjelder forskjellen mellom imitasjonene og den dypeste undergrunnen. For blant imitasjonene er det både realistiske og urealistiske «monstre», som skremmer på ulik måte. Mens blant den *dypeste undergrunnen* er det i stor grad kun realistiske menneskelige

monstre. De er sjeldent overnaturlige (som i grunn kan sies om for eksempel fjellmannen i *Fritt Vilt* (Roar Uthaug, 2006), selv om det er et menneske, har han overnaturlige krefter med tanke på hva han har vært igjennom og overlevd). Filmene fra den *dypeste undergrunnen* spiller i større grad på å sjokkere, for eksempel gjennom storslagne tortur-scener som stopper opp den narrative utfoldelsen. Disse filmene ligner mer typiske tortureporn-filmer, sett bort i fra at de skrekkfilmene fra den dypeste undergrunnen har et større fokus på seksualisert vold. Dette er noe tortureporn sjeldent fokuserer på, se for eksempel *Saw* (James Wan, 2004) og *Hostel* (Eli Roth, 2005)).

Her er det selvsagt snakk om den ene siden av den norske undergrunnsskrekken, da det som sagt er et ganske markert skille mellom *imitasjonene* og *den dypeste undergrunnen*. Imitasjonene har i grunn lite til felles til de utilbørlige, annet enn det faktum at filmene er uavhengige og at de har lave budsjett, i tillegg til en overordnet sjangertilhørighet.

Grunnen til at jeg har valgt å inkludere filmene som jeg beskriver som imitasjoner som en del av undergrunnsskrekken er med bakgrunn av at disse filmene er uavhengige. (Iversens definisjon av norsk uavhengig film: uavhengig av staten). Den norske undergrunnsskrekken er interessant med bakgrunn i to aspekter spesielt: det ene er at vi aldri før har hatt en form for «over-the-top» film, b-film på samme måte som vi har fått nå. Det andre er at vi i realiteten aldri har hatt uavhengig film i Norge, vi har kun hatt statlig støttet film, og nesten all film har fått gå på kino. Derfor er både imitasjonene og den dypeste undergrunnen interessant, på ulike måter.

Så da kommer jeg tilbake til den felles sjangertilhørigheten, for det er undergrunnsskrekken denne avhandlingen er om. Skrekkfilmen er og et relativt nytt konsept med tanke på norsk filmkultur, som sett i Andresen (2016) var begynnelsen av 2000-tallet starten på en rekke statsstøttede skrekkfilmer som ble kinosuksesser. Samtidig med disse filmene, begynte også noe å skje i undergrunnen, noe som var starten på noe helt nytt i en norsk kontekst. Så hva er egentlig forskjellen? Den første norske uavhengige skrekkfilmen som ble produsert sies å være *22*, en film som i grunn er lik kinogrøsserne, da med tanke på at det var sjangertilhørigheten til undersjangeren slasher. Begge eksplisitte i sin fremstilling av vold og tortur, denne eksplisitteten er et av elementene som etter hvert blir et skille blant undergrunnsskrekken, som i store trekk begynner med *Hora*.

Så for å kunne undersøke den todelte undergrunnen med tanke på sjangertilhørighet, vil det først være viktig å vise til hvilke undersjangerer de ulike filmene jeg har valgt å analysere befinner seg i, da den andre delen av min problemstilling er å vise til kjennetegn ved den norske undergrunnsskrekken. Der *Huset* vil bli satt i sammenheng med den psykologiske grøsseren og Freelands begrep *Uncanny horror*. Det jeg kan gjøre er å vise til hvordan denne filmen kan plasseres i forhold til de tidligere kinogrøsserne, utvalget som finnes i Andresen. *Hora* vil bli satt i sammenheng med undersjangeren rape-revenge og Freelands begrep *grafisk skrekk*. Det jeg da sitter igjen med er to næranalyser, en for hver del av undergrunnsskrekken. Med det er det visse ting jeg kan stadfeste. For det første, med egen gjennomgang av både imitasjonene og den dypeste undergrunnen har jeg satt de filmer fra de ulike delene i forhold til *Huset* og *Hora*. For da har jeg vist til disse filmenes tilknytning til sjangerkonvensjoner og stiluttrykk, og videre vist til hvordan dette til dels kan speiles i de andre filmene som befinner seg i undergrunnen.

Et element ved min gjennomgang av imitasjonene er at de ikke nødvendigvis skiller seg fra de tidligere kinogrøsserne. Som nevnt tidligere i avhandlingen beskriver Iversen disse filmene som et kulturelt gravitasjonsfelt av satellitter rundt middelkulturen. Jeg har valgt å kalle de *imitasjonene*. Grunnen til at kaller disse filmene imitasjonene kommer godt frem i min gjennomgang av filmene fra denne siden av undergrunnen i tillegg til næranalysen av *Huset*.

Med dette vil jeg utdype hvordan den norske undergrunnsskrekken ser ut. Jeg har allerede beskrevet begrunnelsen for bruken av begrepet *undergrunnen* for denne gruppen av filmer (produksjonsverdi, ingen statlig støtte – uavhengige filmer), og gjennom dette kapitlet vil jeg gi en dypere beskrivelse av dette skillet Iversen beskriver. For undergrunnens skrekkfilmer er forskjellige.

Jeg vil først undersøke det Iversen beskriver som *et kulturelt gravitasjonsfelt av satellitter*, men jeg vil benevne disse filmene som *imitasjoner* (imitasjoner av middelkulturen). Gjennom Andresens avhandling (2016) blir vi ført gjennom Skrekkens historie i Norge, hvor konvensjoner og kjennetegn ved den norske skrekkfilmen blir undersøkt. Ved å se på sjanger, iscenesettelse og stilistiske aspekter, vil jeg vise hvordan filmene fra den ene siden av undergrunnen samsvarer med disse – en imitasjon av middelkulturens skrekkfilmer. *Huset*, *Dunderland*, *Utburd*, *Grendel*, *Skjærgården*, og *Blåtur* – er alle lavbudsjetterte uavhengige skrekkfilmer.

To ulike produksjonsstrategier kan skimtes blant de to sidene av undergrunnen. Der den ene siden fokuserer på det spekulative og det å bryte med den norske middelkulturelle filmen. Det kan derimot også bety at filmer som tidligere aldri ville blitt produsert grunnet mangler på midler, likevel vil bli produsert. *Imitasjonene* overskrider ikke konvensjoner eller det moralske kompasset – dette kan være filmer som ønsker å være presentabel, da med tanken om hvordan en «kinofilm» skal se ut. Dette er filmer som kan ha blitt lagd for å søke om statlig støtte, men ikke får det (noe som kan ha bakgrunn i sjangervalg).

Det som blir kalt den *dypeste undergrunnen* er filmene som ikke vil ligne skrekkfilmene fra middelkulturen, hvis en skal følge den astronomiske ordbruken til Iversen, meteorene. Med denne gruppen filmer ser en ikke tendensen til hensyn til hva en kinofilm skal være, nettopp fordi at disse filmene ikke trenger kinoen, de kan virke kompromissløse i sin form og fremstilling. De vil bli tatt imot for det de er, uten å måtte forandre på noe som helst.

3.1. Imitasjonene

Jeg har gått kort inn på hva som kjennetegner den todelte undergrunnen, og vil nå gå dypere til verks på de respektive to, noe jeg vil gjøre gjennom Kiils *Huset* som representant for imitasjonene. Hovedgrunnen til at jeg vil bruke akkurat denne filmen, er i stor grad grunnet Kiils rolle i undergrunnen, da han er den eneste regissøren som arbeider i undergrunnen som har produsert mer enn en film, samtidig som at hans filmer finnes både i *den dypeste undergrunnen* med *Hora* og *Inside the Whore* og blant *imitasjonene*, da med *Huset*.

For det første, til tross for at de blir beskrevet som en form for imitasjon av hva Iversen beskriver som «middelkulturen», kan det virke som at denne samlingen av filmer er noe mer mangfoldig med tanke på sjanger, da det blir tatt i bruk flere undersjanger enn hva vi kan se blant de grøsserfilmene Andresen beskriver i sin avhandling (Finner i hovedsak slasher og psykologisk grøsser, blant imitasjonene finnes slasher (*22* og *Skjærgården*), monsterfilm (*Grendel*), i tillegg psykologiske grøssere med et stort fokus på det overnaturlige (*Huset*, *Utburd* og *Dunderland*). Selv om psykologiske grøssere er en del av de tidligere norske kinogrøsserne, tar de sjeldent i bruk det overnaturlige aspektet ved hendelsene. Dette er noe som i større grad blir gjort med de psykologiske grøsserne fra undergrunnen.

Hva er det som kjennetegner filmene som her vil bli beskrevet som imitasjonene? Dette er som sagt filmer som holder seg tett inntil middelkulturens skrekkfilmer, noe som resulterer i ett knippe filmer med noenlunde lignende trekk som vi ser i de store norske skrekkfilmene. Så for å være sikre på å få tilgang til kinoen, velger de ofte en trygg vei å gå, selv om det likevel er noen elementer i denne gruppen av filmer som til en viss grad holder seg på den utprøvende siden.

Imitasjonene er en slags imitasjon av de tidligere norske kinogrøsserne. Dette vil absolutt ikke si at dette er uoriginale filmer, men snarere filmer som er ment for et mer allment publikum, filmer som normalt sett kan se ut som en kinofilm. Filmer som like gjerne kunne vært *Villmark eller Fritt Vilt*, men som aldri har fått muligheten med tanke på midler.

Undergrunnsskrekken er kanskje mer lik det Andresen kaller «randsonefilmene»? Dette med bakgrunn i at det er et større spenn blant undersjangre og at det er såkalte «hybridfilmer».

Så når jeg videre begir meg ut på en slags sjangeranalyse eller sjangerdiskusjon er dette mer for å vise at disse filmene passer inn under deres tilnærming til nevnt undersjanger. Det vil si, når jeg begynner min næranalyse av *Huset*, vil jeg stadfeste dette som en psykologisk grøsser, som på mange måter ligner de tidligere norske kinogrøsserne. I tillegg til at jeg vil vise til de overnaturlige aspektene som i liten grad kan forklares på bakgrunn av menneskelig psyke. Noe som delvis skiller *Huset* fra for eksempel *Skjult* (Pål Øie, 2009) og *Naboer* (Pål Sletaune, 2005). Den overnaturlige forklaringen i *Utburd* (som er monsteret som faktisk finnes, overnaturlige hendelser skjer, ikke bare i karakterenes sinn) blir og beskrevet som avvikende fra de andre psykologiske grøsserne i Andresens utvalg, men gjør at filmen i større grad har likhetstrekk til *Huset*.

Så hva er det typiske ved *imitasjonene*? Det er ikke i like stor grad, som for eksempel i den dypeste undergrunnen, visse kjennetegn som gjør disse filmene typisk. For den dypeste undergrunnen, så er det overtredelse fra det normale og seksualisert vold som er fellesnevner og kjennetegn. *Imitasjonene* har ikke denne likheten eller de kjennetegn til hverandre, så hva er det jeg her må vise til?

Filmen Dunderland omhandler en slags historisk hendelse, en hendelse som i nåtiden i filmens diegetiske virkelighet blir hevnet. Dette resulterer i at filmens form eller sjangertilhørighet føres mot besettelsesfilmen. *Grendel* er en såkalt mockumentary, hvor et

filmteam drar ut på en øy for å spille inn en skrekkfilm, men så viser det seg at det er et monster som bor på øya. Her er vesenet/monsteret det overnaturlige. Noe overnaturlig i en diegetisk virkelighet som er lik vår egen virkelighet. Dette er en film som til en viss grad ligner på det Andresen kaller Randsonefilmene. Dette i likhet med for eksempel *Utburd*, en psykologisk grøsser, som samtidig tar i bruk et overnaturlig monster. Grunnen til at jeg her nevner *Utburd* er at denne filmen i utgangspunktet passer sammen med imitasjonene fra undergrunnen, men som er en del av Andersens filmutvalg da den fikk ordinær kinodistribusjon. Denne filmen var en av de første uavhengige lavbudsjetterte skrekkfilmene som fikk ordinær kinodistribusjon.

Noe som er spesielt spennende når man skal undersøke og analyser filmer med svært lave budsjett er tanken på hva som er valgt med bakgrunn i midler og hva som bunner ut i de mer stilistiske valgene.

3.1.1. Huset



Husets handling er satt til det norske vinterlandskapet under andre verdenskrig. Vi blir fort introdusert for de tre karakterene som er med oss gjennom hele filmen: Kreiner (Mats Reinhardt), Fleiss (Fredrik von Lüttichau) og Rune (Sondre Krogtoft Larsen). De to førstnevnte er tyske offiserer, som på grunn av uante årsaker er strandet; sistnevnte er deres norske fange. Kompasset til Kreiner oppfører seg ikke som det skal, og vinterlandskapet virker dystert og stort. Etter en stund med gange får Fleiss øye på et hus. Når de ankommer huset er det tilsynelatende upårvirket av krigens gang. Det er varm mat på ovnen, det norske flagget

henger i flaggstanga, en fungerende radio står på, men ingen mennesker er å finne. Det blir dermed fort gjort klart for tilskuer at ikke alt er som det skal i dette huset.

Huset er en norsk skrekkfilm fra 2016 regissert av Reinert Kiil. Ved første øyekast er *Huset* en ganske klassisk grøsser, som gjerne kan plasseres i undersjangeren psykologisk grøsser, en av de to undersjangrene som er vanligst blant de tidligere kinogrøsserne. *Huset* har flere likhetstrekk til den psykologiske grøsseren, der den har et stort fokus på elementer av det overnaturlige. Når filmen er over er det ikke mulig å se på hendelsesforløpet som noe annet enn overnaturlig, noe jeg kommer til å vise eksempler på utover i filmen. At *Huset* spiller på elementer av det hjemsøkte huset og overnaturlige elementer generelt gjør at den avviker fra de norske tidligere kinogrøsserne.

3.1.2. Huset som psykologisk grøsser

Huset har flere likhetstrekk med den psykologiske grøsseren. Andresen bemerker at psykologiske grøssere ofte har som formål å desorientere tilskuer, gjennom å lage umulige historier (Andresen, 2016: 142). Selv om *Huset* tilsynelatende virker som en klassisk filmfortelling, så blir det fort noe annet utover i historien. Psykologiske grøssere har også ofte et spill mellom det realistiske og det overnaturlige (Freeland, 200: 217). Disse overnaturlige kreftene er nødvendigvis ikke som et psykologisk aspekt ved den menneskelige syken til hovedpersonene, de overnaturlige elementene med *Huset* skjer faktisk. Noe som er avvikende sammenlignet med den tidligere norske psykologiske kinogrøsseren. Der det uforståelige ofte avhenger av den menneskelige psyken, noe en ser i *Naboer* og *Skjult*. I de fleste norske kinogrøsserne (av de psykologiske grøsserne) er det sjeldent at det faktisk har skjedd noe overnaturlig. (Sett bort i fra *Babycall*, hvor det viste seg at spøkelse faktisk var tilstede i filmen).

James Kendrick (2010) beskriver grøssersjangeren som har større fokus på stemningen og det spirituelle av historien, i kapittelet *A Return to the Graveyard: Notes on the Spiritual Horror Film*. Dette setter han i motsetning til den materialistiske slasherfilmen, som har sitt fokus på kroppslig ødeleggelse. Med denne polariteten er det her snakk om hva ulike skrekkfilmer gjør for å frembringe frykt. Han beskriver disse motsetningene på denne måten: «the visceral and the suggestive, the graphic and the contemplative, the material and the spiritual» (Kendrick, 2010: 154). Den psykologiske grøsseren har mindre fokus på kroppslig ødeleggelse, og mer fokus på stemningen filmens helhet har. Det at filmen antyder, snarere

enn at alt kommer til overflaten, i tillegg til at det i stor grad er en mer tankefull tilnærming til filmens historie.

Filmen kan minne om de norske psykologiske grøsserne, med tanke på bruken av rom, i tillegg til (mis)bruken av tid. Hele denne virkeligheten, som er ganske lik vår egen, men ikke helt, er også i filmens diegetiske virkelighet noe helt annet. Det er ikke hovedpersonenes virkelighet, men noe annet. Dette i likhet med *Utburd*, som også er en psykologisk grøsser, men med overnaturlige elementer. Dette er en film som er en del av de tidligere norske kinogrøsserne, men også en del av filmutvalget i denne avhandlingen..

Bruken av rom i *Naboer* og *Skjult* føyer seg inn i en grøssertradisjon som kan spores tilbake til *the Shining*. Rollefigurene kommer til steder og hus som i utgangspunktet skal være ukjent for dem, men som likevel later til å ha noe kjent ved seg (Andresen 2016: 158). Disse filmene preges også av desorientering av tid og rom (ibid), noe som også er et av flere markante trekk ved *Husets* kjerne som kan sammenlignes med de norske psykologiske grøsserne.

Forskjellen mellom *Husets* tilnærming til sjangeren og de tidligere norske kinogrøssernes er at de ofte er litt mer vage i sin fremstilling av det overnaturlige. *Huset* viser derimot det overnaturlige uten å legge skjul på det. I *Naboer* skyldes det kun psyken til hovedkarakteren. Alle karakterene vi møter er en del av hans fantasi, noe som ikke er overnaturlig. I *Skjult* er det en litt mer spesiell tilnærming til å leke med det overnaturlige, men på slutten får tilskuer en mulighet til å forklare det med bakgrunn i den menneskelige psyken. Det er kun *Babycall* som ved slutten av filmen faktisk stadfester at det i tillegg til den menneskelige psyken, så har det faktisk skjedd noe overnaturlig.

Tiden i psykologiske grøssere stemmer sjeldent overens med vår ikke-diegetiske virkelighetsoppfatning (ibid). Det at den narrative strukturen ikke følger den klassiske fortellerstilen er ikke uvanlig for den psykologiske grøsseren (ibid). Når den klassiske Hollywood-modellen ikke blir tatt i bruk i oppbygningen av en film, så er det andre virkemidler og elementer som blir viktige. Da tilskuer ofte er vant til en spesiell oppbygning av en film, blir filmer som avviker fra denne, vanskeligere å se på.

3.1.3. Stemning og uncanny place

«The opening suggests that it may not be simply the overlook hotel that is a locus of evil here but nature itself – at least, the entire region of nature, which indeed has a bizarre and

threatening story» (Freeland, 2000: 217). Dette virker i stor grad gjeldene for *Huset* og er en av flere grunner til at denne filmen kan sees i relasjon til Freelands begrep «*Uncanny Horror*». De ulike landskapsbildene i begynnelsen er filmet på en måte som gjør at det er vanskelig å følge med. Det er filmet framover, og blir hurtig klippet til forskjellige punkter i skogen. Vi ser ikke noe spesielt, men det er med på å vise at menneskene ikke er alene i skogen. Det er det panoramalignende landskapsbildet som kommer etter hvert som virkelig setter stemningen, samtidig som at det plasserer *Huset* i en lignende posisjon som *The Shining*.

I *Huset* blir stemningen satt allerede i første minutt av filmen, noe som fortsetter å være et viktig element gjennom hele filmens utfoldelse. Bruken av lys gir omgivelsene en kunstig utstråling. Selv om det er dag, så har trærne en mørk farge, og selv om den hvite snøen gjør alt lysere, er landskapet fortsatt mørkt i dagslys. Inne er det flere elementer som spiller på det ukjente, men det er mørket som brer seg over alle rom, som gjør alle hjørner og kroker til noe skummelt. I huset er det mørket som har en stemningsskapende effekt. Selv om bildet som vi får presentert er det tilsynelatende norske fine og koselige vinterlandskapet, er det likevel ikke gjenkjennbart. Det er blått og ubehagelig. Noe kjent, men samtidig ukjent.

“Using narrative and cinematic features, they in a sense argue that the world is uncanny and hence horrifying: they create a convincing vision of an uncanny world parallel to, perhaps congruent with, our own” (*Ibid: 215*). Et snødekt fjellandskap strekker seg så langt øyet kan se, med pålagt spenningsmusikk. Bildet føles kaldt og dystert, og virker fryktinngytende og farlig, da det ikke finnes en sjel i sikte. To skudd høres, ikke lenge fra hverandre, men er først usikker på om lyden er diegetisk, da den til dels går i ett med den truende musikken. Et fly høres i bakgrunnen og to menn kommer til syne i bildet. Den ene ligger hardt skadd, han dør og de to andre velger å forlate ham. Kamera zoomer ut, og en fjerde person blir synlig mens i det Fleiss går til angrep. Filmen går fort over til et landskapsbilde, filmet med drone. Det er tilsynelatende dagtid, men av en eller annen grunn er trærne mørke, og bildet kan virke blått. Dette gir en følelse av noe mystisk og kaldt. Den blå fargen gir de tre menneskene vi følger likhvite fjes. Musikken i denne sekvensen setter stemningen, da særlig med fortsettelsen av den samme musikken. Det vil si, stemningsmusikken vi blir servert når vi ser den merkelige skogen fra et fugleperspektiv, er den samme som da vi først ser huset.

“It is unexplained, disembodied and floating, yet somehow localized in this place” (Freeland, 2000: 224). Ondskapen finnes ikke i en persons handlinger, men i ondskapen selv. En kosmisk ondskap, ikke-kroppslig, men likevel tilstede. Det er ikke nødvendigvis en ondskap å bekjempe. Noe som kommer til å komme frem gjennom denne sjangeranalysen av *Huset* er hvordan «ondskapen» som finnes i filmen ikke er å finne i et monster eller en person, men snarere i filmens diegetiske virkelighet. For selv om landskapet er gjenkjennbart, er det noe med fargene og stemningen som gjør at dette likevel ikke er så kjent.

Det er også derfor jeg velger å vise til Freelands (2000) begrep *uncanny*. Dette på bakgrunn av at *Huset*, i likhet med filmene Freeland skriver om, har denne såkalte *kosmiske ondskapen*. Denne kosmiske ondskapen kommer frem i større grad i *Huset* enn for eksempel Freelands eksempel *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) (i hvert fall slik jeg tolker hva denne kosmiske ondskapen er). Med det mener jeg at *The Shining*s kosmiske ondskap har besatt Jack (Jack Nicholson). Det er ikke Jack som er monsteret, det er høyfjellshotellet som driver han til ondskapen (Freeland, 200: 216). I *Huset* derimot er det ingen legemliggjørelse av ondskapen i en menneskelignende skikkelse. Sett bort i fra Rune, den norske fangen til Kreiner og Fleiss, så er det omgivelsene og huset som er ondskapen i filmen. I *Huset* er det i stor grad en kosmisk ondskap, men i grunn ingen legemliggjørelse av den. Her er det huset, eller rettere sagt denne virkeligheten som er noe kjent, men likevel ukjent.

For selv om at jeg tidligere sier at filmen stadfester seg som overnaturlig, er den diegetiske virkeligheten fortsatt lik vår virkelighet. Karakterene i filmen ser på denne virkeligheten som sin egen, selv om de også på slutten av filmen skjønner at det likevel ikke kan stemme.

Det som for min del gjør *Huset* til en ubehagelig film er måten man i begynnelsen av filmen får innblikk i filmens diegetiske virkelighet. Vi får se omgivelsene og naturen rundt huset, og får dette introdusert som en del av Kreiner og Fleiss sin diegetiske virkelighet. Men utover i filmen begynner tanken om at disse omgivelsene og huset ikke er av deres verden likevel. Fra starten av får en subtile hint om at dette ikke er virkelig. For eksempel med kompasset helt i begynnelsen av filmen. Når de skal finne frem til møtestedet, så fungerer ikke kompasset. Normalt sett så burde det ha fungert, og dette er den første bisarre hendelsen som gir oss en følelse av at ting ikke er som normalt. Noe som kan peke på at dette er en virkelighet hvor de fysiske lovene ikke gjelder. Freeland beskriver denne følelsen av ondskapens tilstedeværelse slik:

Films like The Shining and Erasurehead are morally deflationary, raising real questions about the limits of our human powers. No matter how much we reason about an uncanny overwhelming object, we are stumped. We feel puny in relation to a force with which we cannot identify because it is so strange, vague, alien or evil (Freeland, 2000: 237).

Psykologiske grøssere og det Freeland kaller *uncanny horror*, baserer seg i større grad på stemning enn følelser en opplever i et øyeblikk av frykt (jump scares, falske jump scares) (ibid: 216). Noe som også er et kjennetegn til *Huset* som en psykologisk grøsser. I motsetning til for eksempel *Fritt Vilt*, har *Huset* en roligere tilnærming til å skremme publikum. I *Fritt Vilt* kommer frykten fra de brutale drapene, med den synlige gjerningspersonen. I *Huset* kommer frykten mer av at det er noe som ikke stemmer med huset. Denne stemningen er satt for eksempel gjennom lyssettingen i huset. For huset er mørklagt, med en lyssetting som får de to karakterene i filmen til å se likbleke ut.

Det er også en konvensjon ved denne type undersjanger at historien ikke alltid er helt forståelig. Det vil si at man som tilskuer ofte sitter igjen med noen spørsmål når historien er ferdig. Den narrative utfoldelsen i *Huset* virker i begynnelsen «vanlig», men det tar ikke lang tid før tiden på en måte bryter sammen. Dette er ikke ukjent for psykologiske grøssere. Det at filmene ofte ikke følger den typiske fortellerteknikken gjør som sagt at det kan være vanskelig å følge historien, noe som for eksempel kan komme av filmskapers (mis)bruk av tid i filmens diegetiske virkelighet.

Det er noe kjent i det ukjente: et knep som ofte brukes av historiefortellere: å konstruere en verden og virkelighet helt lik vår egen, i tillegg til å plassere denne «kosmiske ondskapen» Freeland snakker om (Ibid: 215). I *Huset* kan en for eksempel se dette i begynnelsen av filmen, hvor landskapet blir presentert. Vinterlandskapet, som jo er noe kjent, men fargene, sammen med lyden og hvordan kamerabevegelsen flyter, gjør at stemningen blir uhyggelig. Det kjente i det ukjente. Vi får med en gang følelsen av at noe med denne virkeligheten er feil, selv om den ligner vår egen virkelighet er det noe som ikke stemmer.

Huset kan ikke forstås på en annen måte enn gjennom det overnaturlige. Når tidslinjene i filmen bryter sammen og de ulike utgavene blir synliggjort for tilskuer er det overnaturlige et faktum. Når filmen er over kan en tenke seg at huset egentlig er skjærsilden, nazistene er døde og de er fanget i sin egen skyldfølelse.

Å fjerne tryggheten til tilskuer er en viktig oppgave for skrekkfilmen generelt, men det kan gjøres på utallige ulike måter. I *Huset* blir denne tryggheten tatt fra tilskuer gjennom å besudle *hjemmet*. Hjemmet er det stedet mennesket (tilskuer) føler seg tryggest, dette overtrampet av tryggheten setter tilskuer i en foruroligende stemning. Når Fleiss, Kreiner og Rune ankommer huset er det som om tiden har stått stille. Huset har ikke blitt berørt av tiden eller krigen. Som nevnt innledningsvis om *Huset*, så er huset levedyktig selv om at det ikke er mennesker der (mat på komfyren, radioen er skrudd på). Alle disse elementene kan sees på som karakteristikk ved et koselig hjem, men stemningen tilsier noe annet. Huset Fleiss får øye på i kikkerten, når de går i den hvite døden, er kun et skall, det er et hus, men har ikke vært et hjem på veldig lenge. Dette bygges under med den nevnte stemningsskapende musikken som høres når tilskuer får øye på huset.

I *Huset* er mørket tatt i bruk som et effektivt virkemiddel som stemningsskapende. Det at det alltid er mørklagte elementer i bildet gjør at filmen blir mystisk. Som tilskuer kan en få følelsen av at noe finnes akkurat utenfor vår rekkevidde. Hva finnes i skyggen og akkurat utenfor kameras vinkel? Det at innsiden av huset er så mørk gir noe helt spesielt til filmen, men dette stilistiske aspektet kan ha blitt gjennomført med tanke på midler. Selv om dette nødvendigvis ikke trenger å ha noe med filmens midler å gjøre, kan det være spennende å ha det i bakhodet når en ser på filmer med lave budsjett.

3.1.4. Den forvirrende historien og misbruk av tid

Husets narrative struktur er i stor grad avvikende fra den strukturen en ofte finner i for eksempel den *klassiske Hollywood-modellen*. Dette med tanke på den påfølgende tredelte historie- og spenningsoppbygningen. Dette elementet kjennetegner den psykologiske grøsseren som en transnasjonal sjanger. Filmen har også til en viss grad tilhørighet til den overnaturlige filmen. Alt bunner i hovedpersonens psyke. Selv om det overnaturlige ikke er tilstede er den forvirrende fortellingen likevel like sterk i den som i *Huset*. Ved en gjennomgang av *Huset* er det flere markante trekk, som kjennetegner den norske psykologiske grøsseren, som sett i Andresen, og her vil jeg trekke frem noen av de mest tydelige. Det ulogiske og uforutsigbare og den umulige historien. Dette kommer til syne når publikum allerede har gjort seg kjent med *Huset* som hjemløst. Med bakgrunn i det at det utover den narrative utfoldelsen kommer det umulige. Hvor desorienteringen av tid og rom er sentralt.

Selv om psykologien er tilstede, da med tanke på bruken og misbruken av tid, er det også mye med *Huset* som skiller seg fra den norske psykologiske grøsseren. Dette avhenger mest av det faktum at store deler av filmen er av overnaturlig art, elementer en ikke kan forklare på en annen måte enn gjennom det overnaturlige.

Huset har ikke en helt vanlig narrativ oppbygning. Med det mener jeg at det utover i filmen kommer til syne elementer som viser til at tiden i den diegetiske virkeligheten ikke stemmer med vår virkelighet. Her mener jeg at det er flere tidslinjer i filmen som blir synlig for tilskuer. Det er etter at Fleiss springer inn i huset igjen at historien på alvor går i oppløsning. Han møter igjen Kreiner, men ikke den Kreiner han ankom huset med. Han gjenopplever på en måte den dagen han ankom huset. Forskjellen mellom de to tidslinjene er at radioen deres i denne tidslinjen fungerer. Og gjennom radioen hører de ordet skap, noe som spiller på det faktum at de tidligere i filmen fant en bit av en tysk uniform i skapet. Kreiner går dermed opp til skapet, mens Fleiss som vet hva som kommer til å skje protesterer. Kreiner åpner skapet, det er en liten jente der, han setter seg ned foran henne, hun drar ham inn, Fleiss springer ut av rommet. Når han springer bort fra skapet og mot trappen møter han igjen Kreiner fra sin egen tidslinje. Klimakset som nås i filmen er ikke av den vanlige typen. Det vil si, etter at tidslinjen blir synlig for Fleiss i det den bryter sammen, så stoppes dette med en gang han igjen møter Kreiner fra sin egen tidslinje. Det kan heller sees på som en avvikende spenningskurve. Noe som er vanlig blant psykologiske grøssere er at en nødvendigvis ikke får svar på alle spørsmål man har til en film, eller at det tar lang tid før det skjer.

Gjennom *Husets* narrative utfoldelse merker en som tilskuer at tiden skurrer, jo lenger ut i fortellingen vi kommer, jo mer uforklarlig blir elementet av tid. Et eksempel på dette er når Kreiner og Fleiss har fått nok av det fryktinngytende huset og ondskapen som finnes der. De pakker sammen og forlater huset. De vil heller stå ute i kulden, enn inne i varmen i det tomme skallet av et hus. Vi får inntrykk av at det har gått flere timer, men når morgenen igjen gryr så er de tilbake ved huset, de kommer seg ikke vekk. Denne sekvensen i filmen gir inntrykk av spesielt to elementer. For det første så spiller den på filmens tidsrom. For når de da går en kort tur inn i huset igjen har det plutselig blitt mørkt når de kommer ut igjen. De har ikke oppholdt seg svært lenge i huset, men det er likevel mørkt når de kommer ut. Kreiner ser da på klokken som viser at det er formiddag. Det andre elementet spiller på tilskuers og karakterens inntrykk av at de forlot huset, og gikk i motsatt retning i flere timer. Men

ankommer likevel huset ved morgengry. Dette spiller på det faktum at denne virkeligheten som egentlig er så lik vår egen, ikke er så lik. Etter at Fleiss til slutt greier å stikke av fra huset viser Max seg (en tysk soldat vi så mistet livet helt i begynnelsen av filmen.). Fleiss forstår at dette ikke kan stemme, men følger likevel etter Max, som går tilbake mot huset. Når han er ved siden av huset får tilskuer se et spøkelse, og Fleiss får øye på en liten jente som henger i en renneløkke, en kvinne står ved hennes side. Den lille jenta åpner øynene, og det vi får se er skremmende og kunstig. Dette fører til at Fleiss blir redd og springer inn. Denne sekvensen viser huset som en overnaturlig entitet både for tilskuer og Fleiss. Og det faktum at huset bruker noe kjent for Fleiss (Max), men samtidig noe ukjent, da Max i virkeligheten er død gjør at vi igjen ser huset som den onde entiteten.

Ting fungerer ikke som det skal, og husets mystiske krefter virker mektigere jo lenger ut i filmen en kommer. Utover i filmen blir uregelmessigheter i tid og rom tatt i bruk som virkemiddel. Man får inntrykk av at det er flere tidslinjer når de begynner å bryte sammen. Hva tilskuer tror er noe kjent for rollefigurene har blitt til noe ukjent. De ulike tidslinjene krasjer, og karakterene fra de ulike tidslinjene bytter plass, noe som fører til at den ene av karakterene har en større kjennskap til hva som foregår i huset enn den andre.

For det er en slags spøkelsesfilm, hvor huset er hjem søkt, men det er også et element av tid, eller forvrenging av tid. Ting er ikke som det skal være, og når de to endelig finner ut av det og stikker av fra huset er det allerede for sent. For når huset først har fått taket på deg, så er det ingen vei tilbake. Det får vi se i filmens siste scene, da de har stukket av fra huset og har gått ut til det fryktinngytende vinterlandskapet, men plutselig så står de utenfor huset igjen, og alt er som det var før de forlot det. Var de i det hele tatt levende da de kom til huset? Har de to tyskerne havnet i skjærsilden for å pine til frelse? Dette blir særlig synlig ved den siste narrative sirkelen. Når de den siste gangen har kommet tilbake til huset, innser Kreiner at alt håp er ute, det er ingen måte å komme bort fra dette. Fleiss vil at de skal gå, men Kreiner har gitt opp. Rune, som er noe annet enn menneskelig står bak Fleiss, Kreiner trekker våpen, det samme gjøre Fleiss og de skyter hverandre. Filmen går da gjennom alle rom vi som tilskuere har blitt introdusert til. Fra øverste rom i huset blir vi vist ut vinduet, hvor Kreiner og Fleiss igjen har ankommet huset, og tidslinjen er igjen brutt og påbegynt.

Forvirring og forvrenging av tid gir noe til filmen. Det bygger opp under hele stemningen i filmen, noe som er poenget med en «uncanny horror». Underveis i rulleteksten så får vi en slags historie omkring huset. Både før, under og etter krigen. Dette gjør at huset

likevel kan plasseres i en virkelighet ganske lik vår egen. Filmen plasserer seg igjen som en virkelighet. Gjennom *Husets* til dels umulige historie kan den plasseres sammen med de tidligere norske kinogrøsserne som en psykologisk grøsser.

Det mest elementære som kommer frem gjennom min analyse av *Huset* er at dette er en original, men klassisk grøsserfilm. Et viktig kjennetegn ved de såkalte *imitasjonene* er at de stort sett holder seg i nærheten av en velkjent sjangertradisjon. Andre eksempler på dette er *Skjærgården*, som en slags selvrefleksiv slasherfilm, med synlige bånd til sjangerforbilder som *Scream* (Wes Craven, 1996). *Dunderland* kan i relasjon til *Huset* forstås med begrepet *uncanny*, da ondskapen i filmen ikke blir borte ved filmens ende.

3.2. Den dypeste undergrunnen

“This uselessness through immediacy, much like porn, is what constitute the European underground and exploitation cinema. (Mathijs & Mendiks, 2004: 16).

Det vil si, elementet av det spontane oppgullet av den blodige, oppkuttete og nakne kvinnekroppen og den ejakulerende bøddelen (Selv om det i realiteten ikke er flere kvinnelige offer enn mannlige, blir det likevel rett å beskrive de sånn. Dette da det sjeldent er en kvinnelig gjerningsperson. Og når det er realiteten har kvinnen rollen som hevner). Selv om filmene fra den dypeste undergrunnen er spekulative har de likevel en form for moral. Som viser at det noen ganger er nødvendig med det som ofte blir sett på som ubrukelig, overflødig og eksplisitt.

For å kunne beskrive denne filmens higen etter det overdrevne og spektakulære, vil jeg vise til Linda Williams. For denne avhandlingen vil hennes viktigste bidrag være om pornofilmen gjennom boken *Hard core, Power, pleasure and the frenzy of the visible (1999)*. Her kommer det nemlig fram at *stagfilmen* har et fellestrekk med den *primitive filmen* (de første filmene som ble produsert), nemlig fokuset på den spektakulære hendelsen (Williams, 1999). Jeg velger å se dette i lys av den norske undergrunnsskrekken, da det spektakulære avbrekket også har en plass blant disse filmene. Der *stagfilmen* hadde som formål å vise det mystiske kjønnsorganet (ibid), har den dypeste undergrunnen i stor grad hatt behov for å vise ødeleggelsen av kjønnsorganet. Dette kommer jeg til å gå nærmere innpå gjennom analysen av *Hora*, men det jeg mener er fokuset på kjønnsorganet, blodet og den seksualiserte volden. Alt dette er «spektakulære» hendelser, som avbrekk i den narrative utfoldelsen. Freeland har

adaptert dette fra Williams og hennes forskning på pornofilmen mer rettet mot skrekkfilmen. Hun kaller disse avbrekkene for *numbers*, og beskriver de slik:

Numbers are heightened spectacle and emotion. They appear to be interruptions of plot – scenes that stop the action and introduce another sort of element, capitalizing on the power of the cinema to produce visual and aural spectacles of beauty or stunning power (Freeland, 2000: 256).

Videre så nevner hun flere sjangre som tar i bruk såkalte *nummer*. Det vil si elementer som på en eller annen måte stopper den narrative utfoldelsen i en periode. Her nevnes musikalen som utgangspunktet for denne måten å undersøke eksess på, men også pornofilmen og skrekkfilmen (ibid). Freeland mener at scener av overdreven vold er såkalte *nummer* i skrekkfilmen (ibid). Selv om dette blir beskrevet som eksess, betyr det ikke at det er ubetydelig. Freeland beskriver tre måter *nummer* fungerer i grafisk spektakulær skrekkfilm:

(1) they further the narrative, so are part of a film's form or structure; (2) they produce its central emotional and cognitive effects: dread, fear, empathy, awareness of the monster or of evil; and (3) they provide certain aesthetic pleasures that have to do with the audience's knowledge and appreciation of the genre (Ibid: 257).

Det er lett å gjenkjenne filmene fra den dypeste undergrunnen særlig i lys av sistnevnte funksjon, da det ofte er et nisjepublikum filmene fra den *dypeste undergrunnen* blir lagd for. *Eksess* er helt klart tilstede i den *dypeste undergrunnen*. Filmene en finner blant den dypeste undergrunnen er mer eksplisitte i sin framstilling av tema som gjerne finnes på overflaten. For det er ikke tema som nødvendigvis skiller den dypeste undergrunnen og imitasjonene, snarere hvordan de ulike filmatiske elementene framstilles. Det er snakk om det eksplisitte over det implisitte og de spektakulære *nummer*.

De norske skrekkfilmene fra den dypeste undergrunnen overtredet ofte det normale. Og tar gjerne i bruk *nummer*, kun for spetakkelets skyld. Med det mener jeg at filmene i større grad prøver å sjokkere tilskuer, for eksempel med tabubelagte områder. Noe en ser i *Inside the Whore*. En naken dame danser i et lysglimt på en scene, omsluttet av mørke. Hun avslutter dansen fremoverbøyd med bakenden vendt mot publikum. Lyset blir med ett skrudd på, og kvinnen blir sjenert og dekker seg til, da lyset ikke overlater noe til fantasien. Denne scenen er et frampek til resten av filmen –denne overtredelsen vil så absolutt ikke vil være den siste. Hvis en skal se på dette som et *nummer*, kan dette både sees i relasjon til den andre og tredje

forklaringen på hvordan disse numrene fungerer. Både med tanke på å gi tilskuer en følelse av skam, i tillegg som et totalt avbrekk fra det narrative for sjangerens skyld.

En annen scene som viser hvordan sistnevnte *nummer* brukes som virkemiddel er å finne i *O'hellige jul*. Filmen handler om en sosialarbeider som i litt for stor grad hjelper klienter som sliter som mest (kan kalle det aktiv dødshjelp). Den scenen jeg her vil nevne er ikke av de mest eksplisitte og grafiske, men en overtredelse i stor grad: etter at han har voldtatt og drept en kvinne, går han for å lage seg mat, han lager seg brødiskive med avokado, så det vil si at vi får se hele den sekvensen av at han lager en brødiskive, skreller en avokado, tar ut avokadosteinen, skjærer den opp, legger det på brødiskiva, for så å gå tilbake til rommet hvor den døde kvinnen ligger, mens han som eier leiligheten sitter fastbundet og redd å ser på mens sosialarbeideren spiser. Dette gir et nytt lag av det såkalte *nummer*, da det finnes avbrekk i scenen som allerede kan sies å være avbrekk.

Filmer som ikke er laget for å få innpass i kinoen, har få restriksjoner på innholdet. Samtidig, at skrekkfilmer får aldersgrense 18 år, er nødvendigvis ikke så ødeleggende som ved andre type kinofilmer. På grunn av at skrekkfilmen har et spesielt publikum, hvor en del av disse aktivt oppsøker de mest eksplisitte og spekulative. *Jigsaw (Spierig x2, 2017)* hadde aldri blitt distribuert som noe annet enn 18 årsgrense, da dette ville signalisert at de hadde forholdt seg til regler og restriksjoner for å holde aldersgrensen nede. Her kommer fremstilling til syne: fremstillingen i filmer fra den dypeste undergrunnen kjennetegnes ved at den er mer eksplisitt. Måten filmene fremstiller temaer og elementer er det som skiller disse filmene fra andre filmer.

“If societies are defined by the limits they place on personal behaviour, then acts of transgression are necessary to identify just where those limits lie” (Cline & Werner, 2010: xvii). Dette sitatet er tatt fra boken *From the arthouse to the grindhouse (2010)*, en antologi av tekster som omhandler exploitation-filmer. Jeg vil her igjen vise til aspektet ved det de beskriver som «transgression», altså *overtredelse* på norsk. «Significantly, films that exist outside of the multiplex mainstream often traffic in representation of such taboo breaking» (Ibid). Å bryte tabuer er viktig for den norske undergrunnsskrekken, da det ofte er overdreven fremstilling av det tabubelagte, om det er nakenhet, vold, eller absurditet. En film som i stor grad bryter med moralen på alle plan er *Inside the Whore*. Et eksempel på dette er en scene som utspilles som en audition. Intervjuobjektet sitter midt i en stor sofa, bak henne henger to plakater av Kiils tidligere film *Hora*. Hun sitter der og ser svært ukomfortabel ut når

regissøren, spilt av Kiil, sier at hun må ta av seg klærne, noe hun må gjøre for å få en rolle i filmen. Denne overdramatiseringen av den typiske slibrige regissøren med den enda mer slibrige auditionen, gjør at denne scenen fremstår klein og ubehagelig for tilskuer. De to Hora-plakatene gir også et ekstra element til filmen, da intervjuobjektet sitter midt mellom de to, en anmodning til tilskuer om hva regissøren tenker om henne.

Når filmene har drastisk færre midler er de lite attraktive og dermed åpenbart spekulative. Selv om større filmer (filmer med høyere budsjett) er spekulative i form av for eksempel seksualisert vold, blir de ikke i like stor grad sett på den måten, da de ofte er attraktive og skjuler det stygge. De er lavkulturelle, dermed eksplisitte og åpenbart spekulative, dette i motsetning til filmer med mer midler, som kan være like spekulative i sin fremstilling, men da det er mer penger lagt inn i det, ser det ikke så lite attraktivt ut, som det er vist til i sitatet nedenfor: «because of their ugliness they are also morally undesirable» (Mathijs & Mendiks, 2004: 16).

At filmene er spekulative, at de utnytter vold og sex i underholdningsøyemed er sant, men dette stemmer også for flere filmer som ikke er på utkanten av den middelkulturelle kinoen. I mine øyne er en av de mest forferdelige voldtekter fremstilt og formidlet til et bredt publikum. Dette er en voldtekt i TV-serien *Game of Thrones*, hvor en ung kvinne går fra å bli voldtatt til å samtykke. Det virker mer problematisk å fremstille voldtekt på denne måten, uten straff eller en form for moral. I boken *Vondt og vakkert (2007)*, viser Anne Gjelsvik til denne tilnærmingen. At den seksualiserte volden på en måte nesten kan bli usynlig gjennom at den har blitt konvensjonell (Gjelsvik, 2007: 137-138). Selv om det i filmer som *Hora* og *the Thrill of a Kill* er forferdelige voldtekter, er det også en moral i at publikum får en klar beskjed om at dette ikke er greit og at gjerningspersonen får straffen som «fortjent», i tillegg har man elementet av at disse lavkulturelle filmene aldri prøver å være noe annet enn akkurat det. Så filmene er spekulative, men nødvendigvis ikke i like stor grad problematisk, da de ikke skjuler noe ved ugjerningen. Så utnyttelsen av sex og vold til underholdningsøyemed er til stede, men det er også moralen.

Når jeg med min avhandling beskriver disse filmene fra den dypeste undergrunnen som eksplisitte, og kommer med en påstand om at dette ikke er vanlig blant de norske tidligere kinogrøsserne må dette utdypes, da dette til en viss grad kan være misvisende. Andresen sier at «slasherfilmen kjennetegnes av den frastøtende åpningen av kroppen, noen mer enn andre» (2016: 82). Der *Fritt Vilt* allerede tidlig i filmen viste et åpent beinbrudd, og

litervis med blod under det første drapet. Videre sier Andresen at «den norske kinogrøsseren som i størst grad har vist brutale angrep på kroppen er *Rovdyr*» (Ibid: 108). Sistnevnte film fikk 18års aldersgrense da den ble vist på kino, det ble begrunnet med at «Filmen er gjennomgående angstpreeget. Blodige scener og grufulle drap, gjør at den ikke kan vises med 15-årsgrense eller lavere» (Medietilsynet). Så *Rovdyr*, med sine blodige scener og grufulle drap, er i stor grad eksplisitt, så hva er det som skiller disse filmene fra de filmene som befinner seg i den dypeste undergrunnen? I korte trekk: seksualisert vold og tortur rettet mot tabubelagte områder.

Alle filmene i den dypeste undergrunnen, i hvert fall av de som er tatt med i denne avhandlingen, har en form for seksualisert vold. Voldtekt er noe en ikke så ofte finner blant de tidligere norske kinogrøsserne, det kommer kanskje av at en i liten grad finner dette i amerikanske skrekkfilmer som *Halloween* og *Fredag den 13*. Det kan virke som at gjerningspersonene ofte er aseksuelle.

Det jeg beskriver som «tabubelagte områder» betyr som oftest kjønnsorgan, noe som er en av hovedårsakene til at disse filmene så drastisk skiller seg ut fra de tidligere norske kinogrøsserne. Den tidligere norske kinogrøsseren er eksplisitt i den forstand at vi tenker på voldsskildringer og blodsutgytelse. Skrekkfilmene fra den *dypeste undergrunnen* på et annet stadium av det eksplisitte, nettopp gjennom den seksualiserte volden.

Det er seksualisert vold som skiller den dypeste undergrunnen fra både imitasjonene og kinogrøsserne.

I den dypeste undergrunnen finner vi undersjangre som rape-revenge, meta-mockumentary og slasher. Her er det også et større mangfold av sjangre, selv om de fleste av disse er en form for tortureporn, vi kommer tilbake til dette. Blant den dypeste undergrunnen er det også vanskelig å finne en lignende likhet som en ser mellom middelkulturens skrekkfilmer. Filmene finner for eksempel sted i landsbygd, skogen, by, eller et spesielt hus, eller landsdekkende (da med tanke på Juleblod). Dette spennet kan tenkes å være på grunn av at disse dette spennet av filmer kan avhenge av det at filmene ikke trenger å nå bredt. Noe som igjen gjør at de nødvendigvis ikke må spille på noe kjent for publikummet.

Skrekkfilmene fra den dypeste undergrunnen er alle eksplisitte gjennom den seksualiserte volden, dette på en annen måte enn hvordan Andresen (2016) beskriver slasherne fra middelkulturen som eksplisitte. Voldtekt er for eksempel nesten ikke-

eksisterende i slasherfilmen etter 1980-tallet (Clover, 1992: 154). Filmene er mer utbredte i formidlingen av torturen, og torturen utføres ofte på det tabubelagte området. Seksualisert vold gjør disse filmene mer eksplisitte, noe jeg skal gå nærmere inn på utover i kapitlet.

Filmen jeg etter hvert i dette kapitlet skal ta en næranalyse av er *Hora*. Denne filmen analyseres fordi den er en god representant for den dypeste undergrunnen. *Hora* er en rape-revenge-film, så jeg vil ta i bruk visse analytiske verktøy for å vise til hvordan denne samsvarer med de sjangerkonvensjoner man ofte finner i denne typen film. Jeg skal i hovedsak bruke Jacinda Reads tredelte metode for å analysere *Hora* og vise til sjangertilhørigheten. Denne tredelingen kommer av rape-revenge-filmens oppdelte narrative struktur.

En rape-revenge-film blir utgjort av tre deler: voldtekt, overgang og hevn. Disse tre delene er lett å kjenne igjen, og vil bli mer tydeliggjort gjennom Jacinda Read og hennes analyseverktøy for rape-revenge-film. I følge Read er den narrative strukturen man ser i rape-revenge-filmen en historie som som finnes blant flere sjanger.

Hendelsene voldtekt, overgang og hevn blir alltid etterfulgt av et sett med karakterfunksjoner som er henholdsvis gjerningsperson, offer og hevner (Read, 2000: 242). Gjennom Reads undersøkelse av rape-revenge-filmen kommer hun frem til disse fremtredende elementene, og hvordan disse hendelsene og karakterfunksjonene er i relasjon til hverandre (ibid). Elementene i rape-revenge-filmene later til å til dels være historisk betinget. Da Read går gjennom alt fra rape-revenge i stumfilmen til i den moderne filmen viser det seg at karakterfunksjonene til dels har ulike tilnærminger gjennom tiden (ibid). Noe fremtredende og interessant er at hevneren i rape-revenge-filmen før 70-tallet gjerne var en mann/familie, etter 70-tallet kvinnen selv, og utover 90-tallet så endret dette seg til at loven skulle hevne ugjerningen. Dette kan beskrives som tre funksjoner som har vært i endring gjennom tiden, primær, feilaktig og sekundær-hevner (ibid). Primær-hevneren er den som selv tar hevn for uretten som en ser i *Hora*. Feilaktig hevn er når offeret tar hevn på feil person. Sekundær er når noen andre tar hevn.

3.2.1. Hora



Hora er en film som omhandler Rikke (Isabell Vibe), en forfatter som drar tilbake til sitt barndomshjem på bygda for å skrive ferdig en bok. Ikke lenge etter at hun ankommer så begynner en gjeng med mannfolk å bli påtremgende. Utover i filmen blir Rikke gruppevoldtatt, noe som setter i gang en utilbørlig, blodig og spekulativ hevnaksjon, som tilskuer til dels går god for. Denne historien er en klassisk filmfortelling om hevn, som gjennom *I Spit on your Grave* ble til noe instinktivt og bart. Med det mener jeg at ved denne filmen er den velkjente historien om hevn plukket fra hverandre til noe primitivt. *I Spit on your Graves* narrative struktur blir anerkjent som det narrative paradigme for rape-revenge-filmen (Brick, E., 2012: 94). *Hora* benytter i stor grad av en metafilmatiske tilnærming til 70-tallets sjangerfilmer noe som kommer til syne gjennom hele filmen. Dette gjør at selv om *Hora* er bygd opp på samme måte som *I Spit on your Grave*, så har den en viss distanse. Dette gjennom de stilistiske valgene som blir gjort for å vise skillet mellom voldtekten og hevnen, noe som viser at selv om historien er den samme, så blir de filmatiske elementene brukt på en annen måte. Dette både når det gjelder klipping og redigering, i tillegg til de svært karikaturbaserte karakterene som er en del av det filmatiske universet. Særlig filmrullgrepet som blir brukt som virkemiddel på det ubehagelige.

Denne analysen er ment som en tilnærming til å plassere denne filmen i en sjanger og trekke ut visse elementer som spiller på de samme virkemidlene som de andre filmene fra den

dypeste undergrunnen. *Hora* spiller på den narrative strukturen til *I Spit on your Grave*. Så jeg vil dermed se på det stilistiske aspektet ved sjangerens oppdeling, istedenfor som en norsk variant av sjangeren. At filmen ikke nødvendigvis spiller på noe typisk norsk er noe den har til felles med flere av de andre filmene fra den *dypeste undergrunnen*.

Jeg vil først ta opp et element som viser hvordan *Hora* forholder seg til tanken om en realistisk virkelighetstilnærming. Det påfallende at av de tre innbyggerne vi ser i filmen, er det kun en som snakker norsk, en er dansk og en snakker svensk. Denne måten å tilnærme seg vår virkelighet på er ikke vanlig blant de tidligere kinogrøsserne, eller film på norsk kino i det hele tatt. Dette er et element som gang på gang kan få tilskuer ut av filmens diegetiske virkelighet.

The revenge of the woman on her rapist, and the revenge of the city on the country. Although, some films of the genre work on the male-female axis only, and some concentrate on the city-country axis, a striking number are hybrids, combining the two in ways which suggest that the connection is more than casual (Clover, 1992: 115).

Hora kan sies å følge begge aksene som Clover beskriver ovenfor. Allerede i begynnelsen får vi inntrykk av at de tre mennene har lite respekt for kvinner. Og utover i filmen. Under voldtekten sier John (Kenneth Falkenberg) til Ronny (Gaute Næsheim) at det er «sånn byjenter liker det», og at det er «sånn byjenter viser at de liker det» (sistnevnte blir sagt når Rikke stritter imot). Med det kommer bygd/by-aspektet fram.. Bygd/by-aspektet er i *Hora* likevel en liten skala, da det begrenser seg til de tre gjerningspersonene.

Filmene åpner med voldtekt og drap av to tenåringsjenter, som senere viser seg å være søsteren til Rikke. Dette introduserer tilskuer til hva vi kan forvente for resten av filmen.

3.2.2. *Hora* som rape-revenge-film

I *Hora* er det stilistiske skillet mellom voldtektsekvensen og hevnssekvensen markant. Som nevnt tidligere er en rape-revenge-film delt i tre ulike narrative hendelser: voldtekt, overgang og hevn (Read, 2000: 241). Der skillet mellom de ulike sekvensene ofte innebærer skiftet mellom hendelsene i seg selv. Det vil si, med eksempel i *I Spit on your Grave*, når den siste voldtekten er ferdig og Jennifer får karret seg tilbake til live begynner den nye sekvensen. Kun med bakgrunn i hendelsesforløpet. I *Hora* er dette skillet markant på en stilistisk måte. For det første har filmskaper med viten brukt to ulike kinematografer for å skille mellom de to sekvensene (sett i ekstramaterialet på DVD av *Hora*). Noe som er svært

synlig, da med tanke på voldtektssekvensen og hevnsekvensen. Overgangen derimot er kun i hendelsesforløpet. Med det mener jeg at det ikke er et stilistisk skille som viser denne delen av filmen.

Tilnærmingen *Hora* kan virke å ha til rape-revenge som undersjanger er av en selvrefleksiv art. For selv om denne undersjangeren (med røtter til 70-tallet) og *Hora* deler den samme narrative strukturen, har *Hora* i større grad en overdreven tilnærming til de ulike sekvensene. Inndelingen gjøres veldig tydelig gjennom ulike filmatiske virkemiddel. For i likhet med *I Spit on your Grave* har også *Hora* hendelsene voldtekt, overgang og hevn. Forskjellen er hvordan de ulike filmene belyser de tre delene. I *Hora* belyses de i større grad av filmatiske virkemiddel, enn med *I Spit on your Grave*, som kun baserer seg på hendelsesforløpet. De deler likevel tilnærmingen til hevnsekvensen som en mer grafisk del av filmen.

Så det jeg vil gjøre når jeg går nærmere inn på de ulike sekvensene av den narrative strukturen er å vise til de filmatiske virkemidlene som blir brukt for å belyse de ulike delene som kontraster. Med det får jeg på en bedre måte beskrive og belyse de ulike filmatiske virkemidlene. Med de gjenkjennbare elementene tenker jeg i hovedsak på overtredelsen fra det normale, seksualisert vold og tortur rettet mot kjønnsorganet.

3.2.3. Voldtekt og skjult vold

Formålet med *Hora* er ikke fremstilling av voldtekt, men snarere at handlinger får fatale konsekvenser. Grunnen til at jeg sier det er at voldtekten ikke er et mystisk element. Det er ikke en hendelse det bygges opp mot på den typiske måten. Allerede tidlig i filmen får vi et fremtidsklipp av at Rikke blir voldtatt av Rikkard (Eik Ommedal) over en stein. Med det er publikum forberedt på hva som kommer. Det er ikke som en klassisk skrekkfilm med en typisk spenningsoppbygning: musikken, stemning og hendelser tilsier at noe skummelt kommer til å skje. Dette gjør publikum venter i spenning, og gleder seg til klimakset/målet.

Det er tre voldtekter i filmen, som varer i om lag ti minutter tilsammen. Alle disse scenene har lange tagninger uten mange kutt. Bruken av lange tagninger i filmen gjør stemningen ubehagelig, da en aldri får en pause fra gjerningsøyeblikket. Gjelsvik har vist til lignende tilnærminger til voldtekter i to rape-revenge-filmer: *Baise-moi* (Virginie Despentes, 2000) og *Irrevericible* Gaspar Noé, 2002). Her beskriver hun det faktum at de lange tagningene i tillegg til fastlåsnings av kameraet ikke gir tilskuer noen frirom fra akten (Gjelsvik, 2007: 139).

Måten fremtidsklippet av voldtekten av Rikke vises i filmen er at lyden forvrenges og bildet blir kornete, deretter skjer det ubehagelige. Denne forvrengingen av lyden og at bildet blir kornete er filmens forvarsel på at noe fælt kommer til å skje. Dette blir gjort gjennom de samme knepene en ser i første del i filmen, som jeg nevner tidligere: avbrekkene fra det narrative: disse avbrekkene blir synliggjort når bildet går over i en filmrull som brenner, et simulert bilde av en analog film hvor det står at en må skifte filmrull eller et forvrengt bilde som blir satt i gang av at en analog filmmaskin slås av og på. Så selv om det gjennom *Hora* spilles på en realistisk stil/virkelighetstilnærming, er det i tillegg grep gjort med iscenesettelsen (med tanke på redigering og klipp av film) som gjør at en fort ramler ut av filmens diegetiske virkelighet. Med disse avbrekkene får tilskuer alltid beskjed om at dette faktisk bare er en film. Den er ikke sømløs, noe den klassiske filmen ofte er.

Voldtekten begynner relativt sent i filmen, selv om vi tidlig har fått et innblikk i hva som vil skje. Den begynner med at noen banker på døra og Rikke går for å se hvem som er der. Lyden blir med en gang rar og forvrengt og vi hører ikke lenger den diegetiske lyden, kun en forvrengt pipelyd. Rikke prøver å holde igjen døren, men de tre mennene stormer inn. Lyden går igjen tilbake til normalen, før den første voldtekten begynner, da går lyden igjen over til noe forvrengt og ubehagelig.

Et element som er tydelig i den første delen av filmen, voldtekts-delen, er at ydmykelse blir brukt for å framskaffe det ubehagelige. Allerede når Rikke ankommer den lille bygda blir hun møtt av plystring og ubehagelige tilnærminger av bygdefolket. Selv om denne sekvensen ikke har svært grafiske og eksplisitte scener, betyr ikke det at den er mindre ubehagelig enn hevnssekvensen. Det at volden i voldtektssekvensen er mer skjult for tilskuer enn hva som er saken i hevnssekvensen, gjør at det føles slemt. På en måte kan en som tilskuer føler seg lur, med bakgrunn i at volden blir skjult.

Det er ikke spesielt eksplisitte, grafiske - voldsscener i første del av filmen, men voldtektsscenene er veldig synlig og ubehagelig, med bakgrunn i lange tagninger. Ubehaget skapes av selve uttrykket og følelsen som reflekterer tilskuer. I voldtektsekvensen utgjøres scenene av lange tak, og lite bruk av klipp. Voldtektsscenene av Rikke er ikke filmens hovedfokus. Noe som også kan sees med bakgrunn av at vi får innsyn i voldtekten tidlig i filmen (Dette gjennom bruddstykker som dukker opp mellom at 8 mm filmruller må skiftes/brenner opp). Hevnssekvensen er veldig detaljerte og er svært eksplisitt i sin framstilling, noe som viser skillet mellom de to sekvensene svært godt.

Et viktig aspekt ved min analyse av voldtektssekvensen er hvordan volden blir skjult fra tilskuer. Med det viser jeg for eksempel til en scene som foregår rett etter siste voldtekt. Bildet går over i svart/hvitt, Rikke ligger på sofaen bevisstløs. Rikkard sparker sofaen overende, når den smeller i gulvet, så kommer fargene tilbake. Rikke ligger bak sofaen, utenfor tilskuers synsfelt, og Rikkard og John begynner å sparke henne.

. Vi ser ikke eksplisitt at de sparker Rikke, vi vet det kun med bakgrunn i lydene og bevegelsene av det vi ser av Rikkard og John. Rikke kommer igjen tilbake til kameras synsvinkel, etter at de to har sparket seg ferdig.

3.2.4. Overgang, utilbørlig hevn og eksess

Det mest markante og viktige ved filmen, er hvordan Rikke går fra å være en helt vanlig kvinne, til å bli en kaldblodig hevnsøker med et tomt blikk. Hora, begrepet som går igjen i filmen, blir brukt som et skjellsord for å uskadeliggjøre en sterk kvinne. Etter voldtekten så forvandles Rikke til «Hora», en karakter som strengt tatt kan beskrives som en helt ny karakter. Det er ikke lenger Rikke, men en kvinne ødelagt av menn, som velger å ta igjen.

I *overgangen* blir en ny karakter skapt, med et tomt blikk og hevn som eneste motivasjon. Vi får se forberedelsene til den «nye karakteren» Hora. Hun går i skuret, og kapper av løpet på en hagle. Hun finner et jernrør, pakker sandpapir i det og presser det opp i skjeden. Disse elementene av forberedelsen til Hora gir et innblikk i hva som vil komme, og henter til hvordan det vil skje. Sandpapiret i skjeden har en slags sjokkerende, samt lattermild effekt på tilskuer. Denne absurde tilnærmingen til hevnen er filmens essens. Det gir en absurd tilnærming til vold og besudling under hevntoktet. Voldtekten av Rikke var rett frem ubehagelig, uten mye utbrodering. Volden Rikke påfører de andre er mer «fiksjonell». Alt er i større grad overdrevent, med blodytelse, innvoller og dekapitasjon av penis; torturen er mer rettet mot kjønn, og tilskuer blir rettet mot kjønnnet. Det er lite som er skjult, da med tanke på torturen. Men det viktigste her, også som er et element som ofte finnes/er til stede i disse filmene er nettopp torturen mot kjønnnet, en mer målrettet tortur mot «tabubelagte områder».

I *I Spit on your Grave* går Jennifer (Camille Keaton) gjennom en form for rehabilitering etter voldtekten. Hun dusjer, teiper sammen boken sin (som gjerningspersonene rev i stykker), og sist men ikke minst, hun drar til kirken for å si unnskyld. I *Hora* markeres overgangen noe mer filmatisk overflødig. I *I Spit on your Grave* ser vi en kvinne i restitusjon.

Det er fortsatt Jennifer, hun er fortsatt menneskelig, men tar hevn uten å blunke. Under overgangen i *Hora* går Rikke fra å være en helt vanlig kvinne, til å bli en hevner. Hun går ikke i kirken, men i skuret ved huset sitt. Overgangen i *Hora* er Rikkens opprustning til hevnen, det er her hun kutter hagla og gjør forberedelsene sine. Under hevnsekvensen er Rikke nesten ikke menneskelig (når hun går ser det ut som hun flyter, dukker plutselig opp samt forsvinner igjen og det er lite dialog).

Her vil Freelands begrep *grafisk skrekk* bli brukt, dette for å belyse såkalt visuell eksess i *Hora*. «Those that blast the viewer with graphic gory visual excess» (Freeland, 2000: 241). Eksess er i denne forstand filmatiske elementer som på en eller annen måte ikke er en del av det narrative hendelsesforløpet, men er likevel viktig for filmens helhet.

«As the numbers take over, narrative and emotions are subordinate to spectacle as a goal in its own right» (ibid: 262). Som tidligere nevnt, at dette blir beskrevet som avbrytelser i det narrative, betyr ikke at det aldri er nødvendig. Det narrative og de eksessive avbrekkene jobber sammen mot den narrative utfoldelsen. For *grafisk skrekk*, og med tanke på *Hora*, spiller de såkalte *numrene* en viktig rolle for filmen som rape-revenge.

I *Hora* er det ikke kun bruk av eksess for det grafiske, men også med redigeringen, da for eksempel bruken av filmrullknepet. Selv om dette er et filmatisk element som ikke gir noe som helst til filmens narrative utfoldelse som sådan, er det viktig for ytre faktorer. For filmrullgrepet i *Hora* spiller på elementet med at denne filmen er en hyllest til 70-tallsfilmen (noe som i grunn også kan beskrives som *nummer* i Freelands sistnevnte punkt angående publikums kunnskap og verdsettelse av sjangeren). Det er også en film lagd av og for tilskuere med spesielle interesser for *grafisk skrekk*, og sist men ikke minst, viser dette igjen hvordan *Hora* spiller på meta-elementet.

Det er i hevn-sekvensen tyngdepunktet i filmen befinner seg. Det er også her filmens moral kan «skimtes». Selv om dette er en ubehagelig og spekulativ film, blir det feil å si at den ikke har en moral. Denne delen er mer innholdsrik med tanke på redigeringsteknikker, det er hyppigere klipping osv. I del en, voldtekts-delen, har jeg vist til tidligere hvordan det er lange tagninger, da spesielt med eksempel i voldtekten utført av politimannen. Dette er noe som drastisk endrer filmen (dette med hyppigere tagninger og klipping osv.). Dette er og sekvensen som gjør at voldtekten trengs i filmen, publikum går på en måte god for hevnaksjonen, da voldtekten var synlig i begynnelsen av filmen.

I *Hora* er hevnsekvensen den mer grafiske delen av filmen. Dette kan også sies om sjangerforbildet *I Spit on your Grave*. Her kommer filmens moral til overflaten. I første del av filmen er det lange tagninger og tatt i bruk lite artefakter hva det gjelder redigering og klipp. I denne sekvensen er det hyppig klipping og i større grad tatt i bruk artefakter hva det gjelder redigering. Kan også skimtes lange tagninger visse steder i denne sekvensen, men dette stort sett bare for å dvele på den ødelagte kroppen til gjerningspersonene.

Rikkens hevn er en mer brutal og grafisk del av filmen. Rikkens hevntokt er langsom, blodig og gjennomtenkt.

Den første som får gjennomgå er Ronny, den psykisk utviklingshemmede. Vi blir her rettet mot de blodige innvollene og fokus på det ødelagte kjønnsorganet er markant.

Bildet av det ødelagte kjønnsorganet blir fremstilt i detaljert plan for tilskuer, gjennom en slags montasje av hevnen til Rikke. Rikke gir Ronny oralsex, for så å gå over til samleie. Vi ser fort at Ronny går fra et smil til avsky, og vi forstår fort hvorfor (i overgangen ser vi Rikke putte et jernrør med sandpapir i skjeden). Vi får dermed se sandpapirets jobb på penis til Ronny i en montasje som bytter mellom Rikkens ansikt, Ronnys ansikt og en penis med påfølgende skrapelyd.

Hevnen på Ronny kan også være eksempel på en høyere frekvens av klipping og redigering i denne sekvensen. Da for eksempel med nevnt montasje av penisskraping og samleie.

Den neste på lista er Rikkard, politimannen. Han er (muligens) ute på oppdrag, mens hun kommer gjennom skogen. Det er en kompis som ser henne først og spør om det ikke var den «fitta» han pulte i går (mannen blir spilt av Reinert Kiil). Mannen er den første som blir skutt, for deretter Rikkard. Hun kommer bort til Rikkard, og flere skudd blir fyrt av. Han besvimer og når han våkner igjen hører han en bil starte, han har tau rundt seg, og bilen begynner å dra ham etter seg. Når Rikke har kommet frem til hytta, er Rikkard blodig og jævlig, men levende. Rikke er i hytta og henter bensin og tømmer det over ham. Hun starter bilen, og kjører den litt fra ham, før hun tenner seg en sigarett og kaster den på Rikkard, vi ser Rikkard i flammer, mens Rikke kjører fra ham.

Politimannen er blodig, men ikke død, han spør om hun er syk og kaller henne igjen en hore. Hun sikter på ham, skyter ham i brystet blir svart/hvitt (01.15.00), han er ikke død, skyter han i penis, blir da farger igjen (01.15.42), skyter igjen, spruta blod, men han lever

fortsatt, han våkner da har han tau rundt seg og han hører en bil, blir dratt etter bilen når hun kjører, vi ser han henge etter, blodig, hører filmpip (01.17.00) når hun stopper bilen, vi ser politimannen som henger fast i bilen, han er blodig og oppskrapet, han prøver å sette seg opp, støtter seg til bilen, Rikke kommer ut med bensin? Og tømmer det over ham, hun kjører bilen lenger fram, tenner seg en røyk og kaster den på politimannen, for deretter å kjøre, vi ser han liggende igjen å brenne.

I hevnen på John er det tatt i bruk ulike virkemidler. For det første er det og her fokus på kjønnsorganet, ødelagt som sådan. I tillegg til at filmrullgrepet blir brukt i stor grad, større enn i resten av filmen. I denne sekvensen tar filmrullgrepet i større grad over tilskuers oppmerksomhet. Det blir et totalt brudd i filmens narrative gang. Det vil si, vi ser at Rikke og John står på badet, plutselig hører vi det velkjente filmpipet, før bildet begynner å skurre. Dette skjer igjen, og bilde dras oppover i større grad. Plutselig dras bildet helt opp, skjermen blir grå og det står «filmrull mangler» med påfølgende musikk som bryter med filmens handling. Det neste vi ser er John stående i dusjen, han smiler med øynene lukket. Vi får se at Rikke drar fram hagesaksa, som allerede har blitt brukt en gang i løpet av filmen, det neste vi ser er Johns ansikt som plutselig skifter uttrykk. I takt med et kutt i filmen, kutter Rikke penis av John. Rikke står på kne foran ham, vi ser at penis henger i en tynn tråd, han siger ned på gulvet.

Alle scenene jeg har beskrevet som til en viss grad har betydning for denne analysen kan sees på som eksess, men ikke ubetydelig. Såkalte *nummer*, avbryter ofte historiens narrative utfoldelse, men med *Hora* er det på en måte en del av denne utfoldelsen. Filmene hadde ikke vært interessant uten de eksessive elementene, eller såkalte *nummer*. For den *dypeste undergrunnen* kan det virke som at disse eksessive overtredelsene fra det normale er et viktig aspekt for filmene. De bryter med den såkalte middelkulturelle filmen en så ofte finner på den norske kinoen og i den norske filmkulturen. Og som *Hora*, så spiller de ofte på en kjennskap til for eksempel filmens sjangerforbilder.

Når jeg videre begir meg på kapittel fire er det passende igjen å vise til Ytreberg angående middelkulturen: «Dermed blir den (middelkulturen) svært tilbøyelig til å ese ut, den blir ikke om heldekkende så utstyrt med en gravitasjonskraft få deler av kulturen helt kan fri seg fra» (Ytreberg, 2004: 9). For det som skjer videre med undergrunnsskrekken er at den til dels får en plass på den norske kinoen. Filmene jeg her har analysert og de fleste av filmene jeg nevner gjennom beskrivelsen av den *dypeste undergrunnen* har ikke fått en plass på kinoen.

De er fortsatt å finne på utsiden av middelkulturen og den norske kinoen. Men filmer som har kommet ut i 2017, som har likhetstrekk til filmene fra den *dypeste undergrunnen*, har fått en plass på kinoen. Disse likhetstrekkene er det som kjennetegner disse filmene, noe jeg vil gå nærmere inn på i kapittel fire. Det jeg mener her er den såkalte dårlige smaken, den seksualiserte volden og fokus på ødeleggelse av kjønnsorgan.

Jeg vil ta med meg visse kjennetegn ved undergrunnsskrekken for å videre vise til hvordan den nå kanskje får ta del i den norske middelkulturen.

4 Fra undergrunnen til overflaten

Filmer som dette har ingenting på kino å gjøre, og det faktum at det bare blir flere og flere av dem på norske kinoer sier mye om staa i den hjemlige filmoffentligheten anno 2016 (Aksel Kielland, 2016).

I det fjerde kapittelet kommer jeg til å vise hva hvordan ting forandrer seg med den norske undergrunnsskrekken. Dette gjennom å innta den middelkulturelle visningsarenaen. Det jeg vil ta fatt i med dette kapittelet er nemlig undergrunnsskrekkenes vei til overflaten og hva dette kan si for den norske kinoen. Med dette mener jeg reisen til en type film som aldri før har fått innpass på den norske kinoen før etter den landsomfattende digitaliseringen. Vi kan se at det har vært et sporadisk antall skrekkefilmer fra undergrunnen på kino siden digitaliseringen av kinoen. Det begynte med distribusjon på utvalgte kinoer, noe som er saken for *Dunderland, Blåtur og Grendel*.

«During the course of the year, it is not uncommon to see the films of the underground cinema pop up into mainstream exhibition. Usually these presentations are limited in scope. Their commercial runs are generally not well promoted, do not last very long, and barely register a blip on the proverbial radar. On some occasions, their emergence even bring on hostile results from critics unwilling to cut these films any slack» (Hall, 2004: 213-214).

Det er ikke helt fjernt at undergrunnens filmer fra tid til en annen har poppet opp på kinoer i USA (Hall, 2004: 213-214). Hall viser til at det på 90-tallet var visse distributører som valgte filmer fra undergrunnen som en del av sitt film-repertoar (ibid). Grunnen til at jeg viser til dette er for å vise at tilfellet med en og annen undergrunnsskrekke på kino ikke er så spesiell. Det som er spesielt er at filmene ikke bare blir vist på visse kinoer, men at de får en landsdekkende kinodistribusjon. Det norske kinosystemet har gjort at Norge med dette også får en enestående form for undergrunnsskrekke, med det faktum at de norske filmene inntar kinoen på et ordinært prinsipp. Så at skrekkefilmer fra den norske undergrunnen får delvis kinodistribusjon er spesielt i en norsk kontekst, men ikke for land som har hatt en undergrunn over en lengre periode. Det spesielle med den norske undergrunnsskrekken nå er at de ikke bare blir vist på et par kinoer over en svært kort periode, men at de faktisk får en ordinær og landsdekkende kinodistribusjon.

I en norsk sammenheng er dette noe nytt. Det er ikke snakk om rett-på-video-filmer i vanlig forstand, men filmer laget for å bli distribuert ved siden av. Noen filmer har som nevnt vunnet innpass på et mindre antall kinoer, og en betydelig del av denne nye randsonekulturen imiterer middelkulturens kunstneriske idealer, men samlet sett representerer denne nye digitale spillefilmen noe helt nytt her i Norge (Iversen, 2015).

Det at filmene distribueres ved siden av er i endring. Noe dette kapittelet kommer til å undersøke. Så hva er det dette fenomenet egentlig innebærer? Mitt fjerde og siste kapittel, vil være en aktualisering av hva jeg har gått igjennom med mitt prosjekt. De lavbudsjetterte uavhengige skrekkefilmene jeg kaller undergrunnen får en ordinær plass på kinoen.

4.1 Konsekvensene av endringene knyttet til den norske modellen

Som nevnt tidligere var det norske kinosystemet enestående. Dette i hovedsak med bakgrunn i at 80-90 % av de norske kinoene var kommunale. 2013 ble året med de store forandringene: SF-kino og Egmont, kom for alvor inn på det norske kinomarkedet og står nå for 55 % av markedsandelen (kilde). Utenlandske krefter har dermed tatt en stor del av det norske kinolandskapet, noe som til en viss grad ble problematisert. Dette for det meste med bakgrunn i den norske kinoen som en «public service», som nevnt tidligere. «Norge – med sitt unike, kommunale kinosystem – har aldri hatt noen art cinemas, og har heller ikke hatt det samme behovet for dette, nettopp på grunn av det vi har kalt den kommunale «public service»-kinoen» (Asbjørnsen & Solum, 2012). Den norske kinoens mangfoldige filmrepertoar var med på å gjøre det norske kinosystemet spesielt, men når private, utenlandske krefter kom for alvor inn i det norske kinomarkedet, var det nettopp dette som sto i fare. Det kan virke som at det var dette aspektet de var redde for: det at den norske kinoen gikk fra et mangfoldig filmtilbud uten tanker på profitt, til et filmtilbud kun med fokus på det.

Om dette har skjedd i 2018 er uvisst, da det ikke i stor grad er undersøkt hvordan kinotilbudet har forandret seg etter det store skiftet i 2013. Det kan også være vanskelig å fastsette hvilke hendelser som har forårsaket hva, da det har kommet flere politiske føringer som kan ha hatt innvirkning på filmrepertoaret på kinoen.

Kulturdepartementet (med Thorild Widvey i spissen) velger å heve kravene til etterhåndsstøtten i 2015, fra 10000 til 35000. Det er en kjent sak at flere i filmindustrien er kritiske til at etterhåndsstøtten automatisk slår inn ved 10000-merket. Ifølge Asle Vatn,

styreleder i Virke produsentforening, blir det laget for mye norsk film. Filmer som ifølge ham selv produseres med bakgrunn i at de vil nå grensen for etterhåndsstøtte (Suvatne, 2015). En av grunnene til at dette er problematisk er at potten for etterhåndsstøtten går utover forhåndsstøtten. Noe som er begrunnelsen for denne hevingen av etterhåndsstøtten i det hele tatt. Det vil si, med bakgrunn i Ryssevik-rapporten ble det anbefalt å heve nettopp etterhåndsstøtten, for å unngå risikoprojekter, som kun jobber mot å nå kravet til etterhåndsstøtte (Tobiassen, 2015).

Det kan virke som at det både var positive og negative konsekvenser av at kravet til etterhåndsstøtten ble hevet. For som nevnt, så er potten for etterhåndsstøtten den samme som for forhåndsstøtten, noe som gjør at hvis det går bra for norsk film et år, så kan dette resultere i mindre støtte året etter (Tobiassen, 2015). Dermed, når kravet heves fra 10000 til 35000 får færre filmer etterhåndsstøtte. Som vist i artikkelen i *dagens næringsliv*: hvis kravet til etterhåndsstøtten hadde slått i kraft året før så ville det resultert i at fjorten av filmene som fikk etterhåndsstøtte, ikke ville fått det (ibid).

Et punkt i kravet til etterhåndsstøtten er at filmer som er av høy kunstnerisk verdi kan få støtte uten å oppnå 35000 besøkende. Filmen må da treffe alle fire punkter i det de kaller kulturtesten; *1. manuskript eller litterært forelegg er originalt skrevet på norsk eller samisk, 2. Hovedtemaet er knyttet til norsk historie, kultur eller samfunnsforhold, 3. Handlingen utspiller seg i Norge eller et annet EØS-land, 4. Verket har et vesentlig bidrag fra opphavsmenn eller utøvende kunstnere bosatt i Norge eller et annet EØS-land (NFI)*. Om noe har skjedd på bakgrunn av denne endringen, om det er positivt eller negativt, er i liten grad undersøkt.

Med digitaliseringen av den norske kinoen var det flere elementer som ble modernisert, og noe som spesielt har vært med på å forandre Film-Norge er digitaliseringen av distribusjonen som fulgte med digitaliseringen av kinoen.

Mitt prosjekt omhandler jo selvfølgelig ikke denne «kvalitetsfilmen» eller kunstfilmen, ei heller vil jeg prøve å legitimere denne undergrunnsskrekken som noe likestilt, da dette til dels har skjedd gjennom forandringene blant film-Norge vi har sett de siste ti årene. Dette blir nevnt da disse filmene Vatn nevner som problematiske, det at det er for mye, kan nok tenkes å være filmene jeg skriver om her. Det vil dermed si at det å heve kravet for

etterhåndsstøtte har muligens gjort noe med tanke på mellomfilmen, men for undergrunnsskrekken og de lave budsjettene har ikke dette hatt innvirkning.

Endringene knyttet til det norske kinosystemet, da med tanke på digitalisering, men også privatisering, kan sies å ha hatt en stor innvirkning på fremveksten av fenomenet jeg her adresserer. Digitaliseringen gjorde filmens vei til kinoen kortere. Og etter at kinoen fulgte etter på digitaliseringsfronten, var det mye enklere å få en film på kino. Det viser seg at det er enklere for en digital film i en digital verden. Digitaliseringen gjorde også en affære som en gang var svært kostbar, billigere, da det ikke lenger var nødvendig med de analoge kopiene. Det at kostnadene knyttet til kinodistribusjon har sunket så drastisk kan virke som å være en av hovedårsakene til at vi nå oftere ser lavbudsjetterte filmer på kino, da dette gir en mindre risiko både for film/produsent/filmskaper.

Etterhåndsstøtten ble opplagt til for å belønne filmer som prøvde å nå et bredt spekter av publikummet. Den tilsa at hvis filmen fikk en publikumsoppslutning på 10000, ble etterhåndsstøtten automatisk satt i gang. I 2014-2015 ble det satt spørsmålsteget ved nytten av denne etterhåndsstøtten, når kravet var så lavt. Det ble sagt at de fleste filmer greier å karre til seg en publikumsoppslutning på 10000 (Suvatne, 2015). Dette gjorde at kravet ble hevet fra 10 000 til 35 000 besøkende i 2015. Filmer som hadde fått statlig støtte, og var en såkalt *kvalitetsfilm*, kunne få etterhåndsstøtten uvilkårlig av besøkende. Vogts *Blind* (2014) og *1001 gram* (Bent Hamer, 2014) ville for eksempel ikke fått etterhåndsstøtten automatisk. Dette skapte uråder i film-Norge. Selv om det ble forsikret om at kvalitetsfilmen ikke ville lide under denne hevingen, ble fortsatt en usikkerhet fremtredende. Noe som særlig kom av at disse filmene ofte avhenger av private investorer, noe som er vanskelig å anskaffe for denne type film fra før av, og da særlig når usikkerheten omkring det å nå kravet til etterhåndsstøtten ble mer framtrædende (vis til artikkel i avis).

Bakgrunnen for denne hevingen var at det ble produsert for mye norsk film som trakk til seg for lite publikum (Suvatne, 2015). For «de fleste norske filmer får karret til seg et besøkende på 10 000» (ibid). Så det blir sagt at formålet var å heve kvaliteten i norsk film. Det kan derimot virke som at det helle er snakk om å heve publikumsvennligheten i norsk film. For uavhengig om at det finnes andre avtaler for den såkalte kvalitetsfilmen, som har et større fokus på det kunstneriske, så er faktum der at den må gjennom en kvalitetssjekk (ibid).

4.2. Kinoen som meningsskapende institusjon

I Europa har kinoen alltid vært et kulturpolitisk lokkemiddel for bosettere, fra myndighetenes side (Jørgen Stensland, 2008: 182). Dette er saken i stor grad for Norge og norske myndigheter. Den norske kinoen har alltid vært et kulturpolitisk verktøy for Norge. Det kan en se allerede i 1918, når kommunene valgte å ta over all drift av kino. Selv om dette i størst grad var på bakgrunn av økonomisk gevinst av kinodrift, var det også med bakgrunn i en sjanse å danne det norske folk med hjelp av film (Solum, 2008: sidetall). For etter de økonomiske og sensurbaserte aspektene, lå likevel det kulturpolitiske i bunn.

Kinoen som en kulturell institusjon står sentralt blant det norske folket. Særlig med tanke på at kinoen i stor grad har vært alene om å formidle film til det norske folk. Med det mener jeg selvsagt at fjernsynet ikke kom på banen før i 1960. Det tok rundt 20 år før flere kanaler kom på banen, da henholdsvis i 1988 med TV 3 og TV Norge (noe som skjedde med bakgrunn i lov om næringskringkasting). Da den norske kinoen er kommunal så er også det kulturpolitiske aspektet viktig. Da kinoen over en relativt lang tid sto alene som filmformidler (i likhet som NRK på fjernsynet), har den som institusjon stått sterkt blant det norske folk. Et viktig aspekt ved dette er hvordan kinoen i Norge gikk fra å være økonomisk levedyktig til en service kommunen ga til sine beboere (Solum, 2008: sidetall). For som sagt ble kinoen drevet av kommunen i første runde på grunn av økonomien, men etter fjernsynets inntog var ikke lenger de minste kinoene levedyktig, og kommunene måtte inn med støtte til kinoen.. Det var da andre elementer ved kinoen som ble viktig. Spesielt med tanke på et stort mangfold av filmer. Og fordi dette ikke lenger var en luksus, men en nødvendighet for det norske folk, ble det lagt grunnlag for at alle, uansett hvor man bor, skal ha muligheten til å se film. Hvor tilbudet ikke bare ble med underholdningsfilm men også den smalere kvalitetsfilmen som nødvendigvis ikke var lønnsom.

Det norske folk har dermed tiltro til kinoen som en seriøs institusjon, som en arena hvor en blir presentert for et mangfold av filmer. Synet på at kinoen må ha et variert og mangfoldig tilbud kommer av at den så lenge har vært en offentlig gode. Har denne tanken om den norske kinoen blitt borte? I hvilken grad kan kinoens plass i Norge forandres? Hvilke implikasjoner kan komme av at undergrunsskrekken nå kommer på kino? For en faktor de fleste er enige om hva det gjelder kinoen er at det blir satt en viss kvalitetsmessig standard. Denne kvalitetsmessige standarden er noe som kan være viktig å tenke over. For det som kommer frem med min gjennomgang av *Huset*, er at den i liten grad kan skilles fra de

tidligere norske kinogrøsserne. Det vil si at selv om den har et lavt budsjett, så ser den ut som en kinofilm. Både med tanke på lyd- og billedmessig standard, men også med tanke på manus og skuespill.

Dette kan også forklares på en annen måte gjennom en film som i mindre grad ble godtatt når den gikk sin gang på kinoen: *Utburd*. Selv om filmen ble slaktet av flere filmkritikere, går ikke dette på lyd- og billedmessig standard, noe som viser at bruk av billig teknologi gir filmen visuelt det som kreves av en kinofilm. Kielland, filmkritikeren fra dagbladet, sier at «*Utburd* er en såpass amatørmessig produksjon at den truer med å sette publikums tillit til norske kinosjefers dømmekraft i fare» (Kielland, 2014).

I 2016 var fokuset satt på en annen måte i Kiellands filmanmeldelse av *Skjærgården*. Her nevner han filmens bildekvalitet som problematisk (Kielland, 2016). Der *Utburd* ble slaktet med bakgrunn i en amatørmessig produksjon med et dårlig gjennomført manus, blir *Skjærgården* ikke slaktet i det hele tatt, istedenfor blir fokus rettet mot filmpolitikk. Noe jeg vil gå nærmere inn på senere. Kielland tar opp et element som jeg vil diskutere, nemlig det faktum at kinoen en gang sto som et slags kvalitetsstempel på filmen som vises, så når disse filmene får en plass på kinoen, hva gjør det med dens betydning i det norske samfunnet?

Denne institusjonen, som «kvalitetssikring» er i ferd med å forandre seg, noe som i stor grad skjer gjennom undergrunnsfilmen. En alternativ digital filmkultur av kaos inntar den norske kinoen, med en like ordinær distribusjon som *Kongens Nei*. Noe som til dels kan forandre kinoens plass som institusjon i Norge og som kvalitetssikring av film.

«De siste årene har bunnen falt ut av det norske kinomarkedet, med det resultat at de små filmene blir mindre og mindre» (Kielland, 2016). Som nevnt tidligere kommer dette av digitalieringen av kinoen. Her kommer både positive og negative konsekvenser av den såkalte demokratiseringen av filmmediet. Noe som i første omgang gjaldt produksjon, gjaldt etter digitaliseringen av kinoen også på distribusjon. Selv om dette langsiktig kan forandre kinoens plass i det norske samfunn, i hvert fall betydningen, så er det likevel kanskje nødvendig. Ved å for eksempel sette visse krav til filmer på kino, kan forårsake at utvalget baseres på en gruppes tanker om hva som er god film.

Kielland viser til hvordan de nye kravene til etterhåndsstøtte baner vei for et mer polarisert filmlandskap i Norge. Han viser videre til USA og hvordan filmlandskapet på kino der har vært de siste tiårene. Der innholdet stort sett er «blockbustere, franchisefilmer og

trivielle lavbudsjettsgrøssere» (ibid). Videre blir det snakk om at de kunstnerisk ambisiøse filmene havner på arthauskinoer og filmfestivaler (ibid). Selv om det i Norge har vært en sterk økning av store norske filmer og undergrunnsskrekkefilmer på kino, kan man likevel ikke beskrive dette som et polarisert innhold på kino, i hvert fall ikke med denne sammenligningen mellom Norge og USA. Den såkalte polariseringen av den norske kinoen forårsaker andre problemer enn å forvise kunstfilmen til arthauskinoen, da det i Norge ikke finnes noe lignende. Problemene knyttet til denne mulige polariserte kinoen i Norge vil jeg gå nærmere inn på i det siste kapittelet i denne avhandlingen.

Selv om viser mye mer lavbudsjettsskrekke og store norske filmer, er ikke disse norske lavbudsjettssfilmene lik de amerikanske. For det første er budsjettene milevis fra hverandre, men ved kun å se bort fra det, så lages ikke disse skrekkefilmene av store produksjonsselskap, kun for profitt, da disse filmene ikke tjener spesielt i det hele tatt.

Igjen så ser vi til Norge, hvor kinosystemet har vært en arena som har vært kommunalt styrt, med svært mye føringer. Dette har ført til at det ikke finnes alternative kinoer i Norge, noe som kanskje gjør at filmmangfoldet på en kino i Norge er større enn mange andre land, kanskje spesielt amerikansk. Men dette har også ført til at kunst- og mellomfilmen må konkurrere med de store norske og amerikanske filmene, da de deler visningsarena..

4.3. Den norske undergrunnsskrekken på en kino nær deg!

Et aspekt her som er viktig å utdype er det faktum at den kommunale kinoen vi har hatt i Norge har både vært grunnen til at vi ikke har hatt en alternativ filmkultur og at vi nå har undergrunnsskrekke som en del av filmrepertoaret på kino. For fra 2014 og årene som kommer er perioden der *Utburd*, *Skjærgården*, *Huset*, *Lyst* og *Juleblod* har fått en ordinær kinodistribusjon. De første filmene som kom, de mellom 2013 og 2016, er filmer fra det jeg har beskrevet som *imitasjonene*, som har blitt undersøkt i kapittel 3. Dette er filmene som i stor grad trekker likheter mellom seg selv og den tidligere norske kinogrøsseren. De tre første overnevnte filmene er alle fra det jeg beskriver som *imitasjonene*, noe som betyr at disse higer etter en viss likhet til de tidligere norske kinogrøsserne. Dette gjør at deres plass på kinoen ikke virker malplassert.

Etter 2011 har *Dunderland*, *Blåtur*, *Utburd*, *Skjærgården*, *Huset*, *Grendel*, *Lyst*, *Juleblod*, *Hjemsøkt* blitt satt opp på den norske kinoen. Av disse filmene har *Utburd*, *Skjærgården*, *Huset*, *Lyst*, *Juleblod* og *Hjemsøkt* fått en ordinær kinodistribusjon. At filmene

får en plass på kinoen avhenger av digitaliseringen. For det første så ble det billigere å lage kinofilm (med kamerateknologien). For det andre måtte ikke filmen omformers til en analog kopi. En film som står på lik linje med disse filmene er 22. Filmen har jeg beskrevet og snakket om i kapittel to. Denne ble produsert når kinoen enda ikke var digital, noe som hadde ført til høye kostnader om den hadde blitt vist på kinoen. Hvis 22 hadde blitt produsert i dag, er det liten tvil om at den hadde fått en plass på den norske kinoen.

Det var som sagt i 2014 at den første skrekkfilmen fra undergrunnen fikk en ordinær kinodistribusjon. Filmen det her er snakk om er *Utburd* og hører til den kategorien av undergrunnen jeg betegner som *imitasjonene*. Det kan virke som at denne filmens gang på kinoen var et enkelttilfelle. Men det viser seg at det var en viss fremtidsutsikt. Det er vanskelig å vite hvordan filmen oppnådde en kinodistributør, og i et intervju av Astrid Thorvaldsen kan det virke som at de var heldige: «A few months ago, the film was shown for the very first time at the Kosmorama Trondheim International Film Festival. Storytelling Media showed an interest in the film straight away and became our distributor» (CineEuropa, 2014).

Det gikk to år før enda en undergrunnsskrekkinofilm fikk ordinær kinodistribusjon, dette var *Skjærgården* og senere samme år *Huset i 2016*. Begge disse filmene kan plasseres blant *imitasjonene*. De er begge uavhengige fra staten, med lave budsjett, men det gjøres likevel en stor forskjell på dem. Ikke med bakgrunn i undersjanger, selv om *Huset er en psykologisk grøsser* og *Skjærgården* er en slasher, men det faktum at de ser annerledes ut. Dette med tanke på lyd- og bildekvalitet, som nevnt tidligere.

Selv om jeg har plassert alle disse uavhengige filmene i samme kategori, som undergrunnsskrekkinofilm, så er de forskjellige. Med tanke på de to sidene av undergrunnen: *Imitasjonene* og *Den dypeste undergrunnen*, men også det faktum at filmene spriker veldig i det «objektive» synet på lyd- og bildekvalitet. Noe som ikke har betydning når det er snakk om filmer som aldri kommer på kino, men kan ha det når de får en ordinær kinodistribusjon.

Selv om det har vært ulike kinodistributører på filmer som finnes blant *imitasjonene*, har A.W.E. vært en konstant når det kommer til videodistribusjon og kinodistribusjon for den *dypeste undergrunnen*.

4.4. Lyst og Juleblod

I 2017 nådde undergrunnskrekken nye høyder på kino da filmer som *Lyst* og *Juleblod* fikk en ordinær kinodistribusjon. Dette er filmer som kommer innunder det jeg kaller den dypeste undergrunnen. At ingen av filmene gikk mer enn to uker på kino er ikke poenget her, heller ikke at de fikk langt fra nok besøkende. Poenget er at distributørene nå velger å implementere disse filmene på den ordinære kinoen og at kinosjefene lar dem gjøre det. Hvorfor skjer dette nå? Hva er bakgrunnen? Hva gjør digitaliseringen av distribusjonen med norsk film, nærmere bestemt, norsk skrekk? Det som en gang var en institusjon som en slags kvalitetssikring, er nå en visningsarena som er demokratisk og åpen for alle. At imitasjonene får en ordinær kinodistribusjon er ikke overraskende, da de stort sett imiterer de tidligere norske kinogrøsserne. Det overraskende med at disse to filmene får en ordinær kinodistribusjon er at de i stor grad spiller på seksualisert vold og er åpenlyst smakløse og de viser seg å være kompromissløse.

Lyst, var starten på de utilbørlige filmenes reise på kino, var *Juleblod* slutten? Begge filmene fikk ordinær kinodistribusjon. Begge fikk labre antall besøkende under de få ukene de hadde visninger og begge ble distribuert av A.W.E. A.W.E. var tidligere kun videodistributør, men i 2013 ble de også kinodistributører. De spesialiserer seg på skrekkfilm og kunstfilm. Så deres film-repertoar viser at de fokuserer på smalere nisjefilmer, for å gi de et rom på kinoen. A.W.E. kan sies å være den eneste distributøren for de lavbudsjetterte norske skrekkfilmene. De har for øvrig også vært videodistributør for flere av filmene den *dypeste undergrunnen*: *Hora*, *Inside the Whore*, *The Thrill of a Kill*.

A.W.E. har de siste årene bemerket seg som undergrunnskrekkenes kinodistributør. Da de som sagt har tatt til seg de fleste norske undergrunnskrekkefilmene de siste to årene. Grunnen til deres fokus på den norske lavbudsjetts-skrekken er uvisst, men det gjør at de tar en del av markedet som ingen andre fokuserer på. Det at de også har et såpass stort fokus på norske lavbudsjetterte skrekkfilmer er spesielt, både da disse ikke trekker til seg et stort publikum, og at det er mye mer arbeid når det kommer til norske filmer, da de ofte går inn i filmen mye tidligere enn hva de ville gjort med en utenlandsk film (Stapnes, 2016).

Det var i 2017 derimot, at skrekkfilmer fra den delen av undergrunnen jeg kaller den *dypeste undergrunnen* fikk ordinær kinodistribusjon. Filmene det her er snakk om er *Lyst* og *Juleblod*. Disse filmene kan i mindre grad sammenlignes med de tidligere norske

kinogrøsserne, da med tanke på at de inneholder seksualisert vold og ødeleggelsen av kjønnsorganet som ofte finner sted i filmer fra denne delen av undergrunnen.

I 2017 har noe enda smalere fått en plass på kinoen – filmer fra den dypeste undergrunnen – filmer som *Lyst* og *Juleblod*, som ikke ble lagd for et allment publikum, rettet mot et nisjepublikum ble gjennom Another World Entertainment Norge (A.W.E.) distribuert på ordinær kino.

Både *Lyst* og *Juleblod* kan kategoriseres som såkalt *grafisk skrekk*, da begge filmene tar i bruk spektakulære skrekkscener som virkemiddel for den narrative utfoldelsen (Freeland, 2000: 257). Da jeg tok i bruk Freeland, og da særlig beskrivelsen av de ulike *numrene* som er vanlig å finne blant grafisk skrekk på min analyse av *Hora*, vil det også være fruktbart å se disse to filmene i lys av det samme. Som nevnt tidligere, så er denne tilnærmingen slik: «*they produce its central emotional and cognitive effects: dread, fear, empathy, awareness of the monster or of evil; and ; they provide certain aesthetic pleasures that have to do with the audience's knowledge and appreciation of the genre*” (Ibid: 257). Så det vil si at numrene i disse filmene baseres i stor grad på å frembringe ulike følelser, som ved disse filmene i mange tilfeller er en følelse av avsky, skam og frykt. Den andre årsaken er blodige eller spektakulære scener kun for å glede tilskuer, som er velkjent med denne sjangertilnærmingen. For selv om Freeland nevner tre ulike måter å bruke visuell eksess i såkalt *spektakulære* skrekkscener, finnes er det i hovedsak med bakgrunn i de to årsakene både med tanke på *Hora*, *Lyst* og *Juleblod* (Freeland, 2000: 256).

Juleblod er den siste produksjonen av Kiil, og den andre av hans filmer som har fått bred kinodistribusjon. Selv om hans filmografi inneholder svært forskjellige filmer, er deres fellesnevner som lavbudsjettsfilm det som gjør at de henger sammen. Da hans første film som fikk bred kinodistribusjon var en mer konvensjonell skrekkfilm, og plasseres innunder det jeg beskriver som imitasjonene, er filmen *Juleblod* mer lik de tidligere filmene hans. Dette da denne filmen er slemmere, spiller mer på det eksplisitte, dette på en annen måte enn man ser i de ordinære skrekkfilmene. For dette er en eksplisitt skrekkfilm fra undergrunnen som er produsert for kinoen, for selv om den er produsert for å få en ordinær kinodistribusjon, har den fortsatt et svært lavt budsjett, og blir produsert på samme måte som andre skrekkfilmer fra undergrunnen. Med dugnadsånd og lite penger.

Juleblods begynner med at en seriemorder blir fanget etter 13 år på rømmen. Seriemorderen er utkledd som en nisse og alle drapene har foregått på julaften. Filmens virkelige handling begynner når denne drapsnissen har stukket av fra fengselet etter flere år i fangenskap. Vi blir på den ene siden introdusert for etterforskeren som skal dra etter ham, Terje Hansen (Sondre Krogtoft Larsen). Ganske raskt etterpå blir vi introdusert for den tidligere etterforskeren Thomas Rasch (Stig Henrik Hoff) som skal hjelpe ham på veien. De har nissens gamle drapsliste som gjør at de vet hvor han skal slå til. På den andre siden blir vi introdusert for en vennegjeng som skal feire jul sammen med Julia (Marte Sæteren) i hennes avdøde mors hjem. Det er Julias avdøde mor som står på drapslisten og nissen har ikke fått med seg hennes død.

Starten på nissens drapsorgie er drapet på den «uskyldige» i vennegjengen. Forhistorien er at hun lager stønnelyder når hun sover. Det er fest, hun blir for full og går og legger seg. Vi hører stønning, det gjør også «bygdetullingen» som er på besøk. Han går inn på rommet hvor hun ligger og begynner å dra av henne klærne. Hun våkner og prøver å få ham bort, til ingen nytte. Idet han begynner voldtekten får han en øks i bakhodet.. Han blir løftet opp og slengt i taket av den ekstremt sterke nissen som fortsatt holder øksen. Hun hyler og får et øksehogg i skrittet. Jeg kan med en gang vise til to elementer av denne scenen som gjør at den skiller seg fra de skrekkfilmene vi finner i Andresen (2016), som for eksempel *Fritt Vilt*. Nummer en er at kamera gjennom det hele hviler på samme punkt, vi som tilskuere blir aldri tatt bort fra øksehogget, vi får se alt. Det andre er at øksehoggets plassering er skrittet. Et kjennetegn av den dypeste undergrunnen kan virke som å være tortur av kjønn (hvor lemlestelsen tar sted), noe som er nevnt og vist til i kapittel 3. Dette kan også fint beskrives gjennom det Freeland kaller *nummer*. For det første så stopper dette opp filmens narrative utfoldelse og innfrir tilskuers forventninger til et blodbad.

Lyst er en film som omhandler en kvinne som har blitt psykisk syk etter å ha blitt voldtatt. Gjerningspersonen ble aldri fanget, noe som fører til at hun stenger seg inne i sitt eget hjem. Ulike manns karakterer blir introdusert for tilskuer i form av en psykiater (Sondre Krogtoft Larsen), politimenn (Jimmi Salomonsen og Reinert Horneland) og vennen Martin (Damien Gallagher). Utover i filmen, i takt med at Lisa Rostorp (Magdalena From Delis) blir sykere, får vi inntrykk av at alle manns karakterene er slemme. Noe som fører til en grusom hevn.

Lyst er en film av Severin Eskeland, som også har regissert *Snarveien*, en mer konvensjonell skrekkfilm. *Lyst* er den første skrekkfilmen Eskeland har produsert i undergrunnen. *Snarveien* var i likhet med *Lyst* produsert med et relativt lavt budsjett (lik linje med *Villmark*, litt mer), forskjellen er at *Snarveien* fikk statlig støtte.

Filmen ble markedsført som en rape-revenge-film. Den har på en måte den narrative strukturen tilstede, men mangelen på voldtektsekvensen i filmen gjør at den blir en annerledes film sammenlignet med de typiske rape-revenge-filmene. Dette kan for eksempel sees i takt med hvordan Lisas hevn ikke nødvendigvis utført på gjerningspersonen. For Lisa blir alle menn hun kommer i kontakt med slemme. Her kan en for eksempel vise til de ulike måtene det har vært vanlig at en hevn blir tatt i rape-revenge-filmen ifølge Read. Primær, feilaktig og sekundær hevn (Read, 2000: 241). I *Hora* er som sagt primærhevneren gjeldende, mens i *Lyst* er det den *feilaktige*. Med bakgrunn i at *Lyst* også har flere kjennetegn fra den psykologiske grøsseren, blir tiden og til dels rommet uoversiktlig. Det er vanskelig å vite hva som er ekte og hva som foregår i hodet til Lisa. Det eneste som er sikkert er at hun har utført noe av den torturen vi har fått sett gjennom filmen, dette får vi vite da hun på slutten av filmen blir arrester.

I *Lyst* får vi for eksempel nærgående skildringer av at Lisa torturerer Martin. Det begynner med at hun slår Martin i hodet med en hammer og videre drar ham inn på badet. Hun sitter blodig på badegulvet med Martin liggende ovenfor seg med en hammer i kameras synsvinkel. Hun snur Martin på magen, kameras synsvinkel blir rettet mot bakenden hans. Videre så ser vi nærgående at Lisa slår ham i kjønnsorganet og når hun trekker hammeren tilbake følger testiklene med. Vi får igjen se et slag. Torturscenen fortsetter med avbrekk fra forskjellige tidsrom. Vi får eksempelvis videre se hvordan hun dekapiterer hodet hans med en sløv sag. Denne scenen er klart et eksempel på et *nummer*. Selv om det er en del av handlingen, så hadde det ikke trengt å skje på en måte som gjør at filmens narrative utfoldelse på en måte stopper. Det er gjort for å vise til en viss sjangertilhørighet i tillegg til å gi nisjepublikummet det som er forventet av en film av denne kaliberen.

Etter denne hendelsen får vi se Rikke lage mat til psykiateren sin. Kameras fokus på matretten tilsier at noe er feil. Etter at psykiateren er ferdig for dagen, åpner han døra til badet, men trekker seg for tilbake. Dette gir tilskuer inntrykk av at mannen Lisa torturerte fortsatt ligger i biter på badegulvet. Istedenfor kommer Martin gående ut av badet og sier takk for i går. Fokus rettes igjen mot matretten som Lisa nå rydder opp. Hun finner Martins ring. I

tillegg til at dette spiller på det faktum at Martin virkelig døde, leker det også med ideen om at Lisa fikk psykiateren til å spise et annet menneske.

Når jeg her viser til disse scenene fra filmen er det for å beskrive at den dårlige smaken som er et kjennetegn for den *dypeste undergrunnen* også finnes blant filmene som har kommet seg på kinoen. Det vil si at selv om filmene inntar den middelkulturelle visningsarenaen, prøver de ikke å hige etter likheter. De er like kompromissløse i sin form på kino, som for eksempel *Hora* er på videoformatet.

Når det er snakk om de norske skrekkfilmene fra undergrunnen er situasjonen vi finner i Norge i dag interessant og svært aktuell. Interessant da det i stor grad er Norge selv som gjennom kinoloven fra 1913, den strenge kommunale kontrollen og lov om kinokonsesjon, har gjort det mulig for en så amatørmessig film som *Skjærgården* får plass på den norske kinoen.

5. Den norske undergrunnsskrekken ved veis ende?

Denne oppgaven er inndelt i tre deler som samsvarer med utformingen av min avhandling. Jeg har undersøkt hvert spørsmål i tre ulike kapitler for å svare best mulig. Problemstillingen lyder som følger:

Hvorfor får vi undergrunnsskrekken i Norge etter 2000, hva kjennetegner filmene som produseres og hva skjer når filmene de senere årene kommer til overflaten?

For å kunne besvare problemstillingen, så innledet jeg oppgaven med en beskrivelse av begrepet undergrunn, og hvorfor jeg valgte å bruke dette om mitt filmutvalg. Da Iversen vektlegger at han ikke vil beskrive disse filmene som en hemmelig undergrunn, er jeg helt enig. For denne undergrunnen er langt fra hemmelig, noe som også er tilfellet for flere av filmene i den amerikanske og europeiske undergrunnen. For jeg setter min lit til dette begrepet som en slags beskrivelse av dette fenomenet som noe spesielt i norsk kontekst. At det er noe annet enn middelkulturen, derfor undergrunnen. Nettopp med bakgrunn i at når jeg her nevner undergrunnen som fenomen gjennom andre kilder, så er det alltid betinget for hvert land. Betydningen er forskjellig fra land til land, noe jeg har vist til helt i begynnelsen av min avhandling. Norsk film og filmkultur kan ikke sammenlignes med andre land, fordi det norske film- og kinosystemet har vært unikt.

Denne nevnte undergrunnen er unik i norsk kontekst. Der det på den ene siden er film som omfavner en spekulativ innstilling til innhold, så er det på den andre siden et knippe filmer som i stor grad ligger nærme den norske middelkulturen. For det som i hovedsak kommer frem er at undergrunnen avhenger av kontekst, og at visningsarenaen ofte har vært en fellesnevner. Så dermed velger jeg å beskrive disse norske filmene på samme måte, men dette fordi det aldri før har vært mulig med en alternativ visningsarena i Norge. Man kan heller se på den norske undergrunnsskrekken som den nye digitale undergrunnsskrekken. Noe som både peker på det faktum at filmene ble muliggjort av digitaliseringen og at dette er en ny form for film i norsk kontekst. Selv om noen av disse filmene nå i stor grad ligner på en kinofilm er det fortsatt et spennende fenomen med denne uavhengige filmen. Undergrunnsskrekken har endret seg, da de uavhengige skrekkfilmene nå kommer på kino. Tilsynelatende så forsvinner forskjellen mellom kinofilmene og skrekkfilmene fra undergrunnen, og filmene kan tenkes å inngå i Andresens utvalg av filmer. Ved nærmere undersøkelse så ser jeg at dette ikke stemmer, og at filmene fortsatt befinner seg i en egen

kategori. Dette på grunn av at norske kritikere ikke betrakter disse filmene på samme måte som de norske kinofilmene. Et eksempel på dette er filmanmeldelsene Kielland har skrevet om *Utburd* og *Skjærgården* (Kielland, 2014;2016). Filmkritikere sidestiller ikke *Utburd* med *Villmark*, med bakgrunn i at omstendighetene rundt filmene er forskjellige. Dette legitimerer min posisjon. Selv om mine første antakelser om at den norske undergrunnsskrekken ble kjennetegnet med manglende kinodistribusjon, betyr ikke det at disse filmene blir som de tidligere norske kinogrøsserne. Da filmkritikere til en viss grad sammenligner filmer som *Grendel* og *Skjærgården*, viser det at konteksten ikke kun avhenger av kinodistribusjon eller ikke.

Ved å se på hva som har skjedd med de filmene jeg kaller undergrunnsskrekken kommer et spennende element fram, som nevnt i begynnelsen av denne avhandlingen. For «I Norge er vi alle middelkulturelle» (Ytreberg, 2004: 7). I et par år hadde norsk film en form for undergrunn. Med en form mener jeg svært ulike filmer, som nevnt, plassert i en todelt undergrunn. Men filmene får som sagt ta plass på den middelkulturelle kinoen. Det merkelige er ikke at imitasjonene har fått en plass på kinoen. For selv om de ofte har et langt mindre budsjett enn de tidligere kinogrøsserne, har de likevel visse likhetstrekk til dem. Og som nevnt tidligere med tanke på *Huset*: hvis en film ser ut som en kinofilm og går på kino – hva gjør det om den er uavhengig? Det som derimot er påfallende er at den dypeste undergrunnen får ordinær kinodistribusjon, da henblikk på *Lyst og Juleblod*. Dette er filmer som i stor grad skiller seg fra de tidligere norske kinogrøsserne. Disse filmene kan plasseres i den dypeste undergrunnen. Filmene er lavkulturelle derfor åpenbart spekulative.

Diskusjonen om hvorfor en film blir satt opp på den norske kinoen er for alltid forandret. Dette emnet har sjeldent vært oppe til diskusjon før på 2000-tallet, for kino-filmen har alltid på en eller annen måte vært berettiget en plass blant den norske middelkulturen. De siste to årene har filmkritikere og journalister måtte diskutere hvorvidt en film hører til på kino. Hvilke uskrevede regler som faktisk finnes, og hva de betyr for den norske kinoen. Det kommer klart fram gjennom min avhandling at den norske kinoen har fått en ny type film på repertoaret, en type film som aldri før har vært der. Og med digitaliseringen som det demokratiserende virkemiddelet, er det ingen tiltak som kan vedtas for å stoppe dette.

5.1. Kulturpolitikens føringer baner vei mot avgrunnen

«I dag lages for mange norske filmer, filmer som bare har som mål å komme over 10000-merket. Dette handler om prioriteringer, vi vil nok få færre, men bedre, norske filmer» (Asle Vatn, som sett i Suvatne, 2015).

Da jeg startet å undersøke hvorfor det oppsto undergrunsskrekke etter 2000-tallet, så var det med en gang innlysende at dette var på grunn av den digitale kamerateknologien. Med de reduserte produksjonskostnadene ser vi den demokratiserende effekten digitalisering kan ha på kultur.

Jeg oppdaget raskt at det ikke ville være tilstrekkelig å bare undersøke undergrunsskrekken som har oppstått, da dette bare viste til en side ved den norske filmkulturen. For det faktum at det ikke har eksistert en alternativ filmkultur av denne typen før 2000-tallet var like viktig å undersøke. Med tanke på førstnevnte så er det viktig å poengtere at den norske undergrunsskrekken ikke kom som følge av nedrustingen av det kommunale kinosystemet. Dette fordi at filmene ble produsert før nedrustingen. Med bakgrunn i dette gikk tanken til andre land, og hvorfor det har vært vanlig med tradisjoner til en alternativ filmkultur. Det er nærliggende å se til USA og hvordan de tidlig var etablert som en nasjon av både Hollywood-filmer og exploitation. Selvsagt så er ikke en sammenligning til USA optimal, da det er andre forhold og en annen form for filmindustri. Derfor gikk tankene litt nærmere Norge, til land vi ofte liker å sammenligne oss med: Sverige og Danmark. Som nevnt så tok både Sverige og Danmark tidlig i bruk den digitale kamerateknologien. Men det var også før den tid at de hadde filmer som var alternative til landets filmkultur. Så hva var ulikt i Norge? Det er her tanken går til statens forhold til filmen, i tråd med det kommunale monopolet på den norske kinoen.

For å kunne svare på hvorfor undergrunsskrekken kom på 2000-tallet så har jeg vist til det underliggende problemet som finnes i spørsmålet: hvorfor var det ikke undergrunsskrekke før 2000-tallet? Derfor har jeg undersøkt det kommunale kinosystemet, hvordan det var og hvordan det har vært gjennom en endring.

Den kommunale kinoen og statlig filmstøtte har åpenbart hatt en innvirkning på den norske filmkulturen. Når kinoen til dels alltid har vært et kulturpolitisk tiltak. Det vil si at når offentlige instanser både sto for støtte til produksjon og hvilke filmer som kan bli vist, kunne det lett bli lagt føringer på det. Som Iversen ordlegger det:

Kinosjefer, kulturbyråkrater og filmkonsulenter har alltid vært ute etter "den gode filmen", og vært kritiske og skeptiske til alle former for randsonerfilmer, enten det er filmer som går i retning av det eksperimentelle, det smakløse, det usømmelige eller det sjokkerende (Iversen, 2015).

Så med bakgrunn i at det ikke har vært en visningsarena for den alternative filmen før digitaliseringen, har det heller aldri blitt produsert særlig av det grunnet kostnadene knyttet til analog filmproduksjon (ibid). Dette forandret seg i takt med digitaliseringen av kamerateknologien, men den alternative filmens plass forandret seg etter digitaliseringen av kinoen, noe jeg kommer tilbake til senere.

Den kommunale kinoen har gjort at alle i landet har fått muligheten til å oppleve et mangfoldig filmutvalg på kinoen, gjennom den desentraliserte kinostrukturen. Men den kommunale kinoen i sammenheng med den statlige støttede filmen har gjort at det har vært en spesiell kontroll på hvilke filmer som ble produsert og vist på kino. Dette har ført til en litt mindre mangfoldig filmhistorie. Det vil si, den kommunale kinokonsesjonen har gjort at det ikke har vært oppstart av alternative visningsarenaer, da det er kommunene selv som bestemmer hvem som kan drive en kino. Selv om den kommunale kinoen hadde kulturpolitiske føringer om et bredt utvalg film, var det med tanke på kvalitetsfilmen, ikke den mer obskure filmen. Etter digitaliseringen så har vi fått en undergrunnsskrek i Norge. Digitaliseringen av kinoen har hatt en stor innvirkning på det kommunale kinosystemet. Mangelen på en alternativ visningsarena har ført til at alternative filmer vises på den middelkulturelle kinoen.

Publikumsoppslutningen har økt kraftig de senere årene, noe som gjør at mindre filmer må kjempe mot stadig sterkere storfilmer. Da *Villmark* gikk på kino i 2003 fikk den 150000 besøkende. Dette var et svært høyt tall. Grøsserne som kom etter viste til *Villmarks* høye publikumsoppslutning for å søke om støtte på markedsgrunnlag. Dagens grøssere kan ikke vise til like høye besøkstall noe som gjør det vanskelig å få støtte på slikt grunnlag. (Andresen, 2016: 214).

Med fokuset på publikumsoppslutningen har norsk film vært gjennom store endringer: norske filmer tar nå en stor bit av markedsandelen på kino. Nå er det ikke uvanlig at de største norske filmene får godt over 600 000 besøkende. I 2015 hadde *Bølgen* (Roar Uthaug) en

publikumsoppslutning på 832 643, og i 2016 hadde *Kongens Nei* en publikumsoppslutning på 713 276 (Film & Kino, 2015; 2016).

Ved å se på publikumsoppslutningen på disse to filmene viser det jo selvsagt at det er mye mer krevende å få støtte med bakgrunn i markedsgrunnlag nå, enn det var for ti år siden.

5.2. Den norske undergrunnsskrekken som ustabil motkultur

Den andre delen av problemstillingen er hva som kjennetegner filmene som produseres. Her vil en viktig faktor være todelingen av den norske undergrunnsskrekken, og hvordan jeg har definert de to sidene.

Grunnen til at jeg valgte å ta med dette spørsmålet som en del av problemstillingen er for å kunne gi en beskrivelse avskrekkefilmene i den norske undergrunnen. Dette for å undersøke hva det er som gjør at de er spesielle sammenlignet med resten av norsk filmkultur.

De to delene av den norske undergrunnsskrekken kan på visse områder beskrives som motsetninger til hverandre. Noe som kommer frem i min analyse av *Huset* som en psykologisk grøsser, er hvordan Kendrick beskriver denne sjangeren som motsetningen til den materialistiske grøsseren (Kendrick, 2010: 154). Det vil si de mer stemningskappende filmene på den ene siden, mens på den andre siden tortur og ødeleggelse. Noe som kan være en god beskrivelse av forskjellen mellom den todelte undergrunnsskrekken.

Imitasjonene er som nevnt filmen som holder seg i nærheten av den norske filmkulturen. Alle *imitasjonene* har vært innom den middelkulturelle kinoen (etter digitaliseringen av distribusjonen), noe som begynte med visninger på utvalgte kinoer. Her finnes som nevnt *Dunderland* som kun ble vist på kino i Rana, kommunen filmen ble spilt inn i. *Blåtur* ble et par år senere å se på utvalgte kinoer, det samme gjelder for den trønderske filmen *Grendel*. *Utburd*, *Skjærgården*, *Huset* og *sist ut Hjemsoøkt* fikk alle en ordinær kinodistribusjon.

Selv om alle disse filmene er plassert sammen er deres utgangspunkt forskjellige. Ved å ta en nærmere titt på *Dunderland*, *Huset* og *Hjemsoøkt* finner man en fellesnevner; det faktum at de er mer rettet mot kinovisning enn de resterende filmtitlene. *Selv om Huset* og *Hjemsoøkt* er uavhengige lavbudsjettsskrekkefilmer, så blir de tatt bedre imot av kritikerne, enn de andre *imitasjonene*. *Huset* hadde en publikumsoppslutning på 13876, mens *Hjemsoøkt* hadde 8648 (Film & Kino, 2016; 2017).

Men for *Dunderland* som kom ut i 2012 gikk det ikke helt som planlagt. Filmen hadde et høyere budsjett enn de andre filmene det her er snakk om, de hadde også lokale private investorer. Filmens kvalitet ble ansett som for dårlig av landets kinosjefer. Kinosjefen i Oslo sa; «det er kanskje ikke alle filmer som skal på kino» (Elvestad, 2012). Dette er langt fra tilfellet på kino i dag, da flere slike filmer vises. På få år har omstendighetene rundt kinodistribusjon drastisk endret seg. Dette kan ha en sammenheng med kinoens eierskap, og de private aktørenes kraftige inntog i 2013. (Asbjørnsen & Solum, 2013: 238).

Den andre delen av den norske undergrunnsskrekken er den *dypeste undergrunnen*. Og kjennetegnes i store trekk av den overflødig bruken av seksualisert vold. I motsetning til imitasjonene har ikke disse filmene hatt en tradisjon om å distribueres på kinoen. Der imitasjonene begynte å produseres i tråd med digitaliseringen av kinoen (*Dunderland* kom i 2012), hadde allerede den dypeste undergrunnen i hvert fall tre produksjoner bak seg. *Hora*, *Inside the Whore* og *The Thrill of a Kill*, disse filmene var ikke myntet mot kinoen og holder seg langt borte fra middelkulturen.

De er billige og lavkulturelle, derfor åpenbart spekulative. Blant den *dypeste undergrunnen* er det også enklere å vise til visse kjennetegn, da selv om filmene er svært forskjellige, er visse elementer alltid synlig. Alle filmene er ikke umoralske og misogyne, selv om noen av filmene er det. Selvsagt med en selvrefleksiv tone, noe som også kan være et kjennetegn for de fleste av disse filmene. Kjennetegnene jeg her snakker om er fremstillingen av tortur, ofte rettet mot kjønnsorganet og seksualisert vold. Som nevnt så tar de fleste filmene i bruk såkalte *nummer*, og da bruke disse i hovedsak for å stoppe opp den narrative utfoldelsen for å gi tilskuer det de vil ha med tanke på sjangerkonvensjoner og til en viss grad for å sette stemningen.

De er kompromissløse i innhold og til en viss grad, form. Gjennom analysen min av *Hora* kommer det frem at selv om filmen er spekulativ, så har den en moral, og er dermed ikke kun problematisk. For med den eksessive bruken av seksualisert vold kan det problematiseres hvis det ikke finnes en form for moral. I *Hora* er som sagt denne moralen fremtredende i det hevnaksjonen starter. I *the Thrill of a Kill* er det i mindre grad fokus på moralen, men ved filmens slutt så blir gjerningspersonen drept av offeret, som på en måte frembringer filmens moral. *Inside the Whore* kan være en mer problematisk film, da det eneste vi får se er en «bakom film til *Hora 2*». Det er ikke en spesiell handling i filmen. Det hele utarter seg til å være en fremstilling av seksualisert vold, tortur og absurditet, i tillegg til

dette er filmen er svært selvrefleksiv. *Inside the Whore* viser ingen form for moral etter de utallige overgrepene. *Inside the Whore* utgir seg på en måte å være en dokumentar som bare følger en handling. Ingen hendelse blir problematisert eller straffet.

Så her kommer den *dypeste undergrunnen* mer tydelig frem; alt er seksualisert vold og til en viss grad spekulativt, men noen av disse filmene har en form for moral, som kan sees på som mer tilgjengelig for et publikum. De to filmene fra den *dypeste undergrunnen* som fikk en ordinær kinodistribusjon (*Lyst og Juleblod*) har de samme tilnærmingene til dårlig smak og seksualisert vold, men begge filmene har en moral. *Lyst* har i større grad fokus på moralen, gjennom rape-revenge-filmen. *Juleblod* har en annen tilnærming til moralen, da filmen er en hyllest til 80-tallets slashere, både med tanke på musikk, og hvordan mørket blir brukt, i tillegg til den typiske overdrevne historien. Med det spiller filmen på noe kjent, noe som kan gjøre den mer tilgjengelig for publikum.

Jeg har sett på imitasjonene i lys av en mer klassisk sjangertilnærming. *Imitasjonene* sammenlignes også med de tidligere norske kinogrøsserne. Med bruken av Freelands begrep *uncanny horror* i lys av den psykologiske grøsseren har stadfestet *Husets* sjangertilnærming. Noe som også er en tydelig linje for de tidligere norske kinogrøsserne.

Med gjennomgangen av den *dypeste undergrunnen* og analysen av *Hora*, er det her enklere å vise til kjennetegn ved filmene. Der det blant imitasjonene er ulike sjangre og til dels ulik kvalitet, kan jeg vise til flere likhetstrekk blant filmene som finnes i den *dypeste undergrunnen*. Ikke nødvendigvis i form av sjanger, men tilstedeværelsen av tortur, seksualisert vold, nakenhet ofte pakket inn i en ramme av dårlig smak.

Med den *dypeste undergrunnen* har jeg i hovedsak tatt i bruk begrepet *grafisk skrekk*, som på lik linje med *uncanny horror*, skal gi en beskrivelse av hvilken tilnærming disse ulike filmene har til skrekken som en transnasjonal sjanger. Her er det nettopp det materialistiske, eller det blodige og spekulative som er det viktige.

Bruken min av begrepet *undergrunnen*, er ikke gjort for å prøve å forklare og vise til en slags samlet front mot det så alt for normale. For den norske *undergrunnsskrekk* er ikke som dogme95-bølgen, som var ment som en samlet front mot den typiske Hollywood-filmen (Nordås, 2006: 12). Den norske *undergrunnsskrekk* følger ikke et spesielt stiluttrykk eller en bestemt mal for hvordan en film skal se ut. Dette fremstår heller som en slags ustabil motkultur av kaos. Disse filmene blir produsert, uavhengig om det er muligheter for å få

statlig støtte. Noe som betyr at det som produseres nødvendigvis ikke har for høye kostnader. Dette handler i stor grad om at det kan være vanskelig å få privat finansiering, noe som igjen avhenger av at det er vanskelig å tjene penger på norsk film. Det økonomiske aspektet ved filmen kommer jeg til å forklare nærmere under neste overskrift. Dette gjennom hva kravet til etterhåndsstøtten kan ha forårsaket.

Det er absolutt ingen samlet front, men like fullt en slags motkultur, med tanke på at disse filmskaperne lager og produserer filmer, selv om «ingen» vil at de skal gjøre det. Det er få støtteordninger og fond som støtter filmene. Det er også flere filmskaperne som ikke søker støtte i det hele tatt, i visshet om at det ofte blir sett på som vanskelig å få støtte til sjangerfilm, da spesielt grøsseren (Sigmund Haugedal, 2017).

At imitasjonene inntok kinoen utfordret i liten grad middelkulturen. Filmene spilte i stor grad på det samme som de tidligere norske kinogrøsserne. Med filmene fra den *dypeste undergrunnen* på kino kommer det spekulative aspektet ved den billige filmen fram. Det som til nå har vært en alternativ filmkultur i Norge, som til en viss grad har holdt seg utenfor, er nå i ferd med å bli en del av middelkultur som i Norge er altoppslukende.

5.3. Den polariserte fremtiden?

De siste årene har det vært store, dyre, norske filmer som har tatt mest plass på kinoen, og aldri før har det gått så mye norskprodusert lavbudsjettsskrekke på kinoen som det har gjort de siste tre årene. Så vi kan se konturene av et polarisert kinolandskap i Norge.

Med digitaliseringen av kinoen har den demokratiserende effekten for alvor vist seg. Skrekkefilmene fra undergrunnen har for alvor inntatt den middelkulturelle visningsarenaen. Det siste spørsmålet i min problemstilling omhandler hva som skjer når disse filmene kommer til overflaten. For å undersøke denne siden av problemstillingen har jeg gått inn på filmens vei fra undergrunnen til overflaten. Jeg har sett på konsekvensene av den norske modellen i forandring, som i all hovedsak er digitaliseringen av kinoen. Jeg har tatt dette videre og diskutert hvordan dette kan påvirke den norske kinoen. Da tenker jeg spesielt på det faktum at kinoen blir sett på som en slags kulturell kvalitetssikring. Selv om man ikke kan trekke en bastant konklusjon, så går det an å se konturene av at undergrunnsskrekkes inntog på den middelkulturelle kinoen til en viss grad kan forandre det norske samfunnets meninger om hva kinoen står for.

Som nevnt når det har vært snakk om skrekkfilmene fra undergrunnen så er det to ganske forskjellige sider. Dette betyr at de to sidene kan ha ulike implikasjoner på kinoen. Med det mener jeg at der imitasjonene i stor grad prøver å etterligne kinofilmen, så er den *dypeste undergrunnen* kompromissløs.

Når filmene *Lyst og Juleblod* fikk en ordinær kinodistribusjon skjedde det noe veldig spesielt. Ikke fordi at det aldri før har vært eksplisitte filmer på den norske kinoen, både *Rovdyr* og *Fritt vilt* hadde eksplisitte og blodige drapsscener i sin tid på lerretet. Det som gjør det spesielt er at disse filmene i stor grad fremstiller seksualisert vold og ofte inneholder tortur rettet mot kjønnsorganet, noe som i liten grad finnes blant de tidligere norske kinogrøsserne. Så det faktum at de utilbørlige skrekkfilmene med dårlig smak har fått en plass på kinoen kan virke merkelig. Og det hadde mest sannsynlig ikke skjedd hvis det ikke hadde vært for A.W.E. De siste to årene er det A.W.E. som har stått for kinodistribusjon for *Huset*, *Lyst*, *Juleblod* og *Hjemsøkt*. Og i 2018 er det også lagt opp til at *VampyrVidar* får Norges-premiere på sen-sommeren (*Berge, 2018*).

Måten jeg har tilnærmet meg dette spørsmålet på var først å vise til at det etter digitaliseringen av kinoen ble en lavere terskel å distribuere filmer på kino. Kostnadene knyttet til kinovisning ble lavere, noe som gjorde at kinoen i større grad kunne brukes på alternative måter. I begynnelsen så jeg på de som først fikk en ordinær kinodistribusjon. Dette begynte som sagt i 2014 med filmen *Utburd*, og i 2016 fulgte flere av filmene etter. Det vil si at fra *imitasjonene* for alvor begynte å bli produsert gikk det ikke mange år før de var en del av filmrepertoaret på kino. Men sett bort ifra 22, så ble alle *imitasjonene* produsert etter digitaliseringen av kinoen, noe som ikke kan sies om den *dypeste undergrunnen*. Så at imitasjonene kom på kino kan godt sees i tråd med digitaliseringen av kinoen. Men filmene fra den *dypeste undergrunnen* var lenger unna en ordinær kinodistribusjon. I 2017 derimot fikk *Lyst og Juleblod* ordinær kinodistribusjon, filmer som jeg har undersøkt tidligere, som er en del av den *dypeste undergrunnen*. At disse filmene nå får en ordinær kinodistribusjon er ikke bare på grunn av digitaliseringen av kinoen. For disse filmene utfordrer den norske middelkulturen på andre måter enn hva *imitasjonene* gjør.

Kulturdepartementets fokus på publikumsoppslutning har hatt en positiv innvirkning på den norske filmen. Det blir produsert mer enn tidligere og norsk film tar en høyere markedsandel av kinoen (Iversen & Solum, 2010: 319-323). Dette har blitt kritisert da et for

stort fokus på publikumsoppslutning kan stå i veien for filmen av mer kunstnerisk verdi, i tillegg til at den norske filmen blir mer kommersiell (ibid: 324).

Når Gaustad (2017) undersøker kinomarkedet etter digitaliseringen blir dette gjennomført fra et økonomisk perspektiv. «Resultatene viser at langt flere filmer vises på kino etter digitaliseringen, men at publikum i større grad flokker seg om de mest populære» (Gaustad, 2017: 203). For digitaliseringen skaper ofte forventninger om økt mangfold (ibid). Det neste som blir sagt er et perspektiv som i mindre grad vil være viktig for min del, nemlig at dette økte mangfoldet både er forventet på tilbud og konsum (ibid). For poenget med denne avhandlingen er selvfølgelig ikke hvordan konsumet av undergrunnskrekken er, men snarere at det faktisk er tilbud om undergrunnskrekke. For tankegangen om at digitaliseringen har en demokratiserende effekt har ingenting med publikums konsum å gjøre, kun tilbudet. Digitaliseringens demokratiserende effekt omhandler prislappen på produksjon og distribusjon, noe som gjør at det blir en lavere terskel for hvem og hvor mange som kan bidra (ibid). Norske spillefilmer avhenger i stor grad av inntektene som kan oppnås på kino, noe som i hovedsak dreier seg om den nevnte etterhåndsstøtten (Lindblad, 2017). Selv om det er vanskelig for små filmer å nå opp til det høye kravet, får alle filmene som har fått forhåndsstøtte av staten mulighet til etterhåndsstøtte uavhengig hvor mange besøkende de fikk. Dette er gjort for at kvalitetsfilmen skal bestå. Den typen film jeg skriver om i min avhandling ramler utenfor. Dette kan føre til problematiske produksjoner som med eksempelet om *Juleblod*. *Juleblod* ble produsert på kreditt. Noe som vil si at filmarbeiderne på filmen tjener penger etter at filmen har tjent penger. Det som skjedde videre med *Juleblod* var at den floppet på kino, noe som resulterte i at arbeiderne ikke fikk betalt (Lindblad, 2017).

Når jeg her snakker om statlig og kommunal støtte mener jeg ikke å implisere at det er der ansvaret for alle mangler blant vår filmkulturelle historie ligger. For undergrunnskrekken er i grunn definisjonen på film som ikke vil være som middelkulturen, som nevnt en motkultur. For å prøve å sammenfatte dette for den norske undergrunnskrekken vil den ene siden av undergrunnen gjøre nettopp dette, de er såkalt kompromissløse. På den andre siden er det filmen som i stor grad setter seg i relasjon til den norske filmkulturen. For det er selvfølgelig ikke vanlig at en slik type film får statlig støtte. I Norge derimot burde dette blitt sett på som litt annerledes, dette med bakgrunn i to ting: for det første så eksisterer det som regel en form for filmindustri i de fleste land. For det andre så finnes det som regel en alternativ visningsarena. Så når Norge har denne inkluderende tilnærmingen til film, må også

denne tilnærmingen på en eller annen måte inkludere filmene som ramler utenfor. For selv om disse filmene ikke eksplisitt blir sensurert og kontrollert, fører det likevel til en slags implisitt kontroll over filmutvalget som finnes i Norge. Og nå, etter demokratiseringen av mediet, at det ble billigere å lage og distribuere film, gjør at flere produserer, for mindre penger, med lite fortjeneste. Norsk kulturdepartement burde se til Dansk filminstitutt og deres støtteordning for nye regissører: dette for å bygge opp under en filmindustri i utvikling, og at de som uansett lager film, kan få bedre rammer når de gjør dette.

Filmer som *Lyst* og *Juleblod* får, i likhet med *Kongens Nei* og *Den 12. Mann*, en ordinær kinodistribusjon. *Lyst* og *Juleblod* har ved første øyekast ikke flere likhetstrekk til *Kongens Nei* enn at de deler visningsarena. Men de deler også at de er sjangertro. Det er kanskje det som er tingen. Dette er ikke «mellomfilmer», «kvalitetsfilmer» eller kunstfilmer, dette er sjangerfilmene, lavbudsjetterte uavhengige skrekkfilmer, som Norge aldri har hatt før nå.

En karakteristikk Iversen (2016) legger på den siden jeg kalle den *dypeste undergrunnen* er at de aldri har intensjonen om å bli vist på kino. Dette har forandret seg et år etter at Iversen skrev artikkelen. Selv om de kanskje ikke i begynnelsen hadde en intensjon om kino, ble det snart klart at det var veien disse filmene valgte å ta. I teorien kunne *Juleblod* og *Lyst* i 2017 fått statlig støtte, selv om det i realiteten er urealistisk da kravet til etterhåndsstøtte ligger på 35 000 besøkende.

Og da kommer det interessante elementet ved denne siden av undergrunnen: hvis filmen ser ut som de tidligere norske kinogrøsserne, hva gjør det at filmen er uavhengig eller plassert i det jeg kaller undergrunnsskrekken? For det som blir gjort videre – min undersøkelse av den dypeste undergrunnen gir et annet bilde. For selv om disse filmene deler produksjonsstrategi, og igjen, denne produksjonsstrategien er spesiell i norsk kontekst, er det ikke mye annet som kan knytte de sammen. Av den dypeste undergrunnen er det i større grad avvik og ulikheter i forhold til de tidligere norske kinogrøsserne. Det er overtredelser fra det normale, det er i større grad eksplisitt, da med tanke på seksualisert vold, i tillegg til at torturen er rettet mot tabubelagte områder, som sjeldent har blitt tatt i bruk av tidligere norske kinogrøssere.

Digitaliseringen av kamerateknologien er grunnlaget for at vi fikk en undergrunn i Norge. Den kommunale kinokonsesjonen er en stor grunn til at denne norske

undergrunnsskrekken nå blir vist på den middelkulturelle kinoen, da det ikke finnes alternativer. På grunn av den norske undergrunnsskrekkenes plass på den norske kinoen kan den nå til en viss grad ha en innvirkning på meningen av og om kultur og kinoen som institusjon i Norge.

Hvis Andresen hadde gjennomført sin doktorgradsavhandling et par år senere, hadde den sett annerledes ut. For i årene opp mot 2015 så hadde noe smått begynt å skje, da med *Utburd* som fikk bred kinodistribusjon. Året etter var det to skrekkfilmer fra undergrunnen som gikk på kino, og i 2017 var det tre skrekkfilmer fra undergrunnen, der to av disse var eksplisitte spekulative skrekkfilmer fra den dypeste undergrunnen. Hva hadde utfallet blitt?

Da det i Andresens avhandling kommer frem at staten har sluttet å støtte skrekkfilmer, ser vi nå at dette ikke betyr at skrekkfilmene slutter å komme. Det polariserte norske filmlandskapet kan se ut til å vokse ut av kulturdepartementets beslutning om å gjøre det store større. Statens satsning på norsk film har vært en positiv affære, da det har høynet antall norske spillefilmer produsert hvert år. Men selv om fokuset på publikumsoppslutning har lønt seg, med det resultat at det produseres mer norske filmer og at de tar en stor del av markedsandelen, så har det store fokuset på å kommersialisere norsk film også ført med seg negative konsekvenser. Et par av disse er frykten for den smale filmens plass, og det faktum at norsk film blir for opptatt av å nå bredt (Iversen & Solum, 2010: 322-324). Det kan virke som at sjangerfilmen «ramler mellom stolene», da med tanke på at publikumsoppslutningen ofte er for lav for støtte på markedsgrunnlag, og den får ikke lenger støtte gjennom konsulentordningen (Sigmund Haugedal, 2017).

Som nevnt helt i begynnelsen av avhandlingen, så lever vi i en tid hvor *Annihilation* blir distribuert rett på Netflix, mens *Juleblod* får en ordinær kinodistribusjon. Dette aspektet får frem et element som vil være viktig for en slags konklusjon for hva min avhandling egentlig kommer frem til – for den norske undergrunnen har fått muligheten til å leve på grunn av digitaliseringen av kamerateknologien, i tillegg til at digitaliseringen av kinoen har gjort at den får en annen type tilgang. Dette har ikke skjedd på grunn av undergrunnsskrekken, men snarere på bakgrunn av digitaliseringen. At den norske undergrunnsskrekken har fått en plass på den ordinære kinoen i Norge avhenger av at det kun finnes en type kino i Norge. Dette aspektet gjør at den norske undergrunnsskrekken faktisk har eller er på vei til å påvirke den norske filmkulturen eller filmlandskapet, dette gjennom å ha sjansen til å endre folks oppfatning av kinoen som institusjon i Norge. Med dette mener

jeg at kinoen, en gang en arena som utviste kvalitet, har nå fått en ny type film som nødvendigvis ikke blir sett på som gode eller innholdsrike. Kinoen har forandret seg mellom årene 2012 og 2016..

Dette er et element jeg har vegret meg for å dra inn, da det på mange måter kan framstille denne undergrunnsskrekken som noe negativt. Det kan lett bli brukt som grunnmuren for legitimeringen av meninger om at denne undergrunnsfilmen er med på å presse mellomfilmen og kunstfilmen vekk, at denne filmen er med på å skape dette polariserte filmlandskapet, men det ene presser ikke vekk det andre. Da det i Norge er mer fokus på spesifikke kvalifikasjoner for kvalitet, så vil aldri denne undergrunnsskrekken sette kvalitetsfilmen i fare. Det er plass til begge, da det ene ikke tar midler fra det andre. For kvalitetsfilmen er filmene som er lagd for et smalt publikum som får støtte fra staten (fordi det er gode filmer som bygger under de norske verdiene), mens undergrunnsskrekken er lagd for et smalt publikum uten støtte fra staten, som blir sett på av for lav kvalitet.

Her kommer saken med middelkulturen tilbake igjen. «For i Norge er vi alle middelkulturelle» (Ytreberg, 2004: 4). Som vist til tidligere har Ytreberg kommet fram til hvordan den norske middelkulturen fungerer i Norge, og hvordan den skiller seg fra andre land. Da det er lite som ikke få ta del i middelkulturen. Ytrebergs eksempel på DDEs inntog i middelkulturen kan kanskje sammenlignes med disse filmenes vei til den middelkulturelle kinoen. For ifølge Ytreberg var DDEs inntog til middelkulturen gjennom balladene, på lik linje med Åge Aleksandersen. Disse balladene spilte på kjærligheten, savnet; den middelkulturelle smaken (Ytreberg, 2004: 13). Om dette kan sies om *Lyst og Juleblod* er jeg usikker på. men Det faktum at Ytreberg skriver at den norske middelkulturen har et slags gravitasjonsfelt rundt seg, kan forklare disse filmenes plass på den den middelkulturelle kinoen.

Selv om at det er for tidlig å si hvilke implikasjoner den norske undergrunnsskrekken på kino har for den norske filmkulturen, er det i hvert fall en ting man kan fastsette. Hvis disse filmene fortsetter å komme, vil kinoen som kvalitetssikring gå gjennom en endring. For mellom 2016 og 2018 har visningsarenaen til disse filmene vært i endring, fra å være distribusjon ved siden av middelkulturen, til å bli en del av middelkulturen, eller i hvert fall får ta i bruk den middelkulturelle visningsarenaen. Den norske undergrunnsskrekken har på få år blitt den nye kinogrøsseren.

Filmliste

22 (Aam & Hanssen, 2001)

Baise-moi (Virginie Despentes, 2000)

Blåtur (Ivar Aase, 2013)

Brød & Sirkus (Morten Løke, 2003)

Dunderland (Nils J. Nesse & Finn-Erik Rognan, 2012)

Fritt Vilt (Roar Uthaug, 2006)

Gisela – herskerinnen av Victoria Terrasse (Gaute Lo, 2014)

Grendel (Richard Grande, 2016)

Hjemsoekt (Carl Christian Raabe, 2017)

Hora (Reinert Kiil, 2009)

Hostel (Eli Roth, 2005)

Huset (Kiil, 2016)

I Spit on Your Grave (Meir Zarchi, 1978)

Inside the Whore (Kiil, 2011)

Irrevericble (Gaspar Noé, 2002)

Juleblod (Kiil, 2017)

Last House on the Left (Wes Craven, 1972)

Lyst (Eskeland, 2017)

O'hellige Jul (Per-Ingvar Tomren & Magne Steinsvoll, 2013)

Saw (James Wan, 2004)

Skjærgården (Frode Nordås, 2016)

The Shining (Stanley Kubrick, 1980)

The Thrill of a Kill (Lars-Erik Lie, 2011)

Thriller, en Grym Film (Bo Arne Vibenius, 1973)

Tuddal (David Solbjørg og Kjetil Kolbjørnsrud, 2009)

Utburd (Thorvaldsen, 2014)

Litteraturliste

- Andresen, C. (2016) *Åpen kropp og lukket sinn: den norske grøsserfilmen fra 2003-2015*. Trondheim: NTNU
- Asbjørnsen D. & Solum, O. (2008). Den norske kinomodellen. Asbjørnsen, D. & Solum, O. (red.) *Film og kino – Den norske modellen*. Oslo: Unipub.
- Asbjørnsen, D. Solum, O. (2012) *Hvem skal eie norske kinoer*
<https://www.nrk.no/ytring/hvem-skal-eie-norske-kinoer -1.8407639>
- Asbjørnsen, D., & Solum, O. (1999) *Public service cinema? On strategies of legitimacy in policies for Norwegian cinema*, International Journal of Cultural Policy, 5:2, 269-291, DOI: 10.1080/10286639909358103
- Asbjørnsen, D. & Solum, O. (2013). En film og kinoinstitusjon i forandring. Solum, O. (red.) *Film til folket : Sensur og kinopolitikk i 100 år*. Oslo: Akademika
- Berge, John. (2016). *Årets distributør: Another World Entertainment*.
- Berge, John. (2018) *AWE satser på norsk film. Gir indiefilmen Vampyrvidar kinolansering i hjemlandet*. <http://www.kinomagasinet.no/artikkel/awe-satser-pa-norsk-film/>
- Brick, E. (2013) Baise-Moi and the French rape-revenge film. Allmer, P., Brick, E. & Huxley, D. (red.) *European nightmares: Horror cinema in Europe since 1945*.
- Brække, Jonas & Vollan, Mari Brenna (2018) *Roper varsko om kinoen*
<http://www.klassekampen.no/article/20180216/ARTICLE/180219959>
- Cline, J. & Weiner, R. G. (2010). Introduction. Cline, J., & Weiner, R. G. (red.) *From the arthouse to the grindhouse : Highbrow and lowbrow transgression in cinema's first century*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Clover, C. (1992) *Men, women and chainsaws: gender in the modern horror film*.
- Elvestad, Hedda Hiller. (2012) <https://www.ranablad.no/kultur/dunderland-far-ikke-kinodistribusjon/s/1-93-6304678>
- Film & Kino (2013) Årbok 2013
- Film & Kino (2014) Årbok 2014
- Film & Kino (2015) Årbok 2015

Film & Kino (2016) Årbok 2016

Film & Kino (2017) Årbok 2017

Flaatten, D. E. (2012) *Den digitale kinorevolusjonen* (masteroppgave). Oslo: universitetet i oslo

Freeland, Cynthia A. (2000) *The naked and the undead: Evil and the appeal of horror*. Colorado: Westview press

Gaustad, T. (2017) Det smale mangfoldet: kinomarkedet etter digitaliseringen. Praktisk økonomi & finans 2

Gjelsvik, A. (2007) *Vondt og vakkert: vold I audiovisuelle medier*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Hall, P. (2004). *The encyclopedia of underground movies: Films from the fringes of cinema*. Studio City, Calif: Michael Wiese Productions.

Iversen, G. & Solum, O. (2010) *Den norske filmbølgen: fra Orions Belte til Max Manus*. Universitetsforlaget: Oslo

Iversen, G. (2013) *Fra kontroll til næringsutvikling – en introduksjon til norsk filmpolitikk 1913-2013*. NTNU: Trondheim

Iversen, G. (2015) *Filmen ved siden av – norsk films nye randsoner*
(<https://rushprint.no/2015/06/filmen-ved-siden-av-norsk-films-nye-randsoner/>)

Iversen, G. (2016). An Alternative Digital Film Culture: The New Independent Norwegian Film Production. *Journal of Scandinavian Cinema*, 6(1), 63-69

Jappee, G. Trulsen, O. (2011) *Privat kinodrift vil gjøre kinotilbudet fattigere*
<https://www.nrk.no/kultur/frykter-privat-kinodrift-1.7805435>

Kendrick, J. (2010) A Return to the Graveyard: Notes on the Spiritual Horror Film. Steffen Hantke (red.) *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. Jackson: Mississippi University press

Kielland, Aksel (2014). *Amatører i måneskinn*. <https://www.dagbladet.no/kultur/amatorer-i-maneskinn/60867409>

Kielland, Aksel (2016). *Anmeldelse: «Skjærgården»*

<https://www.dagbladet.no/kultur/anmeldelse-skjaergarden/60518754>

Lindblad, Knut-Eirik. (2017) «*Juleblod*» ble slaktet og floppet på kino. *Dermed får ikke filmarbeiderne betalt.* <https://www.dagbladet.no/kultur/juleblod-ble-slaktet-og-floppet-pa-kino-dermed-far-ikke-filmarbeiderne-betalt/68945935>

Maud Forsgren (2014) *Astrid Thorvaldsen – Director*

<http://www.cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=280981>

Ndalianis, A. (2012). *The Horror Sensorium: Media and the senses*. North Carolina: McFarland & company, inc.

NRK (2001) *Vraket skrekkfilm erobrer Norden.* <https://www.nrk.no/kultur/vraket-skrekkfilm-erobrer-norden-1.524963>

Orskaug, O. (2000). *Norsk kinoskrek.* <https://www.dagbladet.no/kultur/norsk-kinoskrek/65599002>

Read, J. (2000). *The New Avengers: Feminism, femininity and the rape-revenge cycle.* Manchester: Manchester university press.

Sconce, J. (2003). *Esper, the renunciator: teaching bad movies to good students.* Jancovich, M. (red.) *Defining cult movies: The cultural politics of oppositional taste* (Inside popular film). Manchester: Manchester University Press.

Sigmund Haugedal (2017) Skrekkblandet fryd for norske grøssere.

https://www.nrk.no/kultur/xl/norske-skrekkfilmer-lykkes-i-hollywood_-men-satses-ikke-pa-i-norge-1.13330810

Solum, O. (2010), 'The municipal cinema system in Norway and the digital turn', *Journal of Scandinavian Cinema* 1: 1, s. 31–36, doi: 10.1386/jsca.1.1.31_1

Solum, O. (2013). *Kinolv i hundre år: en introduksjon.* Solum, O. (red.) *Film til folket : Sensur og kinopolitikk i 100 år.* Oslo: Akademika.

Stanfield, Peter. (2011) *Going Underground with Manny Farber and Jonas Mekas: New York's Subterranean Film Culture in the 1950s and 1960s* Maltby, Richard. Biltereyst, Daniel. Meers, Philippe (red.) *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*

Stapnes, M. (2016) *Hva vil Arthaus og Another World Entertainment med norsk film?*
<http://rushprint.no/2016/03/hva-vil-arthaus-og-another-world-med-norsk-film/>).

Steinar Solås Suvatne (2015) *Vil skjerpe kravene til norsk film.*

<https://www.dagbladet.no/kultur/vil-skjerpe-kravene-til-norsk-film/60789952>

Tobiassen, Markus. (2015) *Widvey skjerper kravene til norsk film.*

<https://www.dn.no/etterBors/2015/01/12/1118/widvey-skjerper-kravene-til-norsk-film>

Williams, L. (1999). *Hard core : Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"* (Expanded pbk. ed.). Berkeley, Calif: University of California Press.

Ytreberg, E. (2004) *Norge: mektig middelkultur*. Samtiden 3, s. 6-15,